

Universidade Estadual Paulista
"Júlio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes da UNESP - Campus São Paulo

MARIANA SAPIENZA BIANCHI

**PELAS TRILHAS DO TEATRO ÉPICO-DIALÉTICO:
coletando fragmentos sobre Bertolt Brecht e *A compra do latão***



Versão corrigida

São Paulo

2021

MARIANA SAPIENZA BIANCHI

**PELAS TRILHAS DO TEATRO ÉPICO-DIALÉTICO:
coletando fragmentos sobre Bertolt Brecht e *A compra do latão***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, na área de concentração em Estética e Poéticas Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", sob orientação da Profª Drª. Lucia Romano, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Artes Cênicas – Estética e Poéticas Cênicas
Orientadora: Profª Drª Lucia Romano

São Paulo
2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

B577p Bianchi, Mariana Sapienza, 1988- Pelas trilhas do teatro épico-dialético : coletando fragmentos sobre Bertolt Brecht e A compra do latão / Mariana Sapienza Bianchi. - São Paulo, 2021. 252 f. : il. Orientadora: Prof.^a Dra. Lucia Regina Vieira Romano Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Teatro (Literatura) - História e crítica. 2. Teatro e sociedade. 3. Brecht, Bertolt - 1898-1956. I. Romano, Lucia Regina Vieira. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 792.015

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

MARIANA SAPIENZA BIANCHI

**PELAS TRILHAS DO TEATRO ÉPICO-DIALÉTICO:
coletando fragmentos sobre Bertolt Brecht e *A compra do latão***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", sob orientação da Prof^a Dr^a. Lucia Romano, para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Dissertação aprovada em: 08/12/2021

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Lucia Romano
Instituto de Artes da Unesp - Orientadora

Prof. Dr. Alexandre Mate
Instituto de Artes da Unesp

Prof. Dr. Tercio Redondo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Agradecimentos

Este trabalho não é outra coisa que fruto da generosidade, camaradagem, firmeza, disponibilidade e pesquisa de muitas outras pessoas, algumas que vieram bem antes de mim, outras tantas que são nossas contemporâneas. Muita amizade, dedicação, carinho e a teimosa luta e a persistente crença de que um mundo melhor pode ser construído - tudo isso tecido ao longo de séculos.

Este trabalho também não teria sido possível sem as parcerias, amigos e amores que tive a sorte de encontrar nesta curta caminhada.

Agradeço à minha mãe, Teresa, que sempre me incentivou a estudar e, com todo carinho e generosidade, fez de tudo e mais um pouco que eu pudesse fazê-lo. Não teria chegado até aqui sem ela. Ao meu pai, pelo apoio constante e pela compreensão nos momentos de ausência. À minha tão amada irmã, que mesmo do outro lado do Atlântico continua tão perto, com quem fui construindo as primeiras lembranças de vida e partilhando as alegrias de ler, estudar, criticar, argumentar e pensar juntas, tudo permeado por muitas risadas e trocas de olhares que só a gente sabe.

Agradeço imensamente à orientadora desta jornada, Prof^a Dr^a Lucia Romano, que com tanta delicadeza, confiança e liberdade acreditou que este trabalho seria possível. Em momentos tão tenebrosos, a leitura crítica e atenta e as conversas carinhosas são um alento.

Aos queridos professores Alexandre Mate e Tercio Redondo, por terem aceitado participar do exame de qualificação, contribuindo com apontamentos para a continuidade do trabalho, e por aceitarem participar da defesa desta dissertação.

À grande professora e amiga Laura Brauer, que com carinho, alegria e seriedade me ensinou tanto sobre Brecht, sobre teatro e tantas outras coisas. Que a parceria latinoamericana siga crescendo e se expandindo, gracias!

Às amigas, amigos e amigues com quem tive a sorte de trabalhar junto e com quem tanto tenho aprendido. À amiga Bianca Giggier, parceira de anos, de vida, de sonhos, de teatro; À alegre turma do LAT014, que encontrei no curso de Licenciatura em Arte-Teatro da Unesp; às queridas da Trupe Várzea de Inutilidades, Leonardo Ferreira, Vanessa Furtoso, Gabriel Pimenta, Binho Signorelli, Giulia Amorim e Bianca Tocacelli; do Seu Edgar Teatro & Cia, Gabriella Rodrigues, João Raphael Reis, Lucas Minari e Elis Regina Alonso; ao saudoso Coletivo EmQuadros de Teatro, Yara Toscano, Ícaro Pio, Matheus Maciel, Domingos José Pereira, Lara Julia, Victor Hugo Amaral (Djalma), Felipe Gonçalves, Mirella Duarte e Isabelly Sousa. À companheira de lutas e sonhos, Gina Biagioli, e ao Movimento de Dramaturgia Rural, Lucia Steves, Weber Carvalho, Marília Brasil, Stephano dos Reis Berioni e Natália Gomes. Às e aos colegas das turmas de 2017, 2020 e 2021 do Núcleo de

Poéticas Políticas da Escola Livre de Teatro de Santo André-ELT, coordenado pela mestra Laura Brauer. Que sorte a minha de poder trabalhar com pessoas queridas, divertidas e que compartilhem o prazer de pensar, refletir e debater! Com quem pude aprender sobre Brecht, sobre nossa realidade e sobre mim, também.

Aos inúmeros mestres e mestras, cujas aulas, palestras, cursos de formação, pesquisas, oficinas e debates foram fundamentais, ao longo de muitos e muitos anos, para que eu pudesse me aprofundar nas pesquisas sobre teatro e sociedade e sobre poéticas políticas no campo do teatro, alguns presenciais, mais próximos, outros à distância: Alexandre Mate, Tercio Redondo, Lucia Romano, Laura Brauer, Sérgio de Carvalho, Helena Albergaria, Ney Piacentini, Julián Boal, Pedro Mantovani, Anderson Gonçalves, Ademir de Almeida, Alessandro Conceição, Bárbara Santos, Yara Toscano, Paulo Bio, Douglas Estevam, Rafael Villas-Boas e muitos outros.

Aos tantos grupos teatrais da cidade de São Paulo, com quem também tanto aprendi e que me tem mostrado na prática um teatro para fazer e sonhar e pelo qual lutar. À Companhia do Latão, Brava Cia, Companhia do Tijolo, Estudo de Cena, Cia Estável de Teatro, Trupe Lona Preta, Folias, Companhia São Jorge de Variedades, Engenho Teatral, Coletivo Comum, Companhia do Feijão, Grupo Galpão, Pombas Urbanas e tantos outros.

Às queridas/os/es colegas do Grupo de Pesquisa em Poéticas Atorais da Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unesp, pelas conversas e trocas sobre nossos processos de pesquisa, angústia, sonhos e desejos.

Agradeço em especial ao companheiro de vida, de risadas, de trabalhos, de passeios e de planos futuros, Andrés Mosquera, pelo apoio constante e por podermos sonhar nossos próprios caminhos em parceria leve e alegre. Este trabalho é também fruto dessa parceria, das conversas, debates e práticas sobre teatro épico, música, realidade e vida.

Agradeço à CAPES, pois sem o financiamento desta pesquisa teria sido muito mais difícil seguir com o trabalho, realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Sobre a atitude crítica

A atitude crítica
É considerada por muitas pessoas como não frutífera.
Isso ocorre porque elas, nesse Estado
Não alcançam nada com a sua crítica.
Mas o que, neste caso, é uma atitude infrutífera
É apenas uma atitude fraca. Com a crítica armada
Estados podem ser esmagados.

A canalização de um rio
O enxerto de uma árvore frutífera
A educação de uma pessoa
A transformação de um Estado
Estes são exemplos de crítica frutífera.
E são também
Exemplos de arte¹.

Bertolt Brecht, 1938.

¹ Über die kritische Haltung

Die kritische Haltung
Gilt vielen als nicht fruchtbar.
Das kommt, weil sie im Staat
Mit ihrer Kritik nichts erreichen können.
Aber was da eine unfruchtbare Haltung ist
Ist nur eine schwache Haltung. Durch bewaffnete Kritik
Können Staaten zerschmettert werden.

Die Regulierung eines Flusses
Die Veredelung eines Obstbaumes
Die Erziehung eines Menschen
Der Umbau eines Staates
Das sind Beispiele fruchtbarer Kritik.
Und es sind auch
Beispiele von Kunst.

Resumo

Este trabalho apresenta, em perspectiva histórica, o conjunto de textos *A compra do latão* (*Der Messingkauf*), de Bertolt Brecht. O autor dedicou-se à escrita desse material entre, pelo menos, 1939 e 1955, buscando apresentar e debater os principais pressupostos que organizavam sua práxis teatral, em escritos que reúnem excertos de diálogos, discursos, poemas, exercícios atorais e pequenos comentários. Neste trabalho, buscamos relacionar os principais conceitos do teatro épico-dialético ali debatidos e as diferentes etapas de trabalho do autor na obra; entre aproximações e distanciamentos quanto à escrita do material, iremos relacionar *Der Messingkauf* com a trajetória do autor e suas produções, assim como com o contexto histórico. Ainda, buscamos verificar como *A compra do latão* apresenta elementos do exílio de Brecht e, após o retorno à Alemanha, como o autor demonstra que pretendia superar, dialeticamente, o conjunto de textos produzido. Para tanto, nos dedicamos, no primeiro capítulo, à apresentação da trajetória de Brecht, a relação com seu contexto histórico e os experimentos de teatro épico, realizados entre os anos de 1918 e 1938. A seguir, no capítulo seguinte, são traçadas algumas relações entre *A compra do latão* e os percursos de Brecht no período compreendido entre 1939 e 1956, tanto em relação a suas obras quanto a seus deslocamentos durante o exílio e o posterior retorno à Alemanha Oriental. Por fim, no último capítulo, são comentadas três diferentes questões a partir do objeto de estudo desta dissertação: primeiro, a experiência do exílio de Brecht e sua relação com a produção de *A compra do latão*; a seguir, a proposta de superação do autor quanto ao termo “teatro épico” e o esforço em enfatizar o método dialético no seu teatro; e, por fim, a encenação do conjunto de textos pelo Berliner Ensemble, em Berlim Oriental em 1963, além de um breve comentário sobre a encenação paulistana realizada pela Companhia do Latão. A partir deste percurso, pudemos verificar que *A compra do latão* não apenas contém pontos centrais para o debate prático a respeito dos pressupostos do teatro brechtiano, como também oferece elementos para a compreensão da constelação das inúmeras e tão diversas produções de Brecht.

Palavras-chave: Bertolt Brecht. *A Compra do Latão*. Teatro Épico-Dialético. Berliner Ensemble. Teatro Dialético.

Abstract

This work presents, in a historical perspective, Bertolt Brecht's set of texts called *Buying brass* (also known as *Der Messingkauf Dialogues*). The author dedicated himself to writing this material between, at least, 1939 to 1955, and in it he sought to present and debate the main assumptions that organized his theatrical praxis. During the period in which he dedicated himself to writing *Buying brass*, Brecht sometimes intensively produced new materials and, in others, he left this project entirely aside. In this work, we seek to relate the main concepts of epic-dialectical theater discussed in *Buying brass* and each new stage of work, between approximations and distances, with the author's own trajectory and his productions, as well as with the historical context in which he was inserted. Still, we seek to verify to what extent *Buying brass* presents elements of Brecht's exile and, after his return to Germany, how the author himself offers clues that he intended to dialectically surpass the set of texts. In order to do so, in the first chapter, we focus on the presentation of Brecht's trajectory, the relationship with his historical context and the epic theater experiments, carried out between 1918 and 1938. Then, in the following chapter, some relationships are traced between *Buying Brass* and Brecht's routes in the period between 1939 and 1956, both in relation to his works and his displacements during his exile and his subsequent return to East Germany. Finally, in the last chapter, three different issues are discussed based on the object of study of this dissertation: first, the experience of Brecht's exile and its relationship with the production of *Buying Brass*; then, the author's proposal to overcome the term "epic theater" and the effort to emphasize the dialectical method in his theater; and, finally, the staging of this brechtian production by the Berliner Ensemble, in East Berlin in 1963, besides a brief commentary on the brazilian performance by the theater group Companhia do Latão. Throughout this research, we could verify that *Buying brass* not only contains central points for the praxic debate about the assumptions of the Brechtian theater, but also offers elements for understanding the constellation of the innumerable and diverse productions of Brecht.

Keywords: Bertolt Brecht. Buying Brass. Epic-dialectic theatre. Berliner Ensemble. Dialectical Theatre.

Lista de abreviaturas e siglas

USPD — Unabhängige Sozialdemokratische Partei Deutschlands (Partido Social-democrata Alemão Independente, em tradução livre).

MASCH — Marxistische Arbeiterschule (Escola marxista de trabalhadores, em tradução livre).

SPD — Sozialdemokratische Partei Deutschlands (Partido Social-democrata alemão, em tradução livre).

KPD — Kommunistische Partei Deutschlands (Partido Comunista Alemão, em tradução livre).

SA — Sturmabteilung (“tropas de assalto”, em tradução livre)

SS — Schutzstaffel (“esquadrão de proteção”, em tradução livre)

NSDAP — Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães, em tradução livre).

BE — Berliner Ensemble

Lista de imagens

Imagem 1: Cartaz da *Brecht-Abend Nr. 1*, por Karl-Heinz Drescher. Desenho de Caspar Neher — p. 190.

Imagem 2: Cartaz de *Brecht-Abend Nr. 2*, por Karl-Heinz Drescher. Desenho de Caspar Neher — p. 192.

Imagem 3: Poster para estações de metrô e trem de *Brecht-Abend Nr. 2*, por Karl-Heinz Drescher — p. 193.

Imagem 4: Cartaz de *Brecht-Abend Nr. 3*, por Karl-Heinz Drescher. Desenho de Caspar Neher — p. 195.

Imagem 5: Capa e contracapa do programa de *Brecht-Abend Nr. 3* — p. 197.

Imagem 6: *Flyer* da apresentação de *Brecht-Abend Nr. 3*. Lado 1 — p. 198.

Imagem 7: *Flyer* da apresentação de *Brecht-Abend Nr. 3*. Lado 2 — p. 199.

Imagem 8: Índice do programa de *Brecht-Abend Nr. 3* — p. 200.

Imagem 9: Primeiras duas páginas do programa de *Brecht-Abend Nr. 3* — p. 201.

Imagem 10: Fotografia de cena de *Brecht-Abend Nr. 3* — p. 205.

Imagem 11: Fotografia de cena de *Brecht-Abend Nr. 3* — p. 206.

Imagem 12: Fotografia de cena de *Brecht-Abend Nr. 3* — p. 206.

Imagem 13: Fotografia de cena de *Brecht-Abend Nr. 3* — p. 206.

Imagem 14: Fotografia de cena de *Brecht-Abend Nr. 3* — p. 208.

Imagem 15: Fotografia de cena de *Brecht-Abend Nr. 3* — p. 208.

Imagem 16: Fotografia de cena de *Brecht-Abend Nr. 3* — p. 209.

Imagem 17: Fotografia de cena de *Brecht-Abend Nr. 3* — p. 209.

Imagem 18: Fotografia de cena de *Brecht-Abend Nr. 3* — p. 210.

Imagem 19: Fotografia de cena de *Brecht-Abend Nr. 3* — p. 212.

Imagem 20: Fotografia de cena de *Brecht-Abend Nr. 3* — p. 213.

Imagem 21: Fotografia de cena de *Brecht-Abend Nr. 3* — p. 213.

Imagem 22: Fotografia de cena de *Brecht-Abend Nr. 3* — p. 214.

Imagem 23: Fotografia de cena de *Brecht-Abend Nr. 3* — p. 215.

Imagem 24: Fotografia do exercício “A batalha de Homero e Hesíodo” — p. 217.

Imagem 25: Fotografia do exercício “A batalha de Homero e Hesíodo” — p. 217.

Imagem 26: Fotografia do exercício do poema circular — p. 218.

Imagem 27: Fotografia do exercício “A disputa das peixeiras” — p. 218.

Imagem 28: Fotografia do exercício “A disputa das peixeiras” — p. 219.

Imagem 29: Fotografia do exercício “A disputa das peixeiras” — p. 219.

- Imagem 30:** Fotografia do exercício “A disputa das peixeiras” — p. 220.
- Imagem 31:** *Flyer* da apresentação de *Brecht-Abend Nr. 4: Der Brotladen* — p. 225.
- Imagem 32:** Cartaz da montagem de *Brecht-Abend Nr. 5* — p. 226.
- Imagem 33:** Cena de *Ensaio sobre o latão* — p. 227.
- Imagem 34:** Cena de *Ensaio sobre o latão* — p. 228.
- Imagem 35:** Cena de *Ensaio sobre o latão* — p. 229.
- Imagem 36:** Cena de *Ensaio sobre o latão* — p. 231.
- Imagem 37:** Cena de *Ensaio sobre o latão* — p. 232.
- Imagem 38:** Cena de *Ensaio sobre o latão* — p. 233.
- Imagem 39:** Cena de *Ensaio sobre o latão* — p. 234.

Sumário

Introdução	12
1. Caminhos de uma teoria em movimento: as sementes do projeto A Compra do Latão	17
1.1. Uma teoria dialogada: apresentação geral de A compra do latão	17
1.2. O poeta vai ao teatro: fins da primeira guerra até os estudos marxistas	26
1.3. Mais à esquerda: o marxismo, o dramaturgo e seus trabalhos	36
1.4. O entre-tempos: o início do exílio	49
2. No teatro debatendo o teatro: A Compra do Latão	85
2.1. A 1ª fase de trabalho: O Filósofo como comprador de latão (1939-1941)	85
2.2. A 2ª fase de trabalho: Teatro e realidade (1942-1943)	105
2.3. Intermezzo: 1944-1945	111
2.4. A terceira fase de trabalho: Sobre o ator (1945)	117
2.5. Intermezzo: 1946 - 1948	123
2.5. A 4ª fase de trabalho: Fragmentos de uma obra inacabada (1948-1955)	126
3. Um material caleidoscópico: alguns debates a partir de A compra do latão	160
3.1. Um dramaturgo no exílio: desmontando o teatro aristotélico, ainda sem nenhum outro palco à vista	160
3.2. Últimos apontamentos teóricos de Brecht: o teatro dialético	175
3.3. Conversa sobre uma nova forma de fazer teatro: a Noite-Brecht nº 3	185
3.4. Um aparte brasileiro: A Compra do Latão em São Paulo	226
Considerações finais	235
Referências	242

Introdução

Esta pesquisa começou a dar seus primeiros passos em 2017, durante a realização do trabalho de conclusão de curso (TCC) da graduação em Licenciatura em Arte-Teatro, no Instituto de Artes da Unesp. Diante de uma estrutura curricular em que predomina a prática pedagógica nas linguagens de artes da cena (teatro e dança), eu buscava algum texto de Brecht que apontasse para práticas de trabalho com atrizes e atores em formação, e que propiciasse o estabelecimento de um espaço de troca e de aprendizagem coletiva sobre o teatro brechtiano.

A partir do desejo de exercitar a prática como professora de teatro e, particularmente, de investigar os caminhos do ensino-aprendizagem segundo as propostas brechtianas, escolhi o conjunto de textos chamado *A compra do latão* (em alemão: *Der Messingkauf*). A proposta prometia ser bem sucedida, pois havia encontrado um texto aparentemente metateatral, que discute o trabalho de artistas do palco de forma dialógica, com cinco personagens conversando sobre o trabalho teatral, onde são apresentados diversos pontos de vista, numa reflexão coletiva sobre como construir um teatro crítico, alegre e vivo.

Decidido o material, desenhei dois diferentes momentos para a realização do TCC: um primeiro, individual, de estudo, tendo como eixo central *A compra do latão*, e de levantamento de práticas possíveis a partir dessa obra; e, a seguir, um segundo momento, em que conduzi o “Laboratório de atuação dialética – estudos práticos a partir dos textos de *A Compra do Latão*”, de modo a testar as hipóteses de trabalho dentro de uma oficina realizada com estudantes de teatro, de diversas trajetórias, que tinham em comum a curiosidade sobre o teatro de Brecht. Para o laboratório, convidei jovens atores e atrizes que já conhecia e que sabia estarem interessados no tema. Levei em conta também as trajetórias distintas de cada participante, como meio para estimular a diversidade dentro do espaço prático.

Do processo, participaram seis pessoas: Silvana Martins, à época com vinte e sete anos, estudante do curso técnico de atuação na Escola Nacional de Teatro (ENT), em Santo André; Heloíse Fernandes, à época com vinte e três anos, estudante do curso técnico de atuação na ENT, em Santo André; Bianca Giggier, à época com vinte e três anos e estudante do quarto ano do curso de Licenciatura em Arte-Teatro da Unesp; Wellington Candido, quando tinha vinte e cinco anos, integrante do Grupo Pandora de Teatro, coletivo de Perus, periferia de São Paulo; Gabriella Pereira Rodrigues, moradora de Guarulhos, à

época com vinte e três anos e estudante do quarto ano do curso de Licenciatura em Arte-Teatro da Unesp; e Domingos Verzinhasse, dezoito anos, quando cursava o primeiro ano do curso de Bacharelado em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Unesp.

Para o Laboratório, foram organizados dez encontros, que ocorreram de maio a julho de 2017, no Instituto de Artes da UNESP, às quintas-feiras, das 19h15 às 22h15, totalizando trinta horas de atividades. As atividades das práticas laboratoriais foram em sua maioria derivadas da análise dos textos de *A compra do latão*, variando entre jogos teatrais de aproximação ao tema, pequenos experimentos cênicos de trechos da obra e leituras coletivas e debates. Apesar de ser fascinante ler o diálogo, nosso coletivo de trabalho havia encontrado muitas dificuldades, não apenas no entendimento do texto, mas também em como trazê-lo para a cena de maneira interessante. Poderia o diálogo ser encenado? Teria Brecht imaginado ser possível colocar essas cinco personagens em cena, debatendo sobre teatro? Seria útil para outros estudantes de teatro a experimentação cênica a partir deste material, como havíamos vislumbrado? Por fim, em que *A Compra do Latão* seria útil para uma professora de teatro interessada em pensar o teatro político alemão e a construir sua própria prática, nas periferias de São Paulo dos anos 2017?

Trabalhamos ao longo de pouco mais de dois meses com o material e, nas nossas reflexões de finalização do processo, avaliamos, em coletivo, que havíamos nos deparado com um texto complexo, que, ao mesmo tempo em que traz pistas sobre o trabalho de Brecht, revela a profundidade do debate estabelecido pelo autor ao longo dos cerca de 16 em que esteve envolvido com o conjunto de textos de *Der Messingkauf*. Terminado o TCC e a graduação, levei comigo mais perguntas do que respostas. Estariam os temas e propostas contidos em *A Compra do Latão* mais desenvolvidos, espelhados, refratados ou até mesmo questionados em outras obras do dramaturgo? O que significa esse conjunto de textos dentro das múltiplas e tão diversas produções de Brecht?

Perguntas no ar, decidi que seria importante continuar estudando os textos de *Der Messingkauf*, porém numa abordagem diferente. Se antes, durante o Laboratório, o trabalho de experimentação cênica com o coletivo havia sido priorizado, com a finalização do TCC decidi encaminhar o percurso dos meus próximos trabalhos em outra direção. Assim, escolhi continuar pesquisando o conjunto de textos de *A compra do latão*, porém afastando-me das salas de ensaio e mergulhando nas leituras, de modo a relacionar *Der Messingkauf* com a própria trajetória do dramaturgo alemão, com o contexto histórico em que desenvolvera o material e com quem queria dialogar à época. Com esses novos objetivos traçados, dei início a esta pesquisa de mestrado.

Nesta dissertação, temos portanto como eixo organizador de percurso o trabalho de

Brecht em *A compra do latão* e nos guiaremos a partir das possíveis relações que podem ser traçadas entre *Der Messingkauf* e outros trabalhos de Brecht, em especial, dramaturgias e/ou encenações. Cabe ressaltar que optamos por esse recorte visto que são os mais diretamente relacionados com nosso objeto de análise - o que significa que deixamos de fora outros materiais de Brecht, como as reflexões sobre o rádio nos anos 1920/30, os conjuntos de poemas, os romances, os textos ensaísticos, entre outros. Assim, se, por um lado esta pesquisa pode ser reconhecida na sua incompletude e, portanto, como material criticável e superável, por outro esperamos reunir fragmentos que contribuam para próximos estudos prático-teóricos ainda por serem feitos.

A partir das opções acima mencionadas, colocamo-nos como hipótese de trabalho o questionamento de se *Messingkauf* poderia ser compreendido como um material que revela um triplo movimento de Brecht: 1. o de organização e elaboração do passado recente, levando em consideração os avanços do teatro épico e também os recuos da luta de classes na Alemanha; 2. o de resposta ao momento em que redigia os textos de *A compra do latão*, em debate constante e produtivo com artistas e intelectuais da época e de posicionamento firme na luta contra o fascismo e o capitalismo; e 3. o de projeção de um trabalho ainda a ser feito, quando Brecht voltaria a ter um teatro (e uma equipe motivada e interessada) à disposição.

Nossa pesquisa divide-se, então, em três capítulos, cada um referente aos movimentos citados:

No primeiro capítulo, intitulado **Uma práxis em movimento contínuo: as sementes de *A Compra do Latão***, apresentamos uma breve introdução ao conjunto de textos de *A compra do latão*, apontando as principais características do conjunto de textos, de modo a estabelecer algumas referências em comum sobre o material para o debate que pretendemos estabelecer. A seguir, nesse mesmo capítulo, daremos início à contextualização histórica do trabalho de Brecht durante a República de Weimar na Alemanha, antes do regime nazista, focando principalmente na relação entre o contexto histórico e as produções dramatúrgicas do autor alemão, além de alguns trabalhos de encenação e de algumas reflexões posteriores do próprio Brecht, principalmente em relação às “obras de juventude”, pois o exercício do dramaturgo em rever suas criações oferece considerações importantes sobre os modos como ele reavaliou seus primeiros trabalhos e fornece indicações relevantes para o estudo e análise de tais dramaturgias ainda hoje. O período abordado neste item vai desde inícios dos anos 1918, no contexto da Revolução Alemã, até o começo de 1939, momento em que Brecht fez o primeiro registro de trabalho com *Der Messingkauf*.

No segundo capítulo, **O teatro dentro do teatro: idas e vindas com A Compra do Latão**, iremos focar no longo período em que Brecht se dedicou aos trabalhos com *A compra do latão*, seguindo as divisões em quatro diferentes fases de trabalho propostas pela edição alemã de 1993 de *A compra do latão* (BRECHT, 1993a). Os subtítulos correspondem a duas diferentes situações: os *Intermezzos* são os períodos em que Brecht, segundo os editores do material completo publicado em 1993 na Alemanha (BRECHT, 1993a), não teria trabalhado diretamente no material; os demais subtítulos correspondem a cada fase de trabalho do dramaturgo com *A compra do latão* e foram retirados das propostas do pesquisador Klaus-Dieter Krabiel (2003a), em texto que analisa os principais conceitos apresentados em *Der Messingkauf* e as diferentes fases de trabalho do dramaturgo com o material.

Por fim, no terceiro capítulo, denominado **Um material caleidoscópico: alguns debates a partir de A compra do latão**, levantamos três pontos de debate a partir de *A compra do latão*, que poderiam contribuir para os estudos e práticas atuais inspirados não apenas neste material específico, mas também curiosos por seus possíveis desdobramentos na atualidade. No item número 3.1, chamado *Um dramaturgo no exílio: desmontando o teatro aristotélico, ainda sem nenhum outro palco à vista*, levantamos algumas hipóteses de análise e leitura do conjunto de textos em *Der Messingkauf* e as possíveis referências ao momento de exílio em que Brecht se encontrava. No item 3.2, intitulado *Últimos apontamentos teóricos de Brecht: “A dialética no teatro”*, apresentamos o conjunto de textos de *A dialética no teatro*, sua relação com *A compra do latão* e as tentativas do dramaturgo alemão de superar, em sentido dialético, os debates contidos naquele material e a definição de teatro épico. No item 3.3, sob o título de *Conversa sobre uma nova forma de fazer teatro: a Noite-Brecht nº 3*, trazemos informações sobre a encenação que o grupo teatral Berliner Ensemble realizou a partir da adaptação de *A compra do latão*, em 1963. Por fim, no item 3.4, intitulado *Um aparte brasileiro: “A compra do latão” em São Paulo*, apresentamos brevemente uma encenação paulistana da adaptação do conjunto de textos pela Companhia do Latão.

Gostaríamos, antes de partirmos para o primeiro capítulo, de pontuar algumas questões.

Uma delas é em relação às nossas traduções e outras citações de Brecht. O dramaturgo alemão escrevia seus textos sem utilizar caixa alta (letras maiúsculas)² no início das palavras e algumas edições mantiveram essa escolha e outras, não. Para este trabalho,

² Essa opção pode parecer, de certa forma, não muito relevante para nosso idioma. Mas, em alemão, todos os substantivos são escritos com as iniciais em letras maiúsculas, o que torna a opção de Brecht, no mínimo, mais *estranha* ao leitor ou leitora daquele idioma.

optamos por seguir a forma como cada editora publicou os textos e, então, em certos momentos, haverá passagens com citações de Brecht com todas as letras minúsculas e, em outros momentos, passagens em que se diferenciam as minúsculas das maiúsculas.

Neste trabalho, optamos por utilizar o termo “figura”, que Brecht utilizava para se referir às personagens de seus textos dramáticos. Ao utilizar “figura”, o dramaturgo alemão enfatiza que se trata de uma instância flexível e não fixa, pois inexiste para Brecht uma personagem totalmente unificada (BARNETT, 2015a, p. 59). Ao contrário, “[...] o que pode ser considerado ‘personagem’ é apenas o acúmulo de comportamentos de um personagem ao longo do tempo” (RÜLICHE apud BARNETT, 2015a, p. 59). Nesse sentido, com o termo “figura” torna-se possível mostrar no palco as pessoas representadas como passíveis de mudança, e revelar que cada comportamento depende não de características intrínsecas, essenciais e atemporais, mas sim das situações em que se encontram.

Por último, é importante destacar aqui uma opção que fizemos para a apresentação dos debates sobre os escritos sobre teatro do dramaturgo alemão. Junto com Paulo Freire, acreditamos que o caráter prático do trabalho brechtiano é fundamental, e isso corresponde, justamente, à impossibilidade de separar teoria e prática. Isso revela, em outras palavras, que a prática informa a teoria e, ao mesmo tempo, a teoria informa a prática, numa relação de crítica produtiva ininterrupta. No entanto, para a escrita desta dissertação, optamos em diversos momentos por falar sobre a “teoria” de Brecht e iremos recorrer, então, a uma separação artificial, que, na realidade, não existe. Utilizaremos o termo “teoria” para nos referirmos aos escritos de Brecht sobre teatro, que ele mesmo considera como uma “[...] contribuição à discussão” (BRECHT, 1976, p. 51). Destacamos, porém, que a “teoria” de Brecht deve ser entendida menos como algo isolado ou alheio a toda uma vasta gama de trabalhos práticos, e mais como uma escrita com um caráter de exercício (auto)crítico, organizador do pensamento e da ação e, por isso mesmo, superador, pois é da crítica produtiva e alegre que se pode gerar o novo. Esperamos que, ao longo deste trabalho, fique presente o caráter prático dos trabalhos de Brecht.

Esperamos, por fim, que esta dissertação seja útil às pessoas interessadas na vida em comum das pessoas e na luta pela superação do capitalismo, dois pressupostos inseparáveis do teatro brechtiano.

1. Caminhos de uma teoria em movimento: as sementes do projeto *A Compra do Latão*

1.1. Uma teoria dialogada: apresentação geral de *A compra do latão*

A primeira menção de Brecht ao conjunto de textos de *A compra do latão* aparece numa anotação em seu *Diário de Trabalho*, durante o exílio na Dinamarca, em fevereiro de 1939:

12.2.39

Um bocado de teoria em forma de diálogo em *Der Messingkauf* (estimulado a usar essa forma pelos *Diálogos* de Galileu). Quatro noites. O filósofo insiste no teatro do tipo-p (tipo planetário, em vez do tipo-c, tipo-carrossel) simplesmente para fins didáticos, movimentos de pessoas (também mudança das emoções) organizados como meros modelos para finalidades de estudo, para mostrar como funcionam as relações sociais, a fim de que a sociedade possa intervir. Os desejos dele se transformam em teatro, já que podem ser executados no teatro. De uma crítica do teatro surge um novo teatro. A coisa toda concebida de modo a poder ser realizada, com experimentos e exercícios. Centrada no efeito-d (BRECHT, 2002, p. 24).

Dessa entrada no *Diário* de Brecht, pode-se concluir que *A compra do latão* foi uma tentativa de Brecht de elaborar suas formulações teóricas; escolhendo, para isso, não escrever nem um tratado, nem um manual, mas sim um diálogo. Ao utilizar o diálogo como construção de conhecimento e exercício de dialética, *A compra do latão* revela-se tanto teoria do teatro quanto exercício de escrita experimental e, como explica Manfred Wekwert (2011, p. 17), “[...] além da vantajosa possibilidade de exposição de um assunto, seu princípio básico – ‘não é bem isso, mas sim aquilo’ – é útil para a representação dos processos dialéticos”. E o autor completa, “[...] mais do que escrever sobre a dialética do teatro, ele procurou uma forma literária dessa dialética” (WEKWERTH, 2011, p. 17).

Nessa breve anotação do *Diário de trabalho*, podemos também observar que Brecht já esboçava uma estrutura geral da obra e seu argumento principal. Utilizando-se da forma dialógica, o autor projetava, para a obra, que durante quatro noites um Filósofo visita um teatro para conversar com as pessoas daquele lugar. Durante essas conversas, o Filósofo defende o teatro-planetário³, devido à sua função didática, pois este poderia oferecer aos

³ O teatro-planetário é uma metáfora que Brecht irá desenvolver na segunda metade dos anos 1930 para se referir às suas propostas teatrais, em contraposição ao teatro-carrossel. O autor alerta que tais comparações não devem ser consideradas como algo definitivo e foram utilizadas com um caráter transitório e meramente pedagógico, uma vez que “[...] essas comparações servirão apenas para uma clarificação momentânea do tema e depois poderão ser deixadas de lado, já que sofrem de uma série de defeitos” (BRECHT, 1976a, p. 143). O novo tipo de teatro que o dramaturgo alemão

observadores uma análise crítica das relações sociais, conhecimento que por sua vez contribui para a intervenção das pessoas na sociedade, de modo que se possa transformá-la. Os “desejos” do Filósofo não seriam, portanto, ver ou fazer teatro, ou seja, o Filósofo não teria ido àquele lugar em busca do teatro, mas sim procurava no teatro uma ferramenta que o ajudasse a cumprir seus objetivos. Explica o Filósofo à equipe do teatro:

[...] ando à procura destes acontecimentos entre os homens, acontecimentos que vocês imitam de alguma maneira, embora com uma finalidade que não é de maneira alguma a de me satisfazer. Falando claro: ando à procura de um meio de obter imitações, para determinados fins, de processos que se produzem entre os homens; oiço dizer que vocês confeccionam tais imitações; e queria agora saber se este tipo de imitações me serve (BRECHT, 1999, p. 86).

O Filósofo vai ao teatro, então, à procura de imitações dos acontecimentos da vida em comum das pessoas. Ao utilizar o teatro para seus propósitos, será transformado também o próprio teatro. Esse processo de transformação, que se dá a partir da contraposição dos argumentos entre o Filósofo e a equipe daquele teatro, é pautado não apenas no embate de ideias, mas também na sua comprovação prática no próprio palco, já que “a coisa toda [é] concebida de modo a poder ser realizada, com experimentos e exercícios” (BRECHT, 2002, p. 24). E o núcleo organizativo do debate prático-teórico será o efeito de distanciamento (ou efeito-d)⁴.

quer construir é comparado a um planetário, um local desenvolvido especialmente para mostrar de forma didática o movimento das estrelas. Da mesma forma, o teatro-planetário deveria mostrar o movimento das pessoas, de tal modo que se possa compreendê-los e que se possa entender as leis sociais que regulam tais movimentos. Além disso, o teatro de tipo-P permite que o “[...] espectador continue sendo o que é: espectador. E como espectador reconhece quem são seus inimigos e quem são seus aliados” (BRECHT, 1976a, p. 146). O teatro-carrossel, por sua vez, é comparado ao velho teatro [o teatro baseado na empatia e na identificação, como veremos ao longo deste trabalho]. Quando o público vai ao teatro tipo-C, é como se ele fosse colocado dentro do próprio carrossel e tivesse a impressão de que se movimenta junto com os cavalinhos, e, girando no carrossel, é transportado para um outro lugar, “[...] a um meio cheio de perigos” (BRECHT, 1976a, p. 143). Ainda que fantasioso, o público terá a sensação de que realmente cavalga de verdade, mas essas sensações não ajudam a informá-lo sobre a forma correta de cavalgar de verdade, na realidade fora do carrossel - nesse sentido, o teatro-carrossel, ainda que forneça *sensações* sobre a realidade, não contribui para que o público adquira *conhecimento sobre o funcionamento das leis que regulam a vida social*. Por fim, conclui Brecht que o fato de que nos sintamos mais ativos no carrossel do que no planetário não significa que realmente estejamos mais ativos no teatro tipo-C que no tipo-P e, assim, a ativação do espectador no teatro carrossel “[...] se mostra como cada vez mais falsa. Temos todas as razões para duvidar dos impulsos” (BRECHT, 1976a, p. 145) que são proporcionados nesse tipo de teatro.

⁴ Aqui, optamos por usar o termo *efeito de distanciamento*, por ele já estar presente em diversas traduções ao português brasileiro, e também por ser bastante utilizado em estudos e debates sobre o teatro épico-dialético de Brecht no Brasil. O original em alemão, *Verfremdungseffekt* (também chamado por Brecht de *V-Effekt*), poderia ainda ser traduzido de outras maneiras, como “efeito de desfamiliarização”, “efeito de estranhamento”, “efeito de desnaturalização” ou, até mesmo, “efeito de estrangeirização”. O radical em alemão *fremd* (*Verfremdungseffekt*), como adjetivo, corresponde em português a *estrangeiro*, *desconhecido*, *estranho*, *não-familiar*. Nesse sentido, podemos entender o *V-Effekt* como um recurso que possibilita ao público ver a sua realidade, representada no palco, como não-familiar, quase irreconhecível, para então buscar compreendê-la novamente de outra forma, ou seja, apresentar a realidade de uma maneira diferente da forma como a vemos no cotidiano, extraída de suas conexões usuais, para mostrá-la de tal forma que seja possível vê-la sob

Para desenvolver a situação ficcional proposta para o projeto de *A compra do latão*, Brecht retoma os principais temas que vinha abordando nos últimos anos em seus escritos teóricos e dramaturgicos, bem como em seus apontamentos quanto à encenação e à atuação. Em *Der Messingkauf*, o novo teatro que surgiria a partir das conversas noturnas iria se apropriar do caráter didático da arte teatral, para tratar dos comportamentos das pessoas e mostrá-los de tal forma a poder transformá-las. Para isso, um novo tipo de teatro seria necessário. A obra mostraria, então, não apenas o processo de refuncionalização do teatro, pois “[...] de uma crítica do teatro surge um novo teatro” (BRECHT, 2002, p. 24), mas também o de transformação dos sujeitos diretamente envolvidos no processo: os trabalhadores teatrais.

A obra, no entanto, nunca foi organizada de modo definitivo por Brecht. Com diversas pausas no trabalho em *Der Messingkauf* e variando sua atenção ao material entre produções mais extensas ou mais curtas, o dramaturgo debruçou-se sobre *A compra do latão* entre 1939 e 1955. Ainda hoje, encontramos o conjunto de textos reunidos sob este título guardado no Arquivo-Brecht, em Berlim, em diferentes folhas e caixas, mas sem nenhuma pista de como a obra poderia ter sido publicada pelo autor, já que ela nunca foi finalizada. Do material a que hoje temos acesso, comenta Fernando Peixoto (1981):

Restam fragmentos e diferentes planos da obra, cuja concepção ele [Brecht] modificava à medida que trabalhava: uma boa quantidade de diálogos mais definitivos, muitos trechos incompletos, notas esparsas, ensaios que deveriam ser incluídos (provavelmente depois de reescritos em forma de diálogo), cerca de trinta poemas que têm a prática do teatro como tema central e ainda cinco cenas completas, modelos de intervenção da dramaturgia no processo de ensaios, intitulados “exercícios para atores” (PEIXOTO, 1981, p. 29).

Ao longo dos textos, deparamo-nos com conversações dos mais variados tamanhos, de algumas linhas a várias páginas, e muitas vezes, sem sequência lógica aparente. Compõem a obra breves e longas reflexões, trechos sem início nem fim e de gênero e estilo inespecíficos. Além disso, convivem dentro do mesmo material diferentes recursos de

novos ângulos. Conforme o próprio dramaturgo comenta, em um dos prefácios a *A compra do latão*, “O que aparece como natural, ou seja, a forma particular que a experiência assumiu na consciência, se dissolve quando é negada, através do efeito-V, e é então transformada numa nova compreensão. Aqui, uma esquematização é destruída. As próprias experiências do indivíduo corrigem ou confirmam aquilo que ele recebeu do coletivo. O ato original de descoberta se repete” (BRECHT, 1993a, p. 699, tradução nossa, grifos do autor). Vale ressaltar, o neologismo *Verfremdungseffekt* não foi criado por Brecht, embora o dramaturgo o tenha difundido e aplicado amplamente em seus escritos sobre teatro. O artista e crítico literário russo Viktor Shklovski utilizou o conceito de “Verfremdung” no texto *Arte como artifício*, publicado em 1917, em que comenta procedimentos artísticos na literatura que permitem “[...] ver os objetos fora de seu contexto” (SHKLOVSKI, 1978, p. 65), desfamiliarizando-os. Brecht teria sido apresentado a esse conceito por seu amigo russo Sergei Tretiakov, quando o dramaturgo viajou para a União Soviética, em 1935.

escrita (poemas, ensaios, exercícios, discursos, relatos autobiográficos, além dos próprios diálogos); sendo que grande parte está fragmentada e inconclusa.

Apesar da aparente confusão dada pela variedade de material e temas, pela não-finalização da obra e pela discordância de versões entre editores, o conjunto de textos traz os principais questionamentos do autor, onde se revela, ainda segundo Peixoto (1981, p. 30), “[...] a complexidade do pensamento estético de Brecht, exposto de forma não sistemática”. Para o diretor brasileiro, apesar de as questões formuladas por Brecht estarem presentes nos diversos escritos teóricos, nos poemas, peças e romances, é em *A Compra do Latão* que encontramos uma espécie de “síntese razoavelmente completa” (PEIXOTO, 1981, p. 30) do teatro brechtiano, ao lado, segundo o diretor brasileiro, de *O pequeno organon para o teatro*.

John Willett (1974, p. 169) vai ainda mais longe, quando afirma que esta poderia ter sido a obra mais importante de Brecht, mas que ela acabou permanecendo como um problema. Para o próprio dramaturgo, cerca de um ano e meio depois dos primeiros registros de trabalho em *Der Messingkauf*, esta teria se convertido numa grande dificuldade: “Quando abro o *Messingkauf* só pra variar um pouco, é como se recebesse uma rajada de poeira na cara. Pode-se imaginar esse tipo de coisa vindo sempre a significar qualquer coisa novamente? Essa não é uma pergunta retórica” (BRECHT, 2002, p. 109), anota o dramaturgo em seus *Diários de Trabalho*, em 19 de agosto de 1940.

Apesar de tais dificuldades, Brecht havia delineado um projeto aparentemente simples para a obra: o material poderia ser considerado o esboço de uma peça metateatral, em que se apresenta uma peça, ao mesmo tempo em que se debate o processo de trabalho teatral. As personagens Dramaturgo⁵, Atriz e Ator estão reunidos no teatro, após a apresentação de um espetáculo: *A compra do latão* tem início ao final da sessão, com a entrada da figura do Filósofo, durante a desmontagem da estrutura de palco pelo Iluminador. Brecht dá os contornos da cena inicial e a situação:

Um filósofo aparece num grande teatro, depois do espetáculo, para conversar com as pessoas do teatro. Foi convidado por uma atriz. As pessoas do teatro estão descontentes. Participaram nos esforços por um teatro da era científica. Mas a ciência ganhou pouco com isso, enquanto que o teatro perdeu bastante (BRECHT, 1999, p. 11).

Logo de início, o autor anuncia que uma discussão sobre o trabalho teatral irá ocorrer, situando o evento no palco de um grande teatro. Enquanto isso, não se perderá de vista o próprio palco, com o cenário, as luzes e todos os recursos cênicos que o

⁵ Ao usar o termo Dramaturgo com letra maiúscula, nos referimos apenas à figura de *A compra do latão*. Em letras minúsculas, a Brecht ou a algum outro dramaturgo não-ficcional.

caracterizam, e que já estão sendo desmontados para uma próxima apresentação. Antes de dar espaço para o desdobramento da “circunstância inicial”, porém, Brecht apresenta diversos elementos que podem auxiliar na compreensão do novo material que principia a escrever. Primeiro, aponta que a discussão tomará quatro noites, e faz um resumo de cada uma delas, já adiantando os debates que pretende levantar:

Primeira noite

Boas-vindas ao filósofo no teatro / os negócios vão bem / fuga da realidade e para o teatro / há o antigo e há o novo / o cinema como concorrência / o cinema como um teste da linguagem gestual / a literarização / a montagem / a realidade / o capitalismo, *pokerfaced man*⁶ / a realidade no teatro / as necessidades do filósofo / o apelo / o *engagement*

Segunda noite

A poética de Aristóteles / o racket das emoções⁷ / as novas matérias / o herói / o tipo C e o tipo P / teatralidade do fascismo / a ciência / fundação do teatro⁸

Terceira noite

A cena de rua / o efeito V / o teatro de fumar / os exercícios / “terror e miséria” / as variantes Shakespeare

Quarta noite

Reconversão em teatro / Chaplin / a comédia / a história da feira / a arte de representar chinesa / a crítica alegre / os professores
Ele não pode pagar (BRECHT, 1999, p. 11-12)⁹.

A seguir, Brecht apresenta as personagens, oferecendo os traços gerais de seus objetivos e das funções que terão no debate, relacionadas às suas profissões e possíveis zonas de intervenção no próprio processo teatral:

O *filósofo* deseja utilizar sem limitações o teatro para os seus fins. Este deve fornecer imagens fiéis dos processos entre os homens, e permitir uma tomada de posição dos espectadores.

O *actor* deseja expressar-se. Quer ser admirado. É para que lhe servem a fábula e os caracteres.

A *atriz* deseja um teatro com uma função social de caráter educativo. Ela é politizada.

⁶ Expressão em inglês, ligada ao jogador de pôquer, que durante o jogo deve manter uma feição inexpressiva, a fim de não revelar se a situação das cartas que possui na mão é boa ou ruim.

⁷ Expressão em inglês, conforme explicada por Werner Hecht e Inge Gellert nos comentários à *Messingkauf*, o *racket* das emoções é “[...] usada no sentido de: método criminoso ou de chantagem, truque sujo. Brecht previa para *A compra do latão* um poema sobre o papel das emoções no teatro” (HECHT; GELLERT; apud BRECHT, 1999, p. 184).

⁸ Este termo será explicado logo a seguir.

⁹ Vale destacar que, na organização da obra editada pela Vega (Brecht, 1999), a qual se baseia na divisão temporal desse trabalho de Brecht em quatro distintas fases, são apresentadas diversas versões dos resumos das quatro noites. Há pequenas mudanças, porém a maioria das ideias estão mantidas.

O *dramaturgista*¹⁰ põe-se à disposição do filósofo e propõe-se por as suas capacidades e conhecimentos à disposição para a conversão do teatro no teatro do filósofo. Espera uma revivificação do teatro.

O *maquinista do teatro*¹¹ representa o público novo. É operário e está descontente com o mundo (BRECHT, 1999, p. 12).

Através de suas diferentes visões sobre a natureza e a função do teatro, podemos concluir alguns aspectos de cada figura, principalmente a posição de cada um quanto ao fazer teatral e aos objetivos de seu trabalho. Porém, ao longo da leitura, vemos que há personagens que raramente se expressam e pouco intervêm, como a Atriz e o Iluminador, pois suas falas são raras e breves, sem no entanto haver algum motivo dentro do próprio material que nos ajude a concluir o porquê - podemos imaginar que, talvez, o fato de a obra permanecer inconclusa e ter sido interrompida e retomada diversas vezes, tenha influenciado essa participação instável da Atriz e do Iluminador ao longo do conjunto de textos. A conversação é, portanto, composta em sua maioria pelos argumentos do Ator e do Filósofo, mediados pelo Dramaturgo. Este, segundo Peixoto (1981):

[...] nem sempre se distingue por uma tomada de posição mais clara, às vezes confunde-se com as ideias do filósofo, o único que efetivamente conduz uma proposta de trabalho e persegue uma ideia definida, geralmente em oposição ao ator, que encarna os preconceitos e as defesas do velho teatro contra as novas ideias, que corresponderiam às aspirações do iluminador, que também quase não se manifesta (mas encerra o diálogo com uma frase brilhante, no melhor estilo brechtiano¹²) (PEIXOTO, 1981, p. 31).

Vale destacar, ainda, a escolha do termo “dramaturgo” e seu significado dentro do contexto do teatro europeu, que tem um significado diferente daquilo que entendemos no teatro brasileiro. É o que explica Peixoto (1981):

¹⁰ Aqui, mantivemos o termo “dramaturgista” pois este é assim traduzido pela edição portuguesa de *A compra do latão* (BRECHT, 1999). No entanto, seguindo a proposta do diretor Fernando Peixoto (PEIXOTO, 1979, p. 31), optamos, nas nossas traduções e nos nossos comentários sobre essa figura, utilizar o termo “Dramaturgo”. Portanto, neste trabalho, “Dramaturgista” e “Dramaturgo” são diferentes traduções para um mesmo termo, a partir do original em alemão, *Dramaturg*.

¹¹ É interessante destacar que a edição portuguesa de *A compra do latão* (BRECHT, 1999) opta por utilizar o termo “maquinista do teatro” para se referir a essa figura logo no início da obra - quando, no original em alemão, o termo inicial proposto por Brecht é “Iluminador” (BRECHT, 1993a, p. 696). Essa confusão se dá pois, conforme Brecht foi trabalhando ao longo dos anos em *Der Messingkauf*, alterava algumas vezes o nome dessa figura, sem definir qual deles seria o definitivo. Assim, ao longo do original em alemão, podemos encontrar “Iluminador”, “Trabalhador” e “Técnico de Palco”. Nesta dissertação, quando a tradução for nossa, seguiremos a proposta de Fernando Peixoto (1979) e utilizaremos “Iluminador” ou, então, “Técnico de Palco”, quando assim estiver designado no original em alemão.

¹² “ACTOR - Em contrapartida, parece que teria o privilégio de poder transformar os espectadores em reis todas as noites. E não reis aparentes, mas em reis verdadeiros. Em estadistas, pensadores e engenheiros. Mas que público será o meu! Apresentarei aos seus tribunais os assuntos do mundo. E que lugar ilustre, útil e celebrado o meu teatro será quando servir de laboratório a toda esta multidão de trabalhadores! Também eu actuarei segundo esta frase dos clássicos: Mudem o mundo, que ele precisa de ser mudado!

MAQUINISTA - Soa-me um bocado grandiloquente. Mas, tratando-se de uma coisa grandiosa, porque não haveria de soar assim?” (BRECHT, 1999, p. 116).

[O dramaturgo, no teatro alemão] É um dos centros intelectuais do trabalho de concepção e produção do espetáculo, aquele que traduz e adapta e, sobretudo, prepara o texto, em função das necessidades da época e do projeto ideológico da encenação, que inúmeras vezes ele contribui para concretizar, de forma mais ou menos decisiva, para a encenação, encarregando-se igualmente de realizar estudos paralelos, que contribuirão para os processos coletivos de análise, na fase preparatória do espetáculo [...] Hoje, sobretudo na Alemanha mas também em outros países da Europa, uma função que cresce ao ponto de alguns espetáculos, até em nível de publicidade, serem valorizados ou não em função do nome responsável pelo trabalho de dramaturgia¹³ (PEIXOTO, 1981, p. 32).

O título da obra é explicado pelo Filósofo, quando este detalha ao coletivo do teatro os interesses que o motivaram a aceitar o convite da Atriz. Ele relata:

FILÓSOFO - Sinto tão fortemente a singularidade deste meu interesse que me comparo, digamos, a um comerciante de latão que se dirige a uma banda de música para comprar não o trompete, mas simplesmente latão. O trompete do trompetista é feito de latão, mas este não vai querer vendê-lo como latão, pelo valor do latão, a peso. É assim que ando à procura destes acontecimentos entre os homens, acontecimentos que vocês imitam de alguma maneira, embora com uma finalidade que não é de maneira alguma a de me satisfazer. Falando claro: ando à procura de um meio de obter imitações, para determinados fins, de processos que se produzem entre os homens; oiço dizer que vocês confeccionam tais imitações; e queria agora saber se este tipo de imitações me serve (BRECHT, 1999, p. 86).

A metáfora que dá nome à obra revela os objetivos da figura e também aponta para o tema que irá atravessar os debates durante as quatro noites de conversa, no encontro com os trabalhadores da cena. O que o Filósofo busca é, justamente, estudar a forma como as pessoas se relacionam entre si e como isso pode ser mostrado no palco, ou seja, a matéria que compõe, que forja o objeto teatro, e não o objeto simplesmente. Os artistas, por sua vez, revelam que procuram na figura do Filósofo alguém que possa debater com eles novas possibilidades para o teatro, pois, apesar de terem participado “nos esforços para um teatro da era científica [...] as pessoas do teatro estão descontentes [...] [e o] teatro perdeu bastante” (BRECHT, 1999, p. 11).

Assim, ainda que o Filósofo precise dos trabalhadores de teatro para seus propósitos, ele assume, logo ao início da primeira noite, que o teatro em si terá importância secundária em relação às suas aspirações. O “latão” que o filósofo irá negociar são as imitações de comportamentos sociais, tomadas como objetos de análise. Após causar certo desconforto no ambiente, ao ser acusado de buscar algo que, talvez, não seja arte nem teatro, o Filósofo desafia seus ouvintes a deixarem de fazer teatro, para fazer “taetro”. Na primeiro encontro noturno naquele teatro, ele convida:

¹³ É relevante lembrar que a função de dramaturgo foi exercida por Brecht em meados dos anos 1920, principalmente ao trabalhar com Piscator; o que explica também a importância dessa figura para Brecht e para o debate no contexto do teatro alemão.

FILÓSOFO - Mas eu preciso de imitações de acontecimentos da vida para as minhas finalidades. O que fazemos então?

DRAMATURGISTA - Separadas da sua finalidade, as imitações deixavam de ser teatro, sabes.

FILÓSOFO - Isso talvez não me incomodasse muito. Poderíamos dar àquilo que daí saísse um nome diferente, digamos: Taetro. *Todos se riem*. Então seria assim: eu contratava-vos a vocês artistas, para uma tarefa não artística. Não encontrando gente com capacidade de imitar homens em ação noutro lado, contratava-vos a vocês para minhas finalidades.

DRAMATURGISTA - Mas que finalidades misteriosas são essas, então?

FILÓSOFO *rindo* - Oh, mal ousou dizê-lo. Vão parecer-vos talvez bastante banais e prosaicas. Pensei utilizar as imitações para finalidades bem práticas, simplesmente para se descobrir a melhor maneira de se comportar. Compreendem, poderia fazer-se delas qualquer coisa análoga à física (que lida com objetos mecânicos), e a partir daí desenvolver uma técnica.

DRAMATURGISTA - Portanto são objetivos científicos que persegues! Realmente, isto não tem nada a ver com arte.

FILÓSOFO *apressadamente* - Evidentemente que não. E é por isso que só lhe chamaria *taetro* (BRECHT, 1999, p. 87).

O Filósofo revela que seus objetivos não são, a princípio, propriamente artísticos. Ou, que seu modo de pensar o teatro arrasta seus limites, até torná-lo uma outra coisa. A seguir, expõe seus objetivos: o de encontrar a melhor forma de se comportar em sociedade. Ao apresentar tal argumento, critica aquele teatro que não nos permite observar a realidade e nela penetrar. E para adentrar a realidade, sugere que a analisemos de forma científica (por isso, a analogia à física). Retomando a metáfora do teatro planetário, aquilo que o Filósofo denomina por “reproduções da vida social” poderia ser tratado detalhadamente, movimento por movimento, fala por fala e, ainda, seria possível conceber outros possíveis comportamentos, ao mesmo tempo em que assistimos à exposição de atitudes no palco.

Der Messingkauf, seguindo os planos de Brecht, trataria então da transformação do teatro que os artistas têm em mãos em um outro teatro, ainda a ser conquistado através de debates e experimentações práticas. Após a primeira noite de encontro naquele teatro, em que são estabelecidas as bases e os propósitos do encontro, para a segunda e a terceira noites Brecht previa analisar exercícios atoriais e demonstrações das novas formas de trabalho de ator e de atriz. Após as experimentações práticas e os debates realizados durante os três encontros noturnos anteriores, seria na última noite que o “taetro” do Filósofo se converteria, finalmente, em teatro, porém já diferente do que era ao começo. Este seria, segundo Brecht, o “giro dialético” da peça, conforme o autor aponta em seus *Diários de Trabalho*:

25.2.41

Os “sonhos” dos poetas são dirigidos exclusivamente a novos espectadores cuja conexão com a realidade é diferente da de espectadores precedentes, enquanto os próprios poetas são homens desta época. Esta é a torção dialética na *quarta noite* do *Messingkauf*. Aqui o plano do filósofo de usar a arte para fins didáticos funde-se com o plano dos artistas de investir na arte seu conhecimento, sua experiência e sua curiosidade social (BRECHT, 2002, p. 172).

O trabalho teatral representado pelo Ator, pela Atriz e pelo Dramaturgo é, no início, recusado e colocado em confronto com os propósitos e o *taetno* do Filósofo. Desse choque, colocado em movimento a partir das discussões e das práticas, surgiria um novo teatro, síntese do conflito anterior. Na interpretação de Peixoto (1981), a obra termina com um “final feliz”:

[...] o ator, finalmente convencido, se “converterá” às novas ideias; e o radicalismo, digamos sociológico, do filósofo, se revelará, no final, em sua verdadeira natureza – trata-se, sim, de transformar a função social da atividade teatral, a partir de novas exigências sociais determinadas pelos novos tempos. Mas nada disso implica renunciar aos princípios estéticos que regem a produção artística [...] Trata-se, na verdade, de admitir os princípios estéticos como históricos, portanto transformáveis. Por isso é urgente reformulá-los. O fim do velho teatro não deve ser confundido com o fim do teatro ou sua total negação. Ao contrário, significa sua revitalização. A redescoberta de sua utilidade (PEIXOTO, 1981, p. 31-32).

As figuras, identificáveis ao longo da obra pelos seus diferentes pontos de vista sobre a função do teatro, alteraram suas opiniões ao longo do diálogo. Nenhuma continuou igual ao início, principalmente o Filósofo e o Ator, as duas principais figuras da obra. Ao cabo das quatro noites, pode-se compreender o movimento de construção do novo teatro que Brecht pretendia divulgar. Na busca da simultaneidade entre ensino e diversão, orientada pelo desejo de mudança do comportamento dos indivíduos e do mundo, por meio da análise crítica da realidade e em conexão direta com a prática, seria possível um trabalho teatral que, ele mesmo, apontasse para a transformação do teatro e do mundo.

A partir do breve comentário introdutório sobre *A compra do latão*, é possível perceber que muitas das questões debatidas naquele material relacionam-se diretamente com as produções de Brecht anteriores ao momento em que dá início à escrita do projeto, em 1939. Caberia, pois, traçar os principais trabalhos do dramaturgo que poderiam ter contribuído para a pavimentação do caminho prático-teórico que viria a ser desenvolvido em *A compra do latão*. Para tanto, ainda que o conjunto de textos de *Der Messingkauf* tenha começado a ser elaborada no final da década de 1930, retornaremos alguns anos para recuperar tais experiências do dramaturgo.

1.2. O poeta vai ao teatro: fins da primeira guerra até os estudos marxistas

Bertolt Brecht nasceu em 1898, numa pequena cidade do sul da Alemanha chamada Augsburg, próxima à cidade de Munique. Lá passou sua infância e juventude; foi à escola e escreveu os primeiros poemas e breves textos, e participou das típicas feiras populares a céu aberto, onde havia muita música e apresentações¹⁴. Nos anos de 1918-1919, quando escreveu a peça *Baal*, Brecht estudava Medicina e Filosofia na Universidade de Munique, onde também assistia a aulas de teatro com o professor Artur Kutscher, amigo de Frank Wedekind (WILLET, 1974, p. 4). Brecht nunca se graduou e em 1921 deixou o curso universitário. No entanto, é curioso destacar a dupla formação pela qual Brecht já se interessava e que, de alguma forma, se revela fundamental para o posterior desenvolvimento de seu trabalho teatral¹⁵.

Como estudante de Medicina, Brecht foi enviado à guerra mas, ao contrário do dramaturgo Ernst Toller, do diretor Erwin Piscator e de muitos outros jovens, trabalhadores e artistas que vivenciaram o horror da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) no campo de batalha, o dramaturgo escapou do *front*, pois havia conseguido uma transferência para prestar serviço ao exército como enfermeiro no hospital militar de reserva de Augsburg, onde eram tratadas epidemias e doenças venéreas. Ainda assim, Brecht viu os efeitos devastadores da guerra, não apenas por estar no hospital, mas também por ver diversos amigos e colegas retornando da guerra extremamente destruídos ou sendo assassinados.

Ainda antes do fim da Primeira Guerra Mundial, e pouco depois da vitória soviética com a Revolução de Outubro de 1917, na Alemanha eclodem revoltas de esquerda por diversas regiões da Alemanha e que culminarão na Revolução de Novembro alemã, em 1918. Segundo Isabel Loureiro (2005, p. 50), como tentativa de forçar a saída da Alemanha da Primeira Guerra Mundial, em 28 de janeiro de 1918, cerca de quatrocentos mil trabalhadores em Berlim declararam greve e, já no dia seguinte, ela se expandiu, com mais de um milhão de trabalhadores paralisados em diversas cidades. O movimento grevista foi massacrado com violência, e seus líderes foram presos. Ainda segundo Loureiro (2005), a organização e a luta dos trabalhadores grevistas pelo fim da guerra, assim como o “[...]”

¹⁴ Brecht, inclusive, chegou a participar de esquetes com seu amigo, o palhaço e dramaturgo Karl Valentin.

¹⁵ Em uma anotação introdutória aos escritos sobre *Estudos Marxistas* (BRECHT, 1967f, p. 46), Brecht pondera sobre o fato de talvez não ter aderido a um teatro mais “emocional” devido, em certa medida, aos seus estudos universitários: “Talvez isso se deva à minha formação acadêmica anterior (estudei medicina), que me imunizou fortemente contra a influência do lado emocional”. No original: “Vielleicht lag das an meiner naturwissenschaftlichen Vorbildung (ich hatte Medizin studiert), die mich gegen eine Beeinflussung von der emotionalen Seite sehr starke immunisierte”.

acúmulo de desilusão e cólera contra os chefes militares e seus porta-vozes políticos” (LOUREIRO, 2005, p. 51), são elementos fundamentais para compreender a Revolução de Novembro.

Prevendo a inevitável derrota na guerra, o alto comissariado do exército alemão insiste na criação da monarquia parlamentar, que é declarada no início de outubro: são convocados para o compor governo políticos dos partidos que haviam votado a favor dos acordos de paz em 1917, mas estes viriam ser responsabilizados pela derrota na Primeira Guerra poucos anos depois, ato que seria estimulado principalmente por aristocratas e militares de alta patente. Ao longo do mesmo mês, se intensifica a pressão popular para a saída imediata da guerra¹⁶, assim como aumentam os adeptos ao movimento revolucionário e à auto-organização dos trabalhadores em conselhos de operários, soldados e marinheiros. Conforme nos relata Isabel Loureiro:

[...] sem esperar ordens das centrais dirigentes: [acontecem ações] no dia 6 de novembro de Hamburgo, Bremen, Wilhelmshaven, Lubeck; no dia 7 em Hannover; no dia 8 em Colônia, Braunschweig, Düsseldorf, Leipzig, Frankfurt, Munique. Nesse mesmo dia, o Conselho de Operários, Soldados e Camponeses de Munique proclama a República Socialista da Baviera [...] o movimento é irresistível. No dia 9 de novembro de 1918, a onda revolucionária atinge Berlim, capital do Império. Por volta do meio-dia, manifestações gigantescas coroadas de milhares de bandeiras vermelhas enchem as ruas da capital (LOUREIRO, 2005, p. 54-55).

É preciso uma espécie de esforço imaginativo para visualizar o que as palavras de Isabel Loureiro descrevem, quanto à magnitude do alcance desses movimentos e aos esforços para concretizar a auto-organização política e a solidariedade entre os trabalhadores. É desse efervescente movimento revolucionário, que chega a nível de guerra civil em Munique, que Brecht participa do conselho [soviete] de trabalhadores da área da saúde durante a República de Conselhos da Baviera, tendo sido eleito deputado pelos soldados do hospital onde trabalhava (BUNGE; HECHT; RÜLICHE, 1969, p. 21). Sobre a influência que essa participação gera no dramaturgo, Iná Camargo Costa (2019, p. 106) comenta:

Ele participou do soviete de Munique quando da revolução alemã de 1918-1919 na condição de deputado dos trabalhadores do setor (militar) de saúde de Augsburg, ocasião em que esteve próximo dos espartaquistas e de Rosa Luxemburg e travou conhecimento com um dos presidentes daquele soviete, Ernst Toller. Portanto, sabendo por experiência o que é uma revolução e como os esquadrões prussianos massacraram o soviete de que participou como deputado, Brecht faz parte daqueles socialistas que

¹⁶ A Primeira Guerra Mundial é oficialmente encerrada em 11 de novembro de 1918, com a assinatura do Armistício de Compiègne entre a Alemanha e os Aliados. Para mais informações sobre a Primeira Guerra, conferir capítulo 13 de *A era dos impérios* (HOBSBAWM, 2007) e o primeiro capítulo de *A era dos extremos: o breve século XX* (HOBSBAWM, 2008).

desde então conhecem o tamanho da ameaça que ronda a classe trabalhadora mundial (COSTA, 2019, p. 106).

Essa experiência deveu-se, também, à especificidade da República de Conselhos da Baviera. Com particularidades em relação aos acontecimentos em Berlim e no restante da Alemanha, Isabel Loureiro (2005) comenta que, na República da Baviera, “[...] em algumas cidades os conselhos governavam, em outras dividiam o poder com o prefeito e a administração municipal existente até então” (LOUREIRO, 2005, p. 89). Os conselhos de operários e camponeses da região haviam sido criados durante os levantes de novembro de 1918, e o governo da Baviera, representado na época por Kurt Eisner, buscava fortalecer a relação entre ambos.

A direita e a extrema-direita, que não concordavam com o caminho que seguia a recém-criada República da Baviera, já estavam se organizando para dar fim à organização autônoma dos trabalhadores. A contrarrevolução em curso na Alemanha, visando frear os avanços da esquerda no país, aproximava-se da Baviera. Eisner, desacreditado pelos radicais de esquerda e combatido pela direita, é assassinado em 21 de fevereiro de 1919. A luta radicaliza-se; os trabalhadores pegam em armas, e os conselhos renovam sua força e credibilidade. A participação dos conselhistas na defesa da república é tamanha, que apenas na terceira tentativa as tropas da contrarrevolução¹⁷ atingem seu objetivo: o massacre dos trabalhadores.

Para Iná Camargo Costa (2019, p. 105-106), a participação de Brecht no movimento revolucionário e sua experiência nos conselhos de trabalhadores são dados essenciais para compreender não apenas sua produção dramática, mas todo o conjunto de seu trabalho e seu posicionamento e luta política. A participação do dramaturgo na tão breve e sangrenta experiência revolucionária alemã mostrou a ele “[...] o tamanho da ameaça que ronda a classe trabalhadora” (COSTA, 2019, p. 106). Não que sua participação nos conselhos de trabalhadores, quando ainda tinha apenas vinte anos, fora totalmente bem sucedida, ou positivamente avaliada posteriormente pelo próprio Brecht, mas esse acontecimento e suas consequências apontaram ao jovem dramaturgo as transformações sociais que se avistavam no horizonte: num primeiro momento, o avanço da luta das e dos trabalhadores;

¹⁷ Vale lembrar: no processo de massacre dos trabalhadores da República da Baviera, participam os *freikorps*, um grupo de milícia armada que daria apoio aos nazistas. Segundo Iná Camargo Costa (2010, p. 220), os *freikorps* “[...] vieram a constituir, a partir de 1919, a principal base de organização do Partido Nazista alemão. Ainda não havia o Partido Nazista nesse momento, mas a primeira tentativa de golpe de Hitler foi justamente em Munique em 1923, se não estou enganada. Ele tentou dar um golpe de Estado apoiado por esses *freikorps*”. Quanto ao tamanho dessa organização paramilitar, é estimado que entre 200 mil e 400 mil homens tenham integrado esse grupo de mercenários, liderados em muitos casos por aristocratas (KERSHAW, 2016, n.p.). Além do massacre da Revolução Alemã, os *freikorps* “atuavam onde conflitos de fronteiras, nacionalismo étnico radical, ameaça de bolchevismo e ódio visceral aos judeus criavam uma mistura poderosa de sentimentos violentos” (KERSHAW, 2016, n.p.)

depois, o contra-ataque destrutivo da direita. Toda essa experiência continuou a orientar a práxis de Brecht desde aquele momento, a partir da análise concreta das condições de temperatura e pressão da luta de classes e a investigação das formas dramatúrgicas e cênicas para colocá-las em cena.

No texto *Observações sobre a edição das peças: ao revisar minhas primeiras peças*, escrito em março de 1954 e destinado a apresentar a reedição completa de suas obras dramatúrgicas, em parceria com o amigo e editor alemão Peter Suhrkamp¹⁸, Brecht comenta:

Eu não sabia quase nada específico sobre a Revolução Russa, mas até minhas modestas experiências como enfermeiro de guerra no inverno de 1918 me permitiram pressentir que uma nova força de combate totalmente diferente, de proporções gigantes havia entrado em cena: o proletariado revolucionário.

Aparentemente, minhas descobertas não foram suficientes para perceber a profunda seriedade da revolta proletária do inverno de 1918/19, mas apenas para perceber a falta de seriedade da participação de meu furioso "herói" na revolta (BRECHT, 1967e, p. 945-946, tradução nossa)¹⁹.

Esta constatação importante de Brecht avalia, muitos anos depois, o reconhecimento de uma espécie de imaturidade sua sobre o processo revolucionário em curso e a movimentação contrarrevolucionária, relativa à inexperiência dos jovens conselhistas e à própria novidade dos conselhos, que "[...] ainda não configuravam instituições democráticas de base" (LOUREIRO, 2005, p. 94). Muitos dos jovens participantes dos conselhos (Brecht, inclusive) fizeram sua formação política ao mesmo tempo em que atuavam nas organizações. São informações que nos fornecem uma chave de leitura importante para lidarmos com o material brechtiano elaborado durante essa época, como *Tambores na Noite*, onde Brecht apresenta o tal "herói" furioso, o soldado da Primeira Guerra, Andreas Kagler.

¹⁸ Vale destacar que são essas as versões que temos publicadas pela coleção *Bertolt Brecht: Teatro Completo*. Tal nota se faz importante porque é com essa informação que devemos ler o conjunto da obra dramatúrgica de Brecht publicada no Brasil pela Editora Paz e Terra: apesar de escritas ao longo de décadas e para um contexto histórico específico, além da reescrita permanente conforme o trabalho prático, gerando diversas versões de uma mesma obra, Brecht revisou-as uma a uma para a publicação de uma versão final satisfatória levando em conta o contexto de 1954, os avanços e recuos da luta de classes, as avaliações com distância histórica dos anos 1920 e 1930 e sua própria experiência acumulada.

¹⁹ No original: "Ich wußte nahezu nichts Genaueres über die russische Revolution, aber schon meine bescheidenen Erfahrungen als Sanitätssoldat im Winter 1918 ließen mich ahnen, daß eine ganz andere, eine neue Kampfkraft von säkulaem Ausmaß den Schauplatz betreten hatte: das revolutionäre Proletariat. Anscheinend reichten meine Erkenntnisse nicht dazu aus, den vollen Ernst der proletarischen Erhebung des Winters 1918/19, sondern nur dazu, den Unernst der Beteiligung meines randalierenden 'Helden' an der Erhebung zu realisieren" (BRECHT, 1967e, p. 945-946).

Ainda antes de ter passado pela experiência concreta da Primeira Guerra Mundial e pelo massacre da revolução, Brecht já havia abandonado, quando estava nos últimos anos escolares, tendências nacionalistas, de elogio à pátria e defesa do Império Alemão, e adotara um ponto de vista radicalmente anti belicista, que se fortalece após a experiência da guerra, do qual um dos belos (e tristes) exemplos é o poema *A lenda do soldado morto* (escrito, provavelmente, entre 1918/1919). Nesse mesmo período de finais dos anos 1910, o dramaturgo dá início às suas tentativas de colocar em cena o debate sobre a função do associal: o artista burguês que tudo destrói, inclusive si mesmo, em *Baal* (1918/1919); e o soldado que volta da guerra – desempregado, psicologicamente destruído, sem conseguir identificar-se ao movimento revolucionário em curso, porque seus desejos individuais falam mais alto – em *Tambores na Noite* (1919).

Nessas peças, assim como em *Na Selva das Cidades* (1921-1923), Brecht critica radicalmente a burguesia e sua moral; e denuncia a exploração e a destruição causada às pessoas que vivem nesse sistema: as peças do período são, definitivamente, antiburguesas e anticapitalistas. Ao apresentar os problemas que encontrou na peça *Tambores na Noite*, quando da sua reedição em 1954, afirma Brecht:

Vejo hoje que meu espírito de contradição – suprimo a vontade de usar o termo “mais jovem” aqui, porque espero tê-lo ainda hoje – me aproximou do limite do absurdo. [...] mas eu não tinha conseguido fazer o espectador ver a revolução de forma diferente da que o “herói” Kragler via, e ele a via como algo romântico. A técnica da desnaturalização ainda não estava disponível para mim²⁰ (BRECHT, 1967e, p. 945-946, tradução nossa).

Brecht escreve essa peça entre os meses de janeiro e fevereiro de 1919, ainda enquanto a Revolução Alemã acontecia, e, na reflexão citada, aponta problemas que irá identificar muitos anos depois, já com um método de trabalho organizado, e no sentido de contribuir para a contínua elaboração de sua proposta de teatro dialético. Percebe os limites da peça que havia feito quando um jovem dramaturgo estreante; ainda que sua criação revele o rigor do material, a profunda reflexão sobre o momento presente e o desejo de fazer um teatro diferente do dominante. Em 1920, escreve no jornal do USPD²¹ *Die Augsburger Volkswille*²² que a população de Augsburg “[...] deveria cedo ou tarde romper

²⁰ No original: “Ich sehe heute, daß mich mein Widerspruchsgeist – ich unterdrücke den Wunsch, hier das Wort jugendlicher einzug schalten, da ich hoffe, ihn auch heute noch ungeschmälert zur Verfügung zu haben – dicht an die Grenze des Absurden herangeführt hat. [...] aber es war mir nicht gelungen, den Zuschauer die Revolution anders sehen zu lassen, als der ‘Held’ Kragler sie sah, und er sah sie als etwas Romantisches. Die Technik der Verfremdung stand mir noch nicht zur Verfügung”.

²¹ Unabhängige Sozialdemokratische Partei Deutschlands (USPD), em português, Partido Social-democrata Alemão Independente.

²² Brecht trabalhou como crítico teatral deste periódico de 13 de outubro de 1919 até 12 de janeiro de 1920, e escreveu vinte e sete textos polêmicos sobre o teatro municipal de Augsburg (KRATZMEIER; KUGLI, 2003b, p. 26).

com o seu hábito favorito de ter um teatro ruim²³ (apud WILLETT, 1974, p. 5-6, tradução nossa).

Antes de *Tambores na noite*, Brecht havia terminado *Baal* em junho de 1918 e enviado a peça a colegas do teatro, como Lion Feuchtwanger, Alfred Kerr, além dos dramaturgos do Münchner Kammerspiele (KRATZMEIER; KUGLI, 2003b, p. 24), teatro tradicional na cidade de Munique (próxima à cidade natal de Brecht e onde ainda vivia, Augsburg). Nas reflexões para a reedição de suas obras, em 1954, o dramaturgo escreve sobre *Baal*:

A peça “Baal” pode causar todo tipo de dificuldade para as pessoas que não aprenderam a pensar dialeticamente. Dificilmente verão nela algo além do que a glorificação do egoísmo puro [...] Ele [Baal] é anti-social, mas numa sociedade anti-social. [...] A primeira e a última cenas da peça “Baal” foram revisadas para esta edição a partir do primeiro manuscrito. No mais, deixo a peça como está porque me faltam forças para mudá-la. Admito (e aviso): falta sabedoria à peça²⁴ (BRECHT, 1967e, p. 947-948, tradução nossa).

Neste momento, é interessante notar não apenas as possíveis “falhas” da peça, mas principalmente as considerações que tece Brecht quando da reorganização e reavaliação de seu trabalho, no momento em que se dedica à elaboração de últimas reflexões sobre teatro, *Die Dialektik auf dem Theater* (em português, *A dialética no teatro*), conjunto de escritos teóricos elaborado entre os anos de 1951 e 1956 (que serão debatidos em detalhe no terceiro capítulo desta dissertação). Para nós, cabe reforçar a atitude de contínua e interminável revisão sobre sua produção, revelando o que interessou ao dramaturgo manter e o que foi deixado de lado, com a certeza de que tanto o descartado quanto o que foi mantido e a relação dialética entre ambos foram necessários para avançar na sua produção.

Ainda sobre suas primeiras peças, em relação à *Na Selva das Cidades*, aponta Brecht:

A dialética da peça é puramente idealista. [...] Claro, eu estava trabalhando na fábula, nos personagens, em minhas opiniões sobre o comportamento humano e sua eficácia ao mesmo tempo, e talvez eu tenha exagerado um pouco o aspecto formal, mas eu queria mostrar como esse tipo de escrita era uma complexa operação e como uma coisa se relaciona com a outra, como

²³ No original: “[...] I think the Augsburgers ought sooner or later to break with their favourite habit of having a bad theatre”.

²⁴ No original: “Das Stück ‘Baal’ mag denen, die nicht gelernt haben, dialektisch zu denken, allerhand Schwierigkeiten bereiten. Sie werden darin kaum etwas anderes als die Verherrlichung nackter Ichsucht erblicken [...] Er [Baal] ist asozial, aber in einer asozialen Gesellschaft. [...] Die erste und letzte Szene des Stückes “Baal” wurden für diese Ausgabe wieder so hergestellt, wie sie in der ersten Niederschrift waren. Sonst lasse ich das Stück, wie es ist, da mir die Kraft fehlt, es zu verändern. Ich gebe zu (und warne): dem Stück fehlt Weisheit”.

a forma vem do tema e depois ela revida nele de volta²⁵ (BRECHT, 1967e, p. 949-950, tradução nossa).

Tendo enfatizado sempre o aspecto materialista de seu trabalho, na busca por um teatro antimetafísico, Brecht reconhece que naquela época um certo idealismo estava presente em suas obras. Além de, neste caso em particular, haver preponderado a investigação dos aspectos formais da obra em relação aos temas tratados. Brecht pondera: “[...] naquela época, aparentemente eu tinha alguns desejos puramente formais”²⁶ (BRECHT, 1967e, p. 949, tradução nossa), quando lembra ter ficado impressionado com as técnicas de iluminação da montagem de *Otelo* pelo diretor Jessner e com as experiências das feiras populares na região de Munique. Essas investigações formais, por outro lado, também acabaram gerando resultados positivos posteriormente, pois possibilitaram o aprofundamento dessas pesquisas tanto na dramaturgia quanto no momento de colocá-la no palco, conforme reconhece Brecht: “Em outros momentos, eu trabalhei de maneiras diferentes e com outros pontos de vista e as peças ficaram mais simples e mais materialistas, mas também na formação dessas peças muitos dos aspectos formais foram para o conteúdo”²⁷ (BRECHT, 1967e, p. 950, tradução nossa).

O trabalho com a escrita de *Na selva das cidades* começou em setembro de 1921 e, em novembro do ano seguinte, Brecht recebeu o prêmio Kleist pelo conjunto de suas três dramaturgias produzidas (*Baal*, *Tambores na noite* e *Na selva das cidades*). Dentre elas, a primeira a estrear foi *Tambores na noite*, no dia 29 de setembro de 1922 (KRATZMEIER; KUGLI, 2003b, p. 34), na Münchner Kammerspiele, em Munique, com a direção de Otto Falckenberg. Logo depois, Brecht viaja a Berlim para acompanhar os ensaios da mesma peça, que estreia em dezembro daquele mesmo ano, no Deutsches Theater, também com a direção de Otto Falckenberg - aqui, vale destacar que Brecht já tinha vontade de dirigir sua própria peça, porém não conseguiu impor o seu objetivo (MEWS, 2001a, p. 97).

Foi, pois, nesse período que as dramaturgias de Brecht começaram a ser encenadas, não apenas em Augsburg (cidade mais provinciana, ao sul da Alemanha) e Munique (que fora capital cultural do império alemão até a Primeira Guerra), mas também em Berlim, capital da República e grande centro cultural do país. As peças obtiveram grande êxito, merecendo elogios dos críticos teatrais, como a crítica de Herbert Ihering em

²⁵ No original: “Die Dialektik des Stücks ist rein idealistischer Art. [...] Selbstverständlich arbeitete ich gleichzeitig an der Fabel, an den Charakteren, an meinen Meinungen über menschliches Verhalten und seine Wirksamkeit, und vielleicht habe ich das Formale ein wenig übertrieben, aber ich wollte darlegen, was für ein komplexes Geschäft solch ein Schreiben ist und wie das eine in das andere eingeht, wie die Formung aus dem Stofflichen kommt und auf das Stoffliche zurückschlägt.”

²⁶ No original: “[...] gab es damals einige anscheinend rein formale Wünsche”.

²⁷ No original: “Früher und später habe ich auf andere Weise und nach anderen Gesichtspunkten gearbeitet, und die Stücke waren dann auch einfacher und materialistischer, aber auch bei ihrer Formung ging viel eben Formales in den Stoff ein”.

relação à encenação de *Tambores na noite* em Munique (KRATZMEIER; KUGLI, 2003b, p. 34); porém, as apresentações também encontraram certa resistência do público e tiveram curta temporada, como foi o caso de *Tambores na noite* em Berlim e *Na selva das cidades*, na mesma cidade – cuja estreia foi inclusive invadida por nazistas, que jogaram bombas dentro do teatro (KRATZMEIER; KUGLI, 2003b, p. 36).

Apesar do grande sucesso, Brecht declara, nas *Anotações para Tambores na noite* (escritas provavelmente em 1926/1927), que naqueles inícios dos anos 1920 estava insatisfeito e desconhecia o motivo: teve um mau pressentimento, dizia, e todo o sucesso mostrou a ele que estava “no endereço errado”. Para o dramaturgo, “[...] a coisa toda era uma questão estética, que eu não entendia. Em outro momento talvez eu poderia até ter entendido algo [...]”²⁸ (BRECHT, 1967e, p. 962, tradução nossa). Vemos que Brecht consegue formular os motivos da sua insatisfação poucos anos depois, quando já trabalhava com grandes equipes de dramaturgos e participava ativamente das direções de suas peças.

No entanto, podemos nos perguntar por que, ainda que Brecht considerasse suas primeiras dramaturgias questionáveis em certos aspectos, o dramaturgo decidiu publicá-las em suas obras completas. Se apresentavam problemas formais e de conteúdo e também se distanciavam tanto do que veio a chamar de teatro dialético anos depois, qual o sentido de sua republicação? Brecht lança a pergunta, para a seguir respondê-la:

Ao ler o terceiro, quarto e quinto ato de *Tambores na noite*, fiquei tão insatisfeito que pensei em suprimir esta peça. Foi apenas o discernimento de que a literatura deveria pertencer à história e que ela não deveria ser falsificada, bem como a sensação de que minhas visões e habilidades atuais teriam menos valor sem o conhecimento das anteriores – desde que tenha ocorrido uma melhora –, que me impediu de jogá-la na fogueira. Também a supressão é insuficiente, o que está errado deve ser corrigido [...] Diante do tema e da questão dessas primeiras peças, pode-se dizer: para que voltar a isso? [...] Por que não falar sobre hoje? Mas quem quiser dar o grande salto tem que dar alguns passos para trás. O hoje é alimentado pelo ontem e pelo amanhã²⁹ (BRECHT, 1967e, p. 946-952, tradução nossa).

O belo relato de Brecht demonstra como ele superou, no sentido dialético, as dificuldades que encontrava em cada peça. Mais uma vez, fica reforçado que, em seu

²⁸ No original: “Das Ganze war eine ästhetische Angelegenheit, von der ich nichts verstand. In einer anderen Zeit hätte ich übrigens davon vielleicht sogar etwas verstanden [...]”.

²⁹ No original: “Bei der Lektüre der Akte drei, vier und fünf von Trommeln in der Nacht befahl mich eine solche Unzufriedenheit, daß ich erwog, dieses Stück zu unterdrücken. Nur die Überlegung, daß die Literatur der Geschichte angehört und diese nicht gefälscht werden darf, sowie das Gefühl, daß meine jetzigen Ansichten und Fähigkeiten weniger wert wären ohne die Kenntnis meiner früheren - vorausgesetzt, da hat eine Besserung stattgefunden –, hinderten mich, den kleinen Scheiterhaufen zu errichten. Auch ist Unterdrückung nicht genug, Falsches muß korrigiert werden. [...] Man könnte angesichts der Thematik und Fragestellung dieser ersten Stücke sagen: Wozu darauf zurückkommen? [...] Warum nicht von heute reden? Aber der den großen Sprung machen will, muß einige Schritte zurückgehen. Das Heute geht gespeist durch das Gestern in das Morgen”.

projeto de teatro épico, cada obra estaria em diálogo direto com o todo de sua produção, gerando uma relação dialética entre elas: uma comenta a outra, a contradiz e a supera, pois cada nova peça tenderia a conter o que tivesse sido útil e, ao mesmo tempo, recusar o que deveria ser deixado de lado. Vemos, assim, que esse exercício tem início já em seus primeiros trabalhos, pavimentando o caminho para o desenvolvimento dessa atitude perante cada material.

De acordo com John Willett (1974, p. 6), Brecht havia assinado críticas e considerações sobre o teatro de Augsburg, de outubro de 1919 a janeiro de 1921, contribuindo para o periódico do Partido Social-democrata alemão *Der Augsburger Volkswille* com algumas dezenas de textos, mas, entre janeiro de 1921 e setembro de 1924, deixa de publicar regularmente textos sobre teatro, até mudar-se para Berlim. Há apenas algumas notas fragmentárias e um ou outro artigo, segundo Steve Giles e Tom Kuhn (2003, p. 9); isso porque, para os autores, “[...] o foco de seu interesse [de Brecht] estava em outro lugar, a saber, na literatura e em seus próprios textos”³⁰. Ao contrário dos escritos teóricos e críticos, a produção de poesia e literatura é intensa na fase anterior à chegada para residir em Berlim. É nessa época que Brecht torna-se uma espécie de “[...] *enfant terrible* da cena teatral da República de Weimar”³¹ (GILES; KUHN, 2003, p. 9, tradução nossa).

Foi também nesse período que o dramaturgo realizou duas longas viagens de Munique a Berlim, para negociar com editoras e com teatros as publicações e as encenações de suas obras. Em 1921, Brecht se estabeleceu em Munique, onde trabalhou como dramaturgo oficial do Münchner Kammerspiele. Nesse mesmo teatro, alguns anos depois, em março de 1924, Brecht estreou sua primeira direção de *A vida de Eduardo II da Inglaterra*, do dramaturgo britânico Marlowe, com assistência de direção de Asja Lacis. A amizade entre a diretora letã (que viveu na Alemanha entre os anos de 1922 e 1924³², em Berlim e depois em Munique) e Brecht foi fundamental para a troca de experiências políticas entre eles e a radicalização das experimentações cênicas do alemão; o que testemunha Lacis (1971, p. 37, tradução nossa), quando recorda que Brecht “[...] fazia perguntas sobre a revolução de outubro e sobre o teatro soviético”³³.

Asja Lacis viajou do Leste Europeu empenhada em difundir suas experiências e conhecimentos sobre o teatro soviético, assim como em aprender sobre o teatro proletário na Alemanha. Interessava-se, principalmente, em visitar o Volksbühne, dirigido por Max Reinhardt e sede de encenações de novos diretores alinhados às experimentações

³⁰ No original: “[...] the focus of his interest lay elsewhere, namely on literature and on his own writing”.

³¹ No original: “[...] *enfant terrible* of the theatre scene of the Weimar Republic”.

³² Asja Lacis volta para Berlim em 1928, onde permanece até 1930.

³³ No original: “Er fragte mich über die Oktoberrevolution und die sowjetischen Theater aus”.

expressionistas (LACIS, 1971, p. 35). Depois de uma temporada em Berlim, tendo assistido às montagens de Max Reinhardt e Leopold Jessner, assim como às peças *Os maquinoclastas* e *Homem-massa*, ambas de Ernst Toller, com direção de Karlheinz Martin e de Jürgen Fehling, respectivamente, Asja Lacis estabeleceu contato com Brecht, assim que chegou a Munique, em 1924:

Ele havia contado sobre seu plano de encenação para "Eduardo II" e falou sobre as cenas dos soldados. Eu pensei – todos os soldados tinham de ser pintados de branco, e eles tinham de marchar mecanicamente como marionetes ao som de tambores de guerra [...] experimentei as cenas de multidão. Tentei colocar os figurantes em um ritmo constante. Seus rostos devem estar imóveis e vazios de pensamentos. Eles não sabiam porque estavam atirando ou para onde estavam indo. [...] Mas faltava alguma coisa nas cenas dos soldados. Valentin³⁴, que assistiu a um ensaio, disse: "Estão pálidos – estão com medo". Brecht acrescenta: "Estão cansados". Então tudo ficou ajustado (LACIS, 1971, p. 37, tradução nossa)³⁵.

O relato de Lacis indica o grau de radicalismo das experimentações nas cenas e, sobretudo, a busca por um trabalho que exteriorizasse as forças sociais atuantes sobre os indivíduos e que revelasse, a partir das características externas às personagens, como o mundo atua sobre elas no mundo, sem espaço para o destaque de uma psique individualizante³⁶. Naquele momento, interessava a exposição racional das condicionantes sociais. Lacis afirma que ali se deu o início de uma *fala gestual*: Brecht buscava expressar o todo da personagem em cada movimento, construindo "[...] diálogo e versos, aos quais os atores não estavam acostumados [...]"³⁷ (LACIS, 1971, p. 37-38, tradução nossa). Além disso, a diretora registra que os textos nunca eram encarados como algo finalizado, pois ainda nos ensaios gerais Brecht introduzia novas falas.

A vida de Eduardo II da Inglaterra estreou em março de 1924, e para o evento vieram de Berlim Leopold Jessner, Herbert Ihering e "outros grandes" (LACIS, 1971, p. 39). Em setembro do mesmo ano, Brecht se estabeleceu definitivamente na capital alemã, e começou a trabalhar como dramaturgo no Deutsches Theater, em Berlim. Nesse mesmo

³⁴ Referência a Karl Valentin, palhaço, dramaturgo, ator, amigo de Brecht. Os dois trabalharam juntos em alguns projetos, dos quais pode-se destacar o curtametragem *Os mistérios de uma barbearia*.

³⁵ No original: "Er erzählte von seinem Inszenierungsplan für 'Edward II.' und sprach über die Soldatenszenen. Ich meinte - man müsse alle Soldaten weiß schminken, und sie müßten unter Kriegstrommeln mechanisch marschieren wie Marionetten [...] Ich probierte die Massenszenen. Ich habe versucht, die Statisten in einen festen Rhythmus zu bringen. Ihre Gesichter sollten unbewegt und gedankenlos sein. Sie wußten nicht, warum sie schießen und wohin sie gehen. [...] Doch fehlte etwas an den Soldatenszenen. Valentin, der einer Probe beiwohnte, meinte: 'Blaß sind's - Furcht haben's'. Brecht setzt noch hinzu: 'Müde sind's'. Jetzt war alles in Ordnung".

³⁶ Segundo relato de Walter Benjamin de junho de 1938 (2017, p. 109), quando Benjamin e Brecht conversavam sobre o teatro épico, o dramaturgo teria afirmado que considerava este o momento em que se ancorava o seu trabalho teatral.

³⁷ No trecho: "Er wollte, dass sich in jeder Bewegung der ganze Charakter aussage: er formte Dialog und Vers anders, als die Schauspieler es gewohnt waren [...] Das war schon der Anfang des *gestischen Sprechens*".

mês, teve início o ensaio de *Na Selva das Cidades*, com direção de Erich Engel e cenário de Caspar Neher, e o dramaturgo participou dos ensaios e de todo o processo de montagem.

Brecht, que sempre trabalhou junto com colaboradores e colaboradoras, construindo um trabalho que era fruto de um esforço coletivo de organização e produção, em novembro de 1924 começa a trabalhar com Elisabeth Hauptmann. Literata, ela veio a revisar muitos de seus trabalhos; traduziu diversos materiais com os quais Brecht desejava dialogar; escreveu poemas e peças (a exemplo de *Happy End*), e foi sua colaboradora na maioria das peças nesse período, como em *Um homem é um homem*, *A Ópera de três vinténs*, *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, *O vôo sobre o oceano* e muitas outras.

1.3. Mais à esquerda: o marxismo, o dramaturgo e seus trabalhos

O que ainda não vemos nos trabalhos de Brecht dessa fase, no entanto, é uma contraproposta ao mundo burguês, que o dramaturgo rejeita tão enfaticamente: “Ele não apenas estava determinado a ser antiburguês e antipatriótico, mas também estava bastante determinado a não se comprometer, nesta fase, com coisa alguma”³⁸ (GILES; KUHN, 2003, p. 11, tradução nossa). Brecht tornava-se cada vez mais famoso, polêmico e em desacordo tanto com o teatro de sua época quanto com a sociedade burguesa e, principalmente, contrário aos seus padrões de gosto e de moral. Ou seja, ele negava o mundo no qual vivia; relatava com cinismo os costumes e o mundo das artes na República de Weimar e, com suspeitas, via o governo da conciliação de classes na Alemanha frear o movimento revolucionário dos trabalhadores, dando espaço ao fortalecimento da extrema direita.

Uma vez estabelecido em Berlim, o dramaturgo passou a integrar o círculo de artistas, colaboradores e amigos de esquerda na cidade, como Lion Feuchtwanger, Fritz Sternberg, John Heartfield, Alfred Döblin, Hanns Eisler e Erwin Piscator, e foi a partir de conversas com eles que Brecht passou a familiarizar-se com o marxismo (KELLNER, 2004). Durante seus trabalhos para o projeto de uma nova peça sobre o comércio de cereais em Chicago, juntamente com o diretor teatral Erwin Piscator, programada para a temporada teatral de 1926/1927, Brecht começa a estudar seriamente o marxismo:

³⁸ No original: “Not only was he determined to be anti-bourgeois and anti-patriotic, he was pretty determined not to commit himself, at this stage, to anything whatsoever”.

Brecht dizia que, apesar de conversar extensamente com corretores de grãos, eles não conseguiam explicar propriamente os funcionamentos do mercado de trigo e que o mercado de grãos continuava incompreensível no discurso econômico e de negócios recorrente. Apesar de a peça ter permanecido em fragmentos³⁹ – ela foi posteriormente nomeada de *Joe Fleischhacker* – Brecht entrou no grupo de estudos marxista naquela época⁴⁰ (KELLNER, 2004, n.p., tradução nossa).

O dramaturgo afirma que, por conta deste projeto, uma espécie de “acidente de trabalho” o levou a estudar marxismo e, em especial, *O capital* de Karl Marx. Em outubro de 1926, o dramaturgo escreveu, em carta para a colaboradora Elisabeth Hauptmann: “Eu estou profundamente mergulhado no ‘Capital’. Eu preciso entendê-lo muito bem agora” (BRECHT apud BUNGE; HECHT; RÜLICHE, 1969, p. 54, tradução nossa). O dramaturgo passou a frequentar algumas aulas na *Marxistische Arbeiterschule* – MASCH (“Escola marxista de trabalhadores”), fundada em 1925 pelo Partido Comunista Alemão (KPD), e também participou de seminários com os professores Karl Korsch e Fritz Sternberg, que não estavam alinhados ao partido. Em diálogo com estudiosos marxistas, Brecht buscava compreender melhor “[...] as leis que regem os grandes processos sociais de nosso tempo” (BRECHT, 2020, p. 173).

Com o processo de estudos marxistas, que a princípio teria sido exigido pela necessidade temática do projeto de *Joe Fleischhacker*⁴¹, Brecht passou a alterar também sua dramaturgia: para John Willett (1974, p. 17), o tema extremamente complexo dessa peça seria mais um fator que o teria levado em direção à elaboração de uma nova forma dramática. O processo, contudo, é mais abrangente, pois o dramaturgo começa a organizar uma proposta própria de teatro épico, redigindo textos e levando aos ensaios elementos teatrais, que seriam aprofundados nos anos seguintes. Em março de 1926, Elisabeth Hauptmann (apud WILLET, 1974) escreve em suas anotações que Brecht havia “[...] encontrado a fórmula para o ‘teatro épico’: atuar como se fosse de memória (citando gestos e atitudes) e está direcionando sua escrita nessa direção”⁴² (HAUPTMANN apud WILLET, 1974, p. 17, tradução nossa). Envolvido na organização dos seus escritos, Brecht teoriza

³⁹ Os estudos e trabalhos de preparação da nova peça, assim como alguns dos fragmentos e materiais elaborados para ela seriam reaproveitados e ressignificados alguns anos depois para a elaboração de *Santa Joana dos Matadouros*.

⁴⁰ No original: “Brecht said that although he spoke extensively with grain brokers, they were not adequately able to explain the workings of the wheat market and that the grain market remained incomprehensible in standard economic and business discourse. Although the planned drama remained fragmentary -- it was later renamed *Joe Fleischhacker* -- Brecht entered Marxist study groups at this time”.

⁴¹ Originalmente, a peça a ser desenvolvida para o teatro de Piscator iria se chamar *Wheat* (“Trigo”) e apenas posteriormente foi chamada de *Joe Fleischhacker*, material que daria origem à peça *Santa Joana dos Matadouros*, obra onde é mais nítida a influência da crise do mercado financeiro de 1929 na elaboração da peça (SILBERMAN, 2012, p. 174).

⁴² No original: “Brecht has found the formula for the ‘epic theatre: playing from memory (quoting gestures and attitudes); and is aiming entirely in this direction in his writing”.

sobre o próprio trabalho como um todo, tanto na dramaturgia quanto na encenação, além de fazer apontamentos sobre o trabalho de ator e de atriz.

Com o marxismo, Brecht encontra um método para ordenar um ponto de vista a partir do qual poderá compreender a sociedade, ainda que a crítica à lógica burguesa e a denúncia da sociedade capitalista já estivessem presentes nas suas obras anteriores. Na peça *Um Homem é um homem* (1924/1925), por exemplo, é possível verificar a crítica social e os comentários sobre os comportamentos individuais na relação com a sociedade; sem no entanto apresentar uma saída possível para a superação da ordem social no mundo capitalista. Neste novo momento de seu trabalho, contudo, a recusa do mundo burguês passa a tornar-se produtiva, na medida em que apresenta meios de suplantação do estado de coisas. O dramaturgo resume este percurso, em seus termos:

Quando eu, há anos, já era um escritor conhecido, não sabia nada de política e não havia lido um livro ou um ensaio de Marx. Eu já tinha escrito quatro dramas e uma ópera, apresentada em muitos cinemas, recebi prêmios literários e, nas pesquisas de opinião de mentes progressistas, você podia ler minha opinião com frequência. Mas eu não entendia o ABC da política [...] Então uma espécie de acidente de trabalho me ajudou. Como pano de fundo, eu precisava da Bolsa de Trigo de Chicago para uma peça específica [...] O drama planejado não foi escrito, em vez disso comecei a ler Marx, e ali, só então, eu li Marx. Só então minhas dispersas experiências práticas e impressões ganharam vida⁴³ (BRECHT, 1967f, p. 46, tradução nossa).

A partir dos estudos mais aprofundados de marxismo, Brecht interessou-se cada vez mais pelo método dialético-materialista de análise da sociedade com vistas à transformação do mundo. Na introdução do conjunto de ensaios chamado *Estudos Marxistas 1926 até 1938*, o dramaturgo afirma, em 1927: “[...] quando eu li *O Capital* de Marx, entendi as minhas peças”⁴⁴ (BRECHT, 1967c, p. 129, tradução nossa). Ou seja, só tempos depois de ter elaborado seus primeiros experimentos no teatro, Brecht afirma ter encontrado o método que projeta para ele um novo mundo possível.

Nesse período, Brecht participou do coletivo de dramaturgia coordenado por Piscator; equipe cujo objetivo era revisar e adaptar as peças a serem encenadas pelo diretor. Para Piscator, naquele momento, as dramaturgias disponíveis para montagem ainda

⁴³ No original: “Als ich schon jahrelang ein namhafter Schriftsteller war, wusste ich noch nichts von Politik und hatte ich noch kein Buch und keinen Aufsatz von Marx oder über Marx zu Gesicht bekommen. Ich hatte schon vier Dramen und eine Oper geschrieben, die an vielen Theatern aufgeführt wurden, ich hatte Literaturpreise erhalten, und bei Rundfragen nach der Meinung fortschrittlicher Geister konnte häufig auch meine Meinung lesen. Aber ich verstand noch nicht das Abc der Politik [...] Dann half mir eine Art Betriebsunfall weiter. Für ein bestimmtes Theaterstück brauchte ich als Hintergrund die Weizenbörse Chicagos. [...] Das geplante Drama wurde nicht geschrieben, statt dessen begann ich Marx zu lesen, und da, jetzt erst, las ich Marx. Jetzt erst wurden meinen eigenen zerstreuten praktischen Erfahrungen und Eindrücke richtig lebendig”.

⁴⁴ No original: “Als ich ‘Das Kapital’ von Marx las, verstande ich meine Stücke”.

eram, de certa forma, inadequadas aos objetivos do teatro épico, e seria necessário um trabalho rigoroso para ajustar os textos aos propósitos do novo teatro (WILLETT, 1998, p. 103). O coletivo de dramaturgos, muito diverso a princípio, reunia, entre outras pessoas, o expressionista Alfred Wolfenstein, o anarquista Erich Mühsam, o dramaturgo-chefe de Piscator, Felix Gasbarra (que fora encontrado para ele pelo Partido Comunista) e o jornalista vienense Leo Lania e o próprio Brecht.

Brecht participou da revisão dramatúrgica de *Rasputin*, de Alexei Tolstoi, e de *Conjuntura*, de Lania; mas seu trabalho principal foi a adaptação para teatro, junto com Lania e Gasbarra, do romance *O bravo soldado Schweik*, do autor checo Jaroslav Hašek (1883-1923), em 1927. A peça estreou em janeiro de 1928, no *Piscator-Bühne* (“Palco-Piscator”, Teatro am Nollendorfplatz) e essa produção de Piscator, que dirigiu a montagem, veio a influenciar não apenas as concepções de encenação de Brecht, mas também mostrou ao dramaturgo as possibilidades que o maquinário e as projeções oferecem ao teatro épico, transformando o uso das estruturas do teatro e abrindo caminhos para uma dramaturgia épica (WILLETT, 1998, p. 104). Além disso, Brecht pôde ver em cena o trabalho do desenhista Georg Grosz⁴⁵, que havia feito caricaturas, desenhos animados e criado outras projeções para *As aventuras do bravo soldado Schweik* (WILLETT, 1998, p. 104).

Para Piscator, o teatro não deveria limitar-se a refletir a realidade de forma acrítica, e nem ser considerado apenas um espelho de uma época. O teatro revolucionário deveria “[...] tomar a realidade como ponto de partida para elevar a discordância social a elemento de acusação e de revolução e preparador de uma nova ordem”⁴⁶ (PISCATOR, 1976, p. 171), dizia o diretor. Para cumprir essa tarefa, fazia-se necessária uma nova dramaturgia, que já não focava no destino pessoal de um indivíduo, mas sim no destino coletivo. É Piscator quem adianta a pergunta sobre os limites entre sujeito e sociedade. Em suas palavras:

Por isso o indivíduo perde os atributos de sua personalidade? Odeia, ama ou sofre menos que o herói da geração anterior? Certamente que não; mas todos os sentimentos foram colocados *sob um outro ponto de vista*. Já não é ele sozinho, isolado, solto, com um mundo para si, o que vive seu destino. Está indissoluvelmente unido a fatores políticos e econômicos de seu tempo,

⁴⁵ Georg Grosz: pintor e artista gráfico, desenhou diversas imagens críticas durante a República de Weimar. Foi convidado por Piscator para criar as imagens das “[...] personagens, dos soldados, dos enforcados e dos cães raivosos” (MALINA, 2012, p. 7) que a personagem de Schweik encontrava durante sua jornada – Piscator desenhava uma esteira rolante, por onde o bravo soldado Schweik caminhava. As imagens de Grosz, que foram projetadas na encenação, eram “[...] intercaladas por imagens cinematográficas de Praga, da guerra e de cadáveres” (MALINA, 2012, p. 7).

⁴⁶ “[...] tomar la realidad como punto de partida para elevar la discordancia social a elemento de acusación y de revolución y preparador de orden nuevo”.

ou, como disse com agudeza Brecht: ‘cada cule⁴⁷ chinês, se quer ganhar sua comida, deve fazer política mundial’. Qualquer que seja sua posição, está ligado a manifestações externas e internas ao destino de sua própria época⁴⁸ (PISCATOR, 1976, p. 170, grifos do autor, tradução nossa).

Vemos, a partir desse comentário de Piscator, várias semelhanças com as concepções teatrais que Brecht também estava desenvolvendo. Seus pontos de vista coincidem a respeito da utilidade social prática do teatro, posto que deve divertir e ensinar e, mais especificamente, mostrar como os comportamentos e as relações sociais são construídas historicamente e são, portanto, transformáveis. Foi com os experimentos cênicos de Piscator, que aliás demandavam muito dinheiro para sua construção e manutenção, que Brecht praticou uma abordagem dramatúrgica apropriada ao teatro épico e visualizou dispositivos técnicos que transformaram o teatro em tribuna, tais como a narração em cena; a construção passo a passo dos eventos no palco; a utilização de recursos audiovisuais, com projeções de documentos e dados da realidade e com cartazes narrativos, e os comentários em coro (WILLETT, 1998, p. 118).

Embora Piscator e Brecht concordassem em questões fundamentais sobre o teatro épico e sua função social, o diretor não encenou dramaturgias de Brecht e este, por sua vez, criticava as “[...] extravagâncias que arruinaram” (WILLETT, 1998, p. 105) o Teatro de Piscator⁴⁹. Para John Willett (1998, p. 105), o que fez com que Brecht não permanecesse trabalhando nos próximos projetos de Piscator foi o “[...] improvável sucesso de *A ópera de três centavos*” (WILLETT, 1998, p. 105) em 1928, fato que contribuiu para que Brecht permanecesse ligado ao Teatro am Schiffbauerdamm, onde a *Ópera* foi apresentada. Além disso, no decorrer dos trabalhos no novo teatro, Brecht havia conseguido organizar uma equipe mais ou menos estável de trabalho, que ele mesmo havia escolhido: Erich Engel, Caspar Neher, Peter Lorre, Oskar Homolka, Lotte Lenya, Carola Neher e Helene Weigel trabalhavam apenas na equipe de Brecht, e Hanns Eisler, Ernst Busch, Alexander Granach e Wolfgang Roth trabalhavam paralelamente com Brecht e com Piscator (WILLETT, 1998, p. 105).

⁴⁷ Cule (também pode ser encontrado como Kuli ou Culi) é um termo, de cunho racista, utilizado na época das invasões coloniais para se referir aos trabalhadores locais assalariados de regiões da Ásia, em especial das colônias da China e da Índia.

⁴⁸ No original: “¿Pierde por esto el individuo los atributos de su personalidad? ¿Odia, ama o sufre menos que el héroe de la anterior generación? Ciertamente que no; pero todos los sentimientos han sido colocados *bajo otro punto de vista*. Ya no es él solo, aislado, suelto, con un mundo para sí, el que vive su destino. Está indisolublemente unido a los factores políticos y económicos de su tiempo, o, como dijo con agudeza Brecht: ‘Cada culi chino, si quiere ganar su comida, está obligado a hacer política mundial’. Cualquiera que sea su posición, está ligado en todas sus manifestaciones externas e internas al destino de su época”.

⁴⁹ Piscator passou por inúmeras dificuldades com seus teatros. Também passou por diversos espaços e alguns deles foram à falência. Para mais informações, ver *Teatro político* (PISCATOR, 1968).

Em maio de 1927, Brecht começou a trabalhar diretamente com Kurt Weill na canção *Mahagonny*, para apresentá-la no Festival Alemão de Música de Câmara de Baden-Baden, em julho do mesmo ano. O trabalho estabeleceu o início da parceria artística com Weill⁵⁰ e abriu caminho para o desenvolvimento, dois anos depois, das peças didáticas (*Lehrstücke*)⁵¹. As duas primeiras peças didáticas de Brecht estrearam em 1929, no festival de Baden-Baden, *O voo sobre o oceano* (a princípio nomeada de *Voo de Lindbergh*, o texto teve seu nome alterado por Brecht devido à aderência do avião Lindbergh ao nazismo), feita para rádio em colaboração com os músicos Kurt Weill e Paul Hindemith, e a *Lehrstück* (depois renomeada para *A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo*), em colaboração com Hindemith.

No ano seguinte, escreveu *Aquele que diz sim*, apresentada no Instituto Central de Berlim para Ensino e Educação⁵², em junho de 1930. No mesmo ano, finalizou a *Lehrstück A decisão*, em parceria com o compositor Hanns Eisler. Para apresentar essa peça, Eisler e Brecht haviam ensaiado com coros de trabalhadores de esquerda⁵³, porém a estreia, prevista para o Festival da Nova Música de Berlim, foi negada pela comissão organizadora. Após a recusa, Brecht e Eisler conseguiram organizar apresentações de *A decisão* para dezembro de 1930, na sala de concertos da Filarmônica de Berlim, com outras apresentações em janeiro de 1931. Segundo Brecht, diversas organizações corais participaram das apresentações, que reuniram cerca de quatrocentos trabalhadores-cantores, e os papéis solistas foram representados por atores e atrizes (BRECHT, 2020, p. 146) – entre eles, Helene Weigel e Ernst Busch. Concebidas para um

⁵⁰ É também com a parceria com o compositor Kurt Weill que Brecht alcança reconhecimento nacional e internacional, a partir da montagem de *A ópera de três vinténs* em 1928; e com quem irá criar, no ano seguinte, a ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*. Para mais informações, ver *Brecht: vida e obra* (PEIXOTO, 1979, p. 82-86 e p. 95-101).

⁵¹ Em português, *Lehrstücke* também tem sido traduzido por “peças de aprendizagem”, como nos informa Ingrid Koudela, em *Brecht: um jogo de aprendizagem* (2010). Vale dizer, porém, que uma tradução mais literal poderia se aproximar de “peças que ensinam”, já que o verbo *lehren*, presente na palavra em alemão, corresponde ao verbo *ensinar* em português. Entendemos que, nesse sentido, o próprio material teria algo a ensinar, ressaltando a relação dialética no processo de aprendizagem, pois tanto o material quanto o que se faz a partir dele se criticam mutuamente.

⁵² Berliner Zentralinstitut für Unterricht und Erziehung.

⁵³ O músico e compositor Hanns Eisler, antes de começar a trabalhar com Brecht, já estava vinculado a organizações de trabalhadores de esquerda e, segundo Klaus-Dieter Krabiel (1993, p. 158), foi através de Eisler que o dramaturgo se aproximou mais das atividades culturais proletárias e por meio de quem teve contato direto com as organizações culturais dos trabalhadores. Nos anos 1930, o compositor já tinha longa trajetória na área do movimento musical operário: “Já em 1920, o jovem estudante de música havia regido dois corais de trabalhadores vienenses; desde março de 1927, era crítico musical da *Rote Fahne* (“Bandeira Vermelha”), o órgão central do KPD, e de 1927 a 1929 trabalhou como compositor e pianista para o grupo de agitprop berlinense *Das Rote Sprachrohr* (“O megafone vermelho”); desde o outono de 1928, Eisler dava aulas de história da música e de teoria musical na Escola Marxista de Trabalhadores (MASCH) em Neukölln [bairro proletário de Berlim]. Aos trinta anos foi considerado o mais importante compositor de canções de luta e de corais operários da Alemanha” (KRABIEL, 1993, p. 158).

público que pudesse tirar proveito prático dela⁵⁴, as primeiras apresentações da peça foram seguidas por discussões públicas, que contribuíram para alterações do texto e das partituras.

Vemos, assim, que as peças didáticas foram criadas, a princípio, com o objetivo de participar dos festivais voltados para a experimentação musical. A radicalização formal e temática dessas criações, portanto, está vinculada também à inovação cultural e, em especial, musical, da República de Weimar. Nesse sentido, segundo o pesquisador Klaus-Dieter Krabiel (2003a, p. 65), as origens das *Lehrstücke* não estavam ligadas a questões de investigação sobre o teatro, mas estavam inseridas no contexto do desenvolvimento da experiência musical das primeiras décadas do século XX, na Berlim da República de Weimar.

Estima-se que, entre 1928 e 1930, a Alemanha contava com cerca de quatorze mil corais operários e mais de meio milhão de pessoas participavam de corais no país (PEIXOTO, 1979, p. 109). O dramaturgo aproxima-se desse contexto por meio de seus trabalhos com os teatros amadores e, em especial, daqueles feitos por trabalhadores, em fábricas e sindicatos, e por estudantes de ensino médio, estimulado pelos experimentos e pelas críticas realizadas pela corrente da *Gebrauchsmusik* (“música utilitária”) em relação à corrente da *Neue Musik* (“nova música”). A *Gebrauchsmusik* questionava o isolamento, o esoterismo e a falta de repercussão social da outra corrente, restrita às salas de concerto. Em resposta a esse impasse, diversos músicos (como Paul Hindemith e Hanns Eisler) enfatizavam a ideia de que a música deveria ser utilitária; tendo como objetivo o estabelecimento de um diálogo com um público mais abrangente, que não apenas o de alguns especialistas.

Para Krabiel (2003, p. 66), é desse debate que Brecht tira conclusões e propostas para a refuncionalização do teatro, na investigação tanto de uma produção mais viva e atual, e direcionada para um novo público, quanto pela renovação estética em termos de sua utilidade prática e social. Vale lembrar que a estreia das duas primeiras peças didáticas

⁵⁴ Podemos afirmar que, pelo menos já em 1930, Brecht criticava a Internacional Comunista e os direcionamentos dela, segundo a linha do Partido Comunista Soviético, tema que aparece discutido em especial na peça *A Decisão* (também traduzida como *A Medida*). Infelizmente, não temos condições de desenvolver aqui o debate, mas recomendamos a leitura do comentário de Iná Camargo Costa (COSTA, 2019) sobre a peça. Em resumo, para Costa (2019), Brecht e Eisler estavam propondo a discussão sobre os encaminhamentos do Partido Comunista Soviético e sua influência sobre os acontecimentos na China, alertando, também, para atitudes antirrevolucionárias e a tendência à burocratização do Partido Comunista Alemão à época. Nesse sentido, o público que veria na peça utilidade prática é aquele que estava, de alguma forma, ligado ao Partido Comunista Alemão ou, no mínimo, interessado em discutir as táticas e estratégias adotadas pelo partido naquela época e sua relação com a URSS e com os encaminhamentos de uma possível revolução na Alemanha.

se deu em festivais de música, cujo público em sua maioria era formado por coros de trabalhadores, que cantavam junto em certos trechos das peças apresentadas⁵⁵.

As *Lehrstücke* foram desenvolvidas justamente para serem estudadas no próprio ato dos ensaios, junto com os participantes, de modo a eliminar a divisão palco-platéia: quem apresenta e quem assiste são as mesmas pessoas. Assim, o fazer artístico não estava voltado para os consumidores, mas sim para os próprios produtores: instalava-se, a partir do processo de experimentação com as peças didáticas, um espaço *assembleístico*, em que seriam analisados e debatidos os comportamentos sociais retratados nas *Lehrstücke*. Tais peças baseavam-se na proposta do teatro épico brechtiano, porém seu ponto-chave residia na proposta de aprendizagem a partir da atuação, ao encenar papéis e escolher posturas e atitudes, jogando o foco para o ensino por meio da ação. Para Brecht, definiam-se também como exercícios para a prática da dialética, porque os trabalhadores e estudantes poderiam refletir, ativamente, sobre acontecimentos de seu próprio momento histórico; de tal forma que o processo importava mais do que o resultado. Referindo-se a *A Decisão* (1930), peça didática para pensar sobre o direcionamento do partido comunista na Alemanha, Brecht afirma:

Para esta peça, e para outras da mesma natureza, tenho que escrever um prefácio comum. Nele explicarei porque, e com que fim preciso, as escrevi. Assim, o leitor ficará prevenido de que não tem que procurar nela a tese ou a antítese, argumentos a favor ou contra esta ou aquela opinião, defesas ou acusações que ponham em causa a sua própria maneira de ver, mas sim exercícios de flexibilidade exclusivamente destinados a essa espécie de atletas do espírito que devem ser os bons dialéticos (BRECHT apud DORT, 1980, p. 98).

Escritas em colaboração direta com músicos, como Kurt Weill e Hanns Eisler, as *Lehrstücke* também eram adaptáveis a cada contexto específico, em virtude de um texto aberto e sintético. Esse teatro didático constituiu um esboço de um teatro comunista do futuro, que partia de um exercício coletivo de autoconhecimento, em que a consciência de determinados gestos e comportamentos poderia modificar o caráter dos e das participantes. Com a ascensão do Nazismo e os anos de exílio, todos os requisitos para a continuação dos experimentos com as peças didáticas foram eliminados. Com a saída do país, Brecht perdeu contato com o movimento de trabalhadores, sucumbindo à dificuldade dos idiomas e de encontrar parceiros para o trabalho coletivo, além de ver exterminadas as organizações de trabalhadores e de estudantes. Em 1934, já no exílio, escreveu sua última *Lehrstücke*, *Os Horácios e Curiácios*, com colaboração de Margarete Steffin.

⁵⁵ Segundo Brecht, havia na Alemanha cerca de quinhentos mil trabalhadores participando de coros (BRECHT apud KRABIEL, 2003, p. 75).

Tendo testemunhado o massacre a partir do qual se fundou a República de Weimar, Brecht olhava com suspeitas o governo do Partido Social-democrata alemão (SPD)⁵⁶. Como exemplo da repressão ao movimento de trabalhadores da época, podemos citar os levantes comunistas de abril e maio de 1920 na região do Ruhr, local onde houve intenso desenvolvimento industrial, e os levantes na Alemanha central e em Hamburgo em 1921 e, novamente, em 1923. Sabe-se que, mesmo com o massacre da Revolução Alemã de Novembro, continuaram explodindo no país manifestações e revoltas comunistas; as quais o governo do SPD, comprometido em estabelecer a república e garantir, a todo curso, sua estabilidade, reprimiu com força e violência. Paralelamente, o nazismo também ganhava força: não podemos esquecer que a primeira tentativa de golpe de Hitler foi em 1923, em Munique – mesma cidade em que os *freikorps* massacraram a revolução.

Em 1924, Hitler foi liberado da prisão, onde havia cumprido pena de um ano pela tentativa de golpe de 1923. Em 1925, refundou o Partido Nazista⁵⁷, que estava proibido, e deu início ao recrutamento dos SA e dos SS (no ano seguinte, é fundada a Juventude Hitlerista). Em 1928, o número de desempregados na Alemanha continuava crescendo exponencialmente e, em 1929, ultrapassava a cifra de dois milhões (KRATZMEIER; KUGLI, 2003b, p. 55). Em maio do mesmo ano, trinta e uma pessoas foram assassinadas durante as manifestações do Primeiro de Maio, convocadas pelo Partido Comunista Alemão (KPD), no que viria a ser denominado Maio Sangrento. Outubro marca a quebra da bolsa de Nova York; ao passo que na Alemanha, os ânimos se acirravam.

É nesse contexto que Brecht faz o que John Willett (1974) chama de “[...] a transição para a pedagogia”⁵⁸ (WILLETT, 1974, p. 33); segundo o pesquisador britânico:

Elas [as peças de Brecht desse período] devem ser lidas à luz da crise política e econômica que se desenvolveu na Alemanha durante a segunda metade de 1929, fazendo com que a mudança revolucionária parecesse não apenas desejável, mas iminente. Este foi o período das obras mais fortemente comunistas de Brecht (WILLETT, 1974, p. 33, tradução nossa)⁵⁹.

Em resposta ao contexto urgente, Brecht utilizava o que havia aprendido com os coros musicais e com o trabalho fora das instituições teatrais, refletindo sobre a utilidade e a refuncionalização do teatro. Se alia aos movimentos de trabalhadores organizados, para contribuir com a luta pelo comunismo na Alemanha: era preciso fazer frente à crescente

⁵⁶ Brecht manteve, ao longo de sua vida, uma crítica feroz à conciliação de classes imposta pela social-democracia durante os anos 1919-1933.

⁵⁷ Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães. Em alemão, Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (NSDAP)

⁵⁸ No original: “[...] the switchover to pedagogics”.

⁵⁹ No original: “They should be read in the light of the political and economic crisis which developed in Germany during the second half of 1929, making revolutionary change seen not only desirable but imminent. This was the period of Brecht’s most sharply Communist works”.

nazificação da Alemanha, principalmente depois da crise de 1929. Hanns Eisler, ao comentar a peça didática *A decisão*, de 1930, afirma essa importância estratégica:

[não é] apenas uma obra musical para apresentação aos ouvintes. É um tipo especial de seminário político sobre questões de estratégia e tática partidária. Os membros do coro discutirão questões políticas nos ensaios, mas de uma forma interessante e memorável. A *Lehrstück* não se destina ao uso em concertos. É antes uma forma de esforço de educação para estudantes de escolas marxistas e coletivos proletários⁶⁰ (EISLER apud BRECHT, 2013)

A ênfase de Eisler, que também está próxima às expectativas de Brecht, revela que *A decisão*, e outras peças do período, já avançavam também em relação aos primeiros experimentos de Brecht vinculados aos festivais de música e à proposta da prática de artistas amadores e do público não-especialista. Ainda que continuassem pressupondo essas características, agora se radicalizavam, vinculando-se fortemente aos coletivos de trabalhadores e buscando oferecer trabalhos artísticos que contribuíssem com a organização da classe trabalhadora, num momento em que ainda era possível vislumbrar uma revolução socialista alemã no horizonte político.

As peças didáticas desse período unificam-se, portanto, a partir de uma questão de atitude, ou seja, do exercício do pensamento dialético e da sua aplicabilidade pedagógico-política. É essa utilidade que Brecht enxergava, principalmente, em *A Medida* e também em *A Mãe*, texto que escreveu em 1932 a princípio como peça didática, mas que depois considerou como uma “peça híbrida”, passível de ser realizada por um coletivo tanto de atores e atrizes profissionais quanto de amadores, unidos pela temática da peça e por seus objetivos.

Paralelamente às peças didáticas, Brecht continuou trabalhando com as dramaturgias e encenações, as chamadas “peças de espetáculo” (em alemão, *Schaustück* – literalmente, obras para serem vistas). Em fevereiro de 1931, por exemplo, estreou na Staatlichen Schauspielhaus Berlin a obra *Um homem é um homem*, espetáculo cuja direção Brecht assumiu após conflitos com o diretor, Ernst Legal. Cerca de um mês depois, o dramaturgo publicou na *Berliner Börsen-Courier* o artigo intitulado “A questão dos critérios para julgar a atuação: notas para *Um homem é um homem*”⁶¹; em que debate as avaliações que o ator Peter Lorre recebeu dos críticos e do público. Segundo Brecht, houve duas vertentes de opiniões quanto à performance do ator: para alguns, o estilo da atuação de

⁶⁰ “[...] not just a musical work for performance to listeners. It is a special kind of political seminar about questions of party strategy and tactics. Members of the chorus will discuss political questions at rehearsals, but in an interesting and memorable form. The *Lehrstück* is not intended for concert use. It is rather a means of striving to educate students of Marxist schools and proletarian collectives”.

⁶¹ No original: “The question of criteria for judging acting: notes to *Mann ist Mann*”.

Lorre foi correta e exemplar, de acordo com o novo teatro (o teatro épico); para outros, aquele tipo de atuação deveria ser rejeitado (WILLETT, 1974).

Nesse mesmo artigo, Brecht defende que deve haver novas regras para o teatro e para a atuação em particular, que iriam definir o que é apropriado para os propósitos do teatro épico. Para o dramaturgo, o ator no novo teatro: “[...] tem que ser capaz de mostrar a coerência de seu personagem apesar de, ou melhor, por meio de interrupções e saltos. Como tudo depende do desenvolvimento, do fluxo, as várias fases devem poder ser vistas com clareza e, portanto, separadas” (WILLETT, 1974, p. 55, tradução nossa)⁶². Além disso, o ator deve esforçar-se para mostrar os acontecimentos da vida humana como surpreendentes e, ao mesmo tempo, explicáveis; mostrar ao longo da representação a evolução de sua figura e fazer esse processo visível ao público – ao contrário do ator dramático, que estabelece um caráter à personagem desde o início da representação e apenas expõe tal caráter em confronto com o mundo (WILLETT, 1974, p. 55). Estão rascunhados aqui os indícios da teoria que viria a ser formulada nos anos de exílio, a partir da elaboração de conceitos como o efeito de distanciamento (que será comentado ao longo desta dissertação).

Segundo John Willett (1974, p. 55-56), para a encenação de 1931 de *Um homem é um homem* em Berlim, Brecht havia alterado significativamente a concepção da peça em relação à primeira montagem, que ocorrera em setembro de 1926, paralelamente, nas cidades de Darmstadt e Dusseldorf. É de se destacar como, em alguns poucos anos, Brecht radicalizou sua proposta de teatro épico, passando a atuar em duas frentes: a instituição teatral e o espaço do teatro amador, vinculado ao movimento de trabalhadores.

Ao mesmo tempo, a violência em Berlim intensificava-se: a diretora Asja Lacis, que regressou a Berlim em 1928, relata sua participação em um evento sobre dramaturgia soviética, que exemplifica o aumento da tensão social. Segundo ela, o evento, que estava lotado e ocorria num grande auditório, sendo direcionado para desempregados, foi interrompida no meio de sua fala por um grande tumulto, com os gritos: “Fora com a agitadora vermelha!”. Uma briga começou e Lacis teve que sair escoltada, pelas portas do fundo. Johannes Becher, que havia organizado o evento, pondera que esse tipo de acontecimento estava tornando-se cada vez mais comum. Ela relata o comentário de

⁶² No original: “[...] has to be able to show his character’s coherence despite, or rather by means of, interruptions and jumps. Since everything depends on the development, on the flow, the various phases must be able to be clearly seen, and therefore separated”.

Becher: “Onde quer que haja uma assembleia comunista, a SA aparece logo a seguir. Mas a Frente Vermelha bate nos seus focinhos” (LACIS, 1971, p. 59, tradução nossa)⁶³.

Em 1931, o número de desempregados na Alemanha chega a 5,6 milhões e, em 1932, ultrapassa a cifra de seis milhões. Nesse quadro de grande instabilidade, Brecht finaliza a primeira versão da peça *Santa Joana dos matadouros*, trabalho que retomava alguns conceitos estudados durante a preparação de *Joe Fleischhacker*, mas indo além deles, no uso da dialética marxista e do conceito da crise cíclica do capitalismo para desenvolver a nova peça. Publicada em dezembro de 1931, alguns trechos foram transmitidos por rádio em abril de 1932, mas a peça não chegou a ser encenada por Brecht.

A partir da aproximação de Brecht dos movimentos de trabalhadores, o dramaturgo roteirizou e co-dirigiu o filme *Kuhle Wampe*⁶⁴, junto a Hanns Eisler e ao diretor de cinema Slatan Dudow (que havia estudado cinema na União Soviética com o diretor Sergei Eisenstein). Após diversas censuras do governo da República de Weimar, o filme estreou na União Soviética em maio de 1932. Vale citar, ainda, o contexto dos ensaios e da apresentação, entre outubro e novembro de 1931, da “revista vermelha” satírica *Wir sind ja sooo zufrieden* (“Nós estamos tãaaao satisfeitos”, em tradução livre), em que diversos autores colaboraram, entre eles Hanns Eisler e Brecht.

Nos ensaios, o dramaturgo conheceu diversos atores e atrizes operários e, em especial, a militante e atriz operária Margarete Steffin, que se tornaria uma de suas colaboradoras mais importantes. Convidada pelo dramaturgo para atuar na montagem de *A Mãe*, desde então os dois passaram a trabalhar juntos, até a morte de Steffin, por complicações de tuberculose, em Moscou em 1941. Sobre a relação de Brecht com o teatro de trabalhadores de então, o tradutor e pesquisador David Constantine afirma:

Steffin e seus amigos tinham ouvido falar de Brecht, é claro, mas sua política, o sucesso com a ópera, sua forma de ganhar dinheiro os deixaram um pouco duvidosos. Mas eles estavam observando com interesse seu novo direcionamento com a peça didática *A decisão*⁶⁵ (LOVE [...], 2014, 02:45 min, tradução nossa).

Até 1931, Brecht havia trabalhado em frutífera colaboração com o músico Kurt Weill em diversas obras, como na peça didática *O vôo sobre o Oceano* e nas óperas *A Ópera de três vinténs* e *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*. No entanto, de acordo com

⁶³ No original: “Wo es kommunistische Versammlung gibt, ist die SA sofort da. Aber die Rotfront haut ihnen in die Schnauze”.

⁶⁴ Para mais informações, ver a coletânea de DVDs *Brecht no cinema*, em especial o filme *Kuhle Wampe*, disponível em https://youtu.be/RfWO_-9LJu0; e a entrevista com Iná Camargo Costa sobre cinema, teatro épico e a República de Weimar, disponível em https://youtu.be/vOdHTqU_3LA.

⁶⁵ No original: “Steffin and her friends had heard of Brecht, of course, but his politics, the success with the opera, his money-making had seen to them more than a bit dubious. And they were watching with interest his new direction in the learning-play *The Measures taken*”.

Albrecht Dümling (2001, p. 297) e Laura Bradley (2006, p. 29), durante os ensaios de *Mahagonny*, em dezembro de 1931, Brecht e Weill se desentenderam e travaram intensas e constantes discussões, ameaçando a continuidade dos ensaios. Para garantir a estreia do espetáculo no prazo previsto, Ernst Josef Aufricht, produtor da encenação, ofereceu a Brecht apoio financeiro e o porão do *Theater am Kurfürstendamm*, teatro onde estava sendo ensaiado *Mahagonny*, para que o dramaturgo encenasse com sua equipe a peça *A Mãe*. Ainda segundo Dümling (2001, p. 297), essa manobra do produtor Aufricht garantiu uma “estreia sem perturbações” e com sucesso, em 21 de dezembro de 1931, em Berlim, no *Theater am Schiffbauerdamm*.

Em 19 de janeiro do ano seguinte, em homenagem a Rosa Luxemburgo⁶⁶, Brecht estreou *A Mãe*, no teatro *Komödienhaus am Schiffbauerdamm*, com a atriz Helene Weigel no papel principal e o ator Ernst Busch como Pawel, ao lado de jovens atrizes e atores amadores do *Gruppe Junger Schauspieler* (“Grupo de Jovens Atores”), com música de Hanns Eisler, e com participação de Eisler e Slatan Dudow na equipe de encenação. Em um relato sobre a montagem, Brecht (apud WILLETT, 1974) comenta:

A forma era curta, direta, agitadora. A produção mostrava algumas características do teatro agit-prop daqueles dias: as situações precisas e esquemáticas, as canções e refrões dirigidos ao público, a dramaturgia amarrada em sequência, cenas e canções vagamente conectadas [...] *Die Mutter* havia sido feita para ir mais longe e ensinar as táticas da guerra de classes (BRECHT apud WILLETT, 1974, p. 61-62)⁶⁷.

Brecht lembra que a produção da obra foi financiada por organizações de trabalhadores; seu público-alvo eram as mulheres, e mais de quinze mil trabalhadoras assistiram à encenação. O objetivo de Brecht era mostrar as táticas da militância revolucionária clandestina (WILLETT, 1975, p. 62). Nesse mesmo ano, Brecht matriculou-se na Escola Karl Marx, em Neuköln, junto com o escritor e amigo Alfred Döblin, para participar do “Círculo de Estudos do Marxismo Crítico”, ministrado pelo professor Karl Korsch, que iria proferir o ciclo de conferências intitulado “O vivo e o morto no marxismo”.

O clima político tornava-se ainda mais tenso. Conforme informa o pesquisador e responsável pelos arquivos de Brecht em Berlim⁶⁸, Erdmut Wizisla (BRECHT, 2012), nos anos finais da década de 1920 e início de 1930, diversas apresentações das peças de

⁶⁶ A militante comunista Rosa Luxemburgo foi assassinada em 15 de janeiro de 1919, junto com o também militante Karl Liebknecht, pelas forças policiais da República de Weimar. Ambos participavam da organização espartaquista, que fazia oposição ao Partido Social-Democrata Alemão.

⁶⁷ No original: “The form was short, direct, agitational. The production showed some features of the agit-prop theatre of those days: the pointed, sketch-like situations, the songs and choruses directed at the audience, the threadlike dramaturgy, loosely linking scenes and songs [...] *Die Mutter* was meant to go further and teach the tactics of the class war”.

⁶⁸ Os arquivos dos materiais de Brecht estão sob a coordenação de Erdmut Wizisla e vinculados à Universidade das Artes de Berlim (Akademie der Künste).

Brecht foram invadidas e interrompidas por nazistas. Em janeiro de 1933, Hitler é nomeado Chanceler alemão por Hindenburg. Ao comentar os escritos de Brecht sobre a encenação de *A Mãe*, Willett (1974) conclui que “[...] não houve revolução comunista e nem tentativas de oposição armada” (WILLETT, 1974, p. 62, tradução nossa)⁶⁹, de modo que não houve um levante popular que colocasse resistência o suficiente para impedir a nomeação de Hitler.

Com o incêndio do Reichstag, em 27 de fevereiro, Brecht foge junto com sua família no dia seguinte, sentindo-se ameaçado. Erdmut Wizisla, em comentários a cartas do período, restitui os primeiros movimentos e a urgência do exílio do dramaturgo:

Brecht e Weigel viajam por Praga para Viena, onde Weigel e as crianças, que haviam sido contrabandeadas para fora da Alemanha por outros meios, se abrigam com seu pai e sua irmã Stella, enquanto Brecht procura um lugar adequado para o exílio na Suíça⁷⁰ (BRECHT, 2012, n.p., tradução nossa).

Assim começa o exílio de quinze anos de Brecht, que se dá desse momento até o retorno a Berlim Oriental, em outubro de 1948.

1.4. O *entre-tempos*: o início do exílio

Conforme apontam Denise Kratzmeier e Ana Kugli (2003, p. 66-68), a fuga apressada fora previamente planejada, pois após a nomeação de Hitler, era evidente o risco a que estavam expostos Brecht e seus familiares. Helene Weigel e seus filhos se estabeleceram temporariamente em Viena, na Áustria, enquanto Brecht, ciente dos projetos nazistas de expandir sua zona de influência e de impor um pacto pangermânico com a Áustria, se deslocou pela Suíça à procura de um refúgio onde poderiam se estabelecer.

Nesses primeiros meses de exílio, Brecht estava “com as malas prontas”⁷¹ (BUNGE; HECHT; RÜLICHE, 1969, p. 100), atento às possibilidades de trabalho e também aos perigos nazistas na região. Em abril de 1933, Brecht foi a trabalho para Paris e, em parceria com o músico Kurt Weill, escreveu a última obra em colaboração com o compositor, o balé *Os sete pecados capitais dos pequeno-burgueses*, que Brecht define “como uma espécie de ‘dança macabra’ em torno do desaparecimento da burguesia” (BRECHT apud PEIXOTO,

⁶⁹ No original: “There was no Communist revolution and no attempt at armed opposition”.

⁷⁰ No original: “[...] Brecht und Weigel reisen über Prag nach Wien, wo Weigel mit den auf anderen Wegen aus Deutschland geschleusten Kindern bei ihrem Vater und ihrer Schwester Stella unterkommt, während Brecht in der Schweiz nach einem geeigneten Exilort sucht”.

⁷¹ No original: “[...] saß Brecht auf gepacktem Koffer”.

1979, p. 157). Com participação das atrizes Lotte Lenya e Tilly Tösch, direção de George Balanchine e cenário de Caspar Neher, o balé estreou em 7 de junho em Paris, sem no entanto obter sucesso.

Foi também em junho que Brecht estabeleceu uma primeira residência de longo prazo no exílio, na Dinamarca. Viajando entre Paris e Carona (Suíça), onde estavam Helene Weigel e os filhos desde abril, logo se torna evidente que ele e sua família não aguentariam por muito tempo um exílio na “cara Suíça”: “Neste país, que tentou ficar fora de qualquer conflito, refugiados sem conta bancária tinham poucas perspectivas de uma existência suportável”⁷² (BUNGE; HECHT; RÜLICHE, 1969, p. 102, tradução nossa).

Deixar a Suíça, entretanto, não era uma decisão fácil: o país era o último da região onde se falava o idioma alemão e estava perto da fronteira de seu país, o que para Brecht era muito importante, pois estando próximo, ainda parecia possível exercer alguma influência na Alemanha. Além disso, o dramaturgo imaginava que o exílio não se estenderia por muito tempo, e que as forças de resistência contra o regime nazista logo se reuniriam numa ampla aliança na luta contra o fascismo, como o amigo Arnold Zweig lembrou, anos depois, ao dramaturgo: “Você não havia me avisado para não emigrar para muito longe porque estaríamos todos de volta à Alemanha em cinco anos?” (ZWEIG apud BUNGE; HECHT; RÜLICHE, 1969, p. 102).

Por sugestão da escritora dinamarquesa Karin Michaelis, segundo a qual a vida na Dinamarca seria mais barata, e por ainda estar na fronteira alemã, Brecht e sua família mudaram-se para o país, sendo recebidos pela escritora em sua casa, em Thurø. Logo depois, alugaram uma casa de campo na região de Svendborg, uma pequena cidade na Dinamarca, primeira estação de longo prazo no exílio, onde ficaram por quase seis anos.

No ano seguinte, em 1934, Brecht começou a escrever sua última peça didática, *Os Horácios e os Curiácios*, descrita pelo dramaturgo como uma peça sobre dialética para crianças, finalizada apenas em setembro de 1935⁷³, após o retorno de sua viagem à União Soviética: ao que parece, Hanns Eisler havia dito ao dramaturgo que o Exército Vermelho solicitara uma peça didática infantil (WILLETT, 2013, n.p.). No entanto, o projeto de encenação nunca foi realizado.

É importante destacar que esse foi o último trabalho nomeado por Brecht como pertencente ao ciclo das peças didáticas e que, pouco depois da ascensão de Hitler ao

⁷² No original: “In diesem Land, das sich aus jedem Konflikt herauszuhalten versuchte, hatten Flüchtlinge ohne Bankkonto wenig Aussicht auf eine erträgliche Existenz”.

⁷³ Brecht ficou profundamente impressionado durante sua viagem à União Soviética, pois lá assistiu a apresentações teatrais com o ator chinês Mei-lan Fang, como veremos adiante.

poder, o dramaturgo não deu continuidade às *Lehrstücke*, obras que considerava um exercício e exemplo de “modelo para o teatro do futuro”⁷⁴ (KOUDELA, 2010, p. 59). Escritas para serem trabalhadas dentro de um momento histórico específico (quando a revolução ainda estava no horizonte de possibilidades da época na Alemanha) e direcionadas para um público determinado, as peças didáticas não poderiam durar no tempo. As *Lehrstücke* foram desenvolvidas junto não somente *para*, mas *junto com* militantes e artistas amadores, e portanto as peças didáticas não pretendiam ser atemporais e nem direcionadas para qualquer coletivo, mas realizadas em parceria com militantes e estudantes:

Uma vez que as peças didáticas foram criadas como obras sob encomenda, feitas sob medida para uma finalidade concreta e uma necessidade específica e destinadas a grupos-alvo especiais, sua produção “para estoque” e para a gaveta também estava fora de questão⁷⁵ (KRABIEL, 1993, p. 286, tradução nossa).

Além desses fatores, Krabiel (1993, p. 285-286) completa, o conceito da *Gebrauchskunstwerk* e o movimento da *arte utilitária*, fundamentais para a criação do conceito de *Lehrstück*, se desenvolveram na Alemanha de modo muito singular, em diálogo com condições específicas no período da República de Weimar, e que não se deram em outros países da Europa. Faltavam, pois, todos os pressupostos para a continuidade desses experimentos com as peças didáticas. Assim, ainda que o interesse de Brecht sobre a questão da aprendizagem no teatro tenha persistido até o fim de sua vida, e que o dramaturgo tenha escrito reflexões sobre o tema e também trabalhado em alguns dos materiais das peças didáticas ao longo dos anos, o processo de trabalho específico com as *Lehrstücke* fora interrompido.

Os motivos são também contextuais e estratégicos. Com a vitória da extrema-direita na Alemanha, as organizações de trabalhadores foram massacradas e o desenvolvimento cultural e político ligado à luta de classes foi desmantelado; muitas pessoas fugiram para o exílio, outras tantas foram presas ou assassinadas. O horizonte revolucionário, naquele momento, havia recuado. O teatro didático, esboço de um teatro comunista do futuro e exercício de reflexão coletiva sobre a práxis revolucionária, teria que ser pausado. Além disso, Brecht se viu isolado dos coletivos e das organizações com as quais estava envolvido, tanto produtores quanto público, e não falava outros idiomas. Seria quase impossível seguir fazendo esse tipo de teatro:

⁷⁴ Brecht considera, especificamente, a peça didática *A Decisão* (BRECHT, 2004) como “modelo para o teatro do futuro” (KOUDELA, 2010, p. 59).

⁷⁵ No original: “Da die Lehrstücke als Auftragsarbeiten entstanden, auf einen konkreten Zweck und einen bestimmten Bedarf zugeschnitten und für spezielle Zielgruppen gedacht waren, kam auch ihre Produktion ‘auf Vorrat’ und für die Schublade nicht in Betracht”.

Os acontecimentos de 1933 representaram uma fratura terrível na vida social, cultural e política da Alemanha. O próprio desenvolvimento intelectual e artístico de Brecht foi violentamente interrompido, e as preocupações e muitos dos impulsos dos últimos anos de Weimar nunca puderam ser retomados⁷⁶ (KUHN; GILES, 2003b, p. 118, tradução nossa).

Apesar de isolado política e artisticamente, nos primeiros anos de exílio o dramaturgo buscou fortalecer os contatos com artistas e intelectuais conhecidos e também estabelecer novas conexões, não apenas para se manter atualizado quanto aos debates políticos e artísticos e exercer influência na esfera pública, mas também à procura de contratos de trabalho. Assim, apesar do brusco rompimento com a vida em Berlim, da distância dos grandes centros culturais e políticos, pois estava numa região afastada na Dinamarca, Brecht circulou intensamente pelos países europeus nesse período do Fascismo na Europa antes da guerra:

[...] embora pareça que Brecht tenha permanecido assentado nos primeiros anos de exílio, na verdade ele viajou muito, por diversas cidades: Moscou, Paris, Londres e outras, para divulgar seu trabalho e organizar produções, participar de eventos políticos, levantar alternativas para ele, sua família e colaboradores mais próximos, e também para manter ou estabelecer contatos nas áreas literárias, culturais e políticas⁷⁷ (KUHN; GILES, 2003b, p. 117, tradução nossa).

Além de buscar seguir com seus projetos de dramaturgia e de encenação com outros militantes e artistas exilados, como veremos a seguir, Brecht também organizou seu trabalho de modo a ampliar e intensificar sua participação na esfera pública e direcionar esses novos projetos para o combate do fascismo. Assim, se por um lado alguns aspectos do trabalho de Brecht desenvolvidos durante a República de Weimar ainda poderiam seguir em desenvolvimento, reavaliação e reorganização, por outro também há novos focos:

Evidentemente, também há continuidades em relação a preocupações anteriores, mas é o Nazismo, a análise do Fascismo e as deliberações sobre como o intelectual e o escritor devem resistir é o que domina os escritos de Brecht no fim dos anos 1930: nas peças, nos poemas e nos ensaios [...] Foi a luta contra o fascismo e o contexto do papel político da União Soviética que deram ao debate sobre os meios artísticos adequados a sua urgência⁷⁸ (KUHN; GILES, 2003b, p. 118, tradução nossa).

⁷⁶ No original: "The events of 1933 represented an appalling fracture in the social, cultural and political life of Germany. Brecht's own intellectual and artistic development was violently interrupted, and the concerns and impulses of the later Weimar years many could never be resumed."

⁷⁷ No original: "[...] although the subsequent years may appear reasonably settled, in fact Brecht travelled about a great deal throughout the 1930's - to Moscow, Paris, London, amongst others: to promote his plays and organise productions, to participate in political events, to consider alternatives for himself and his family and generally to maintain and to establish contacts in the literary, cultural and political worlds".

⁷⁸ No original: "Of course, there are continuities with earlier concerns as well, but it is Nazism, the analysis of Fascism and the deliberations on how the intellectual and the writer should resist that dominate Brecht's writings on the later 1930s: in plays, in poems, and in the essays [...] It was the struggle against Fascism and the context of the political role of the Soviet Union, which gave the debate about the proper artistic means its urgency".

As dramaturgias, os poemas e outros escritos da época testemunham essa “[...] mudança em sua concepção de literatura política: rumo a contribuições mais imediatas, acessíveis e práticas para os esforços políticos de uma Europa ameaçada pela onda ascendente do Fascismo” (KUHN; WILLETT, 2001, p. 9). Exemplo do trabalho desse período é a peça *Os cabeças redondas e os cabeças pontudas*, em que Brecht havia começado a trabalhar em novembro de 1931, a convite do diretor Ludwig Berger, que sugerira a adaptação de *Medida por Medida* para jovens atores do Volksbühne de Berlim.

Com o passar do tempo, a obra também foi adquirindo outros rumos. Apesar de o trabalho ter empolgado o dramaturgo no início (inclusive, Brecht já havia adaptado as peças *Macbeth* em 1928 e *Hamlet* em 1930 para o rádio), o projeto se tornava maior do que Brecht poderia lidar em tão pouco tempo, já que a estreia estava prevista para janeiro de 1932. Para resolver o conflito, deixou temporariamente de lado esse trabalho e finalizou *A Mãe*, em dezembro de 1931/janeiro de 1932. Ainda segundo Tom Kuhn e John Willett (2001), Brecht retomou o projeto em 1932 e, junto com outros colaboradores, alterou grande parte do que já havia feito anteriormente⁷⁹, esperando poder estreiar a peça ainda naquele ano, plano que foi abandonado devido ao clima político cada vez mais complicado.

No início de 1933, uma outra versão, já com o título de *Cabeças Redondas e Cabeças Pontudas* e mais explicitamente abordando o tema do fascismo, foi preparada para publicação, que estava planejada para vir a público no volume 8 dos *Versuche* de Brecht. No entanto, ela não foi publicada a tempo, antes de os nazistas chegarem ao poder. Brecht conseguiu levar para o exílio a versão das provas de impressão e, assim, garantir que o material não fosse perdido. O dramaturgo planejou, então, encontrar um lugar onde a peça pudesse ser apresentada:

Ele a enviou para o dramaturgo soviético Sergei Tretiakov em Moscou, ele falou com Ernst Josef Aufricht [o produtor de *Mahagonny* e a *A Mãe*] em Paris e ele e Elisabeth Hauptmann tentaram despertar o interesse de teatros em Paris, Londres, Nova York e Praga. Em 1934, a peça foi retrabalhada e traduzida para o dinamarquês, com vistas a uma produção dirigida por Per Knutzon em Copenhague, mas ela ruiu em meio ao medo pela censura⁸⁰ (KUHN; WILLETT, 2001, p. 11, tradução nossa).

Nesta versão de 1934, reformulada com a colaboração de Hanns Eisler, Brecht orienta a peça com mais elementos explicitamente relacionados ao nazismo e, assim, busca

⁷⁹ Em português, nas edições da Editora Paz e Terra, temos traduzida apenas uma versão final da peça. No inglês, diversos fragmentos de 1931 e 1932, assim como comentários e planos de Brecht, encontram-se disponíveis para leitura no volume 4 da coletânea de peças do dramaturgo (BRECHT, 2001).

⁸⁰ No original: “He sent it to the Soviet writer Sergei Tretiakov in Moscow, he talked to Ernst Josef Aufricht in Paris, and he and Elisabeth Hauptmann tried to interest theatres in Paris, London, New York and Prague. In 1934 the play was reworked and translated into Danish, with a view to a production directed by Per Knutzon in Copenhagen, but this collapsed amidst fears of censorship”.

responder aos avanços do fascismo na Europa. Ainda que no início do projeto, em 1931, ela não tivesse sido pensada para lidar com o nazismo, *Os cabeças redondas e os cabeças pontudas* acaba se tornando a primeira peça abertamente anti-fascista de Brecht. Contudo, apesar dos esforços para uma encenação, o plano só seria concretizado em 1936, com uma nova reformulação da peça, num pequeno teatro na Dinamarca. E foi a partir dessa produção que o dramaturgo escreveu diversos textos teóricos e reflexivos sobre atuação e o teatro épico – afinal, depois do início do exílio, além de *A Mãe* (em Nova York e em Copenhague, em 1935), essa foi a única peça de Brecht a ser encenada até então⁸¹.

Enquanto isso, na Alemanha, a violência se intensificava e o regime nazista se fortalecia, concentrando cada vez mais poder: na noite do dia 30 de junho de 1934, aconteceu a chamada “noite das facas longas”, uma série de assassinatos planejados do líder das SA Ernst Röhm, de vários seguidores de Röhm pertencentes à SA e de outras pessoas de setores do NSDAP que, para Hitler, deveriam ser eliminadas para fortalecer e centralizar seu poder⁸².

Em agosto de 1934, outro acontecimento que iria influenciar os trabalhos e os escritos de Brecht foi o I Congresso de Escritores Soviéticos de 1934, com a participação, dentre outros escritores e militantes, do escritor soviético Maxim Gorki. Nesse congresso o Realismo Socialista foi proclamado como a verdadeira arte da revolução e, consequentemente, os artistas da revolução deveriam orientar-se segundo a nova diretriz. Ainda segundo a nova orientação da arte revolucionária, o interesse no experimentalismo e na inovação formal poderiam ser acusados de formalismo e considerados antirrevolucionários e decadentes. Como veremos mais adiante, o que antes parecia ser uma recomendação aos artistas acabou virando mote para espionagem, perseguição e, em alguns casos, exílio ou assassinato.

Aqui, vale fazer uma breve digressão. Nos anos iniciais da Revolução Soviética (1917-1921), foram desenvolvidas diversas novas formas teatrais, intrinsecamente ligadas ao processo histórico revolucionário daquele momento. Naquele contexto, foi organizado e multiplicado o teatro de agitprop (agitação e propaganda), que trabalhava a serviço da revolução. Iná Camargo Costa resume:

⁸¹ Mais adiante, comentaremos as reflexões de Brecht sobre a encenação de *Os cabeças redondas e os cabeças pontudas*, de 1936.

⁸² O evento remonta a acontecimentos anteriores, devido, entre outros fatores, a um racha dentro do partido nazista e à necessidade de fortalecer ainda mais suas relações com grandes empresários e industriais e a elite conservadora em geral, além de garantir certa estabilidade para o Terceiro Reich com o fim das atividades da SA. Para compreender melhor esses eventos, conferir *A Trilogia do Terceiro Reich* (EVANS, 2005).

[...] a função geral do teatro de agitprop soviético era política em sentido próprio, isto é, tratava-se de uma atividade determinada e patrocinada pelo Estado revolucionário tendo como finalidade a construção do poder soviético. Especificando um pouco mais: os militantes do teatro de agitprop estavam vinculados ao programa político da revolução e definiam suas prioridades a partir dele. Tendo surgido no bojo da guerra civil, este teatro inicialmente cumpriu a função de ganhar apoio e adeptos para a causa revolucionária e, portanto, de combater no plano simbólico os seus inimigos (imperialismo, burguesia e exércitos brancos). A par disso, cumpriu também a função de informar e treinar a população para participar ativamente do poder soviético, uma vez que se tratava da construção de uma forma de democracia participativa mundialmente inédita. É preciso ainda registrar que, dadas as dimensões da Rússia em 1917, mais as dificuldades econômicas para a constituição de uma imprensa que atingisse a todos os interessados, bem como a inexistência de meios de comunicação como os que hoje conhecemos (rádio, telégrafo etc., ainda eram monopólio das forças armadas), o recurso ao teatro como meio de propaganda política chega a ser quase que óbvio, até porque o índice de analfabetismo ainda era muito alto, sobretudo entre os camponeses (COSTA, 2012b, p. 170).

Nos anos iniciais da Revolução até o fim da guerra civil russa (1917-1921), quando surgiram as formas mais radicais de agitprop, os grupos de agitação e propaganda cresceram e se espalharam pelo país, constituindo o “‘braço artístico’ do exército revolucionário” (COSTA, 2012b, p. 171). Nos anos seguintes, com o fim da guerra civil e a vitória dos bolcheviques, o estado soviético começou a se firmar, e se alteraram também os objetivos do teatro de agitprop, cujas novas tarefas eram, entre outras, “[...] a edificação de costumes, a defesa do cooperativismo e da produtividade” (NASCIMENTO, 2019, p. 117), uma vez que, segundo o pesquisador Rodrigo Nascimento:

Com o fim do Comunismo de Guerra e da Guerra Civil, a demanda não era mais por agitação e propaganda da Revolução, a fim de convencer os indecisos e fortalecer as mentes e corações nos fronts, mas sim de forjar uma ideologia consistente capaz de resistir às instabilidades trazidas pela fome e pela própria NEP⁸³ (NASCIMENTO, 2019, p. 118).

O período foi marcado também por avanços e recuos dentro do movimento do teatro de agitação e propaganda, já que alguns grupos desapareceram e outros foram fundados⁸⁴. É notável também uma formalização de recursos e expedientes do agitprop, que se por um lado organizava as produções, por outro, foi também uma tentativa de controle, padronização e subordinação. As ações e os grupos de agitprop começaram a entrar em

⁸³ NEP, sigla para Nova Política Econômica.

⁸⁴ Como o Bluza Azul, que se tornará um dos mais importantes grupos de Agitprop da União Soviética, chegando a reunir quase 100 mil membros efetivos (NASCIMENTO, 2019, p. 117) e influenciando a criação de outros sete mil coletivos na URSS (AMIARD-CHEVREL, 2015, p. 127) e irá fazer, inclusive, um tour pela Alemanha em 1927, recebidos por Piscator em Berlim e colaborando com a criação de diversos grupos de Agitprop naquele país, como o Porta-Voz Vermelho (em alemão, *Rote Sprachrohr*). Para mais informações, conferir a coletânea *Agitprop: cultura política* (COSTA; ESTEVAM; VILLAS BOAS, 2015), que traduz para o português textos inéditos sobre o tema e inclusive dramaturgias do coletivo Bluza Azul.

declínio em 1927⁸⁵, chegando inclusive a ser combatidos e alguns integrantes dos grupos assassinados, até a proibição total, em 1932 (COSTA, 2012b, p. 171).

Dois anos depois, declarou-se no I Congresso dos Escritores Soviéticos que o realismo socialista deveria ser a verdadeira arte da revolução. Andrei Zhdanov⁸⁶, em seu discurso no Congresso, afirma:

Em nosso país, os principais heróis das obras literárias são os construtores de uma nova vida: homens e mulheres operários, e homens e mulheres das fazendas coletivas, membros do Partido, comerciantes, engenheiros, membros da Liga Comunista de Jovens, Pioneiros. Tais são os principais tipos e heróis de nossa literatura Soviética. Nossa literatura está impregnada com entusiasmo e *espírito de tarefas heroicas*. É *otimista*, mas otimista no sentido que sua essência é otimista por ser a literatura da classe do proletariado que vem se alçando, a única classe avançada e progressista. [...] Nossa literatura, que mantém ambos os pés firmemente plantados em uma base materialista, não pode ser hostil ao romantismo, mas deve ser *um romantismo de novo tipo*, romantismo revolucionário. Dizemos que o realismo socialista é o método básico da *belles lettres* soviético e criticismo literário, e isso pressupõe que o romantismo revolucionário deva entrar na criação literária como uma parte componente, de toda a vida de nosso Partido, de toda a vida da classe operária e sua luta consiste em uma combinação do trabalho prático mais austero e sóbrio com o *espírito superior de feitos heroicos e magníficas perspectivas futuras*. (ZHDANOV, 2018, p. 101-102, grifos nossos).

Segundo as novas regras, seria necessário apresentar ao público um herói positivado e determinado a enfrentar todas as dificuldades para a construção da nova sociedade. Os textos deveriam ser escritos segundo as regras dos romances burgueses do século XIX, e o romance *A Mãe* (1906) de Gorki foi considerado a primeira obra representante do realismo socialista⁸⁷, ao passo que o sistema teatral de Stanislavski foi adotado como a linha de trabalho que deveria ser seguida nas artes cênicas.

Com essa declaração, as possibilidades de experimentação estética foram enclausuradas, inclusive eliminando as experiências que estavam ocorrendo no país até então, de tal maneira que as vozes dissidentes, inconformes com tal cerceamento do trabalho artístico, foram sendo silenciadas, ainda que estivessem alinhadas ou simpáticas à União Soviética e interessadas na construção de uma alternativa ao capitalismo. Não é exagero dizer que a partir daí o debate sobre formalismo e arte decadente estimularam e

⁸⁵ Para maiores detalhes sobre os rumos do coletivo Blusa Azul, por exemplo, conferir *A Blusa Azul* (AMIARD-CHEVREL, 2015, p. 127-143).

⁸⁶ Andrei Zhdanov: “Aderiu aos bolcheviques em 1915. Partidário de Stalin, galgou postos na hierarquia do Partido e ajudou-o a estabelecer sua política cultural, atuando na criação da União dos Escritores Soviéticos e no estabelecimento da doutrina do ‘Realismo Socialista’. Após o assassinato de Kirov, foi nomeado Governador de Leningrado tendo desempenhado importante papel na defesa da cidade contra os alemães, na segunda guerra mundial”. Informações retiradas de <https://www.marxists.org/portugues/zhdanov/index.htm>.

⁸⁷ Mais sobre o tema pode ser conferido em *O realismo socialista e Sobre o realismo socialista* (LUNATCHARSKI, 2018).

justificaram acusações direcionadas a trabalhadores do campo da cultura que ainda insistiam na experimentação formal, assim como se intensificaram cada vez mais perseguições a muitos artistas de esquerda (incluindo Brecht, Tretyakov, Piscator, Eisenstein, Meyerhold, Shostakovich e tantos outros). Foi também em 1934 que começaram os expurgos stalinistas, que dariam o pontapé para os processos de Moscou, de 1936 a 1938.

Em dezembro de 1934, Brecht divulgou uma primeira versão do ensaio *As cinco dificuldades ao escrever a verdade* (BRECHT, 2003b, p. 141-156), um dos primeiros escritos antifascistas do exílio brechtiano, no qual o dramaturgo aponta as tarefas e os meios para os trabalhadores da cultura enfrentarem o fascismo e contribuírem na luta pelo seu fim. Logo de início, o dramaturgo apresenta quais são as dificuldades:

Hoje, a pessoa que quiser combater a mentira e a ignorância e escrever a verdade deve superar pelo menos cinco dificuldades. Ela deve ter a *coragem* de escrever a verdade, embora ela esteja suprimida em todos os lugares; a *perspicácia* para reconhecê-la, embora ela esteja disfarçada em todos os lugares; a *habilidade* de torná-la apta para uso como arma; o *discernimento* para selecionar as pessoas em cujas mãos se tornará efetiva; a *astúcia* para espalhá-la entre elas. Essas dificuldades são grandes para quem escreve sob o fascismo, mas também existem para quem foi expulso ou fugiu, inclusive para quem escreve nas terras da liberdade burguesa⁸⁸ (BRECHT, 2003b, p. 141-142, tradução nossa; grifos do autor).

Nesse ensaio, Brecht descreve em detalhes não apenas as dificuldades mas também os meios para superá-las para, ao final, enfatizar o problema central na luta contra o fascismo e o que é exigido de um escritor quando se busca escrever a verdade: revelar que as causas do sofrimento, da tortura e da violência têm raiz na propriedade privada dos meios de produção, e isso deve ser dito às pessoas. Publicado em abril de 1935 no jornal antifascista *Unsere Zeit*⁸⁹, o texto também foi impresso como panfleto para entrar clandestinamente na Alemanha⁹⁰, focando na resistência interna ao nazismo. Segundo Tom Kuhn e Steve Giles (2003, p. 156), algumas cópias teriam entrado clandestinamente na

⁸⁸ No original: "Today anyone who wants to fight lies and ignorance and to write the truth has to overcome at least five difficulties. He must have the *courage* to write the truth, even though it is suppressed everywhere; the *cleverness* to recognise it, even though it is disguised everywhere; the *skill* to make it fit for use as a weapon; the *judgement* to select those in whose hands it will become effective; the *cunning* to spread it amongst them. These difficulties are great for those who write under Fascism, but they also exist for those who were driven out or have fled, indeed, even for those who write in the lands of bourgeois freedom".

⁸⁹ Uma primeira versão, mais curta, desse texto foi publicada em Paris, em dezembro de 1934, no *Pariser Tageblatt* (*Diário de Paris*, em tradução livre). O texto completo de Brecht foi publicado na edição de abril de 1935 do periódico *Unsere Zeit* (em tradução livre, *Nosso tempo*), editado pela *Schutzverband deutscher Schriftsteller* (*Associação de Proteção a Escritores Alemães*, em tradução livre), uma organização alemã que apoiava escritores exilados.

⁹⁰ Vale lembrar que, no dia seguinte à queima em praça pública de livros de autores indesejados em Berlim pelos nazistas, em 10 de maio de 1933, todas as obras do dramaturgo foram proibidas na Alemanha (KRATZMEIER; KUGLI, 2003b, p. 66). Os trabalhos de Brecht não puderam mais circular livremente pelo país desde então, até o fim do Terceiro Reich.

Alemanha, sob o título *Dicas Práticas para Primeiros Socorros*. Walter Benjamin o considerou um clássico e, embora pareça não ter alcançado grande repercussão à época, viria a ser considerado um dos escritos mais importantes de estética política, tornando-se um clássico marxista (KUHN; GILES, 2003b, p. 156).

Paralelamente aos escritos antifascistas, Brecht começou também a reorganizar sua teoria teatral, que iria levar a uma “[...] reformulação substancial do teatro épico durante a segunda metade dos anos 1930”⁹¹ (SILBERMAN, 2020, p. 126, tradução nossa). Segundo o pesquisador Marc Silberman (2020), além da crítica sobre os experimentos da República de Weimar, há duas grandes mudanças: primeiro, Brecht passa a se ocupar principalmente da relação entre ensinamento e diversão e, mais especificamente, do prazer que deriva da aprendizagem; segundo, ele encontra terminologias úteis para sua teorização pois, como resume Silberman (2020), se antes o dramaturgo “[...] gastava muita tinta explicando a que era contra, na incerteza do exílio ele mapeou uma visão de seu teatro do futuro com termos novos e refinados, como ‘*Verfremdung*’, ‘*gestus*’ e ‘historicização’”⁹² (SILBERMAN, 2020, p. 123).

Um dos primeiros textos que apresentam essa tentativa de Brecht de avaliar as produções anteriores – revisando, inclusive, a tabela com as diferenças entre o teatro épico e o dramático, publicada em *Notas sobre Mahagonny*, em 1930 (BRECHT, 1967g, p. 59) – bem como de sugerir caminhos para o teatro nos próximos anos, pode ser exemplificada pelo ensaio *Teatro de Diversão ou Teatro Pedagógico* (BRECHT, 1967g, pp. 93-103). Escrito entre fevereiro e março de 1935, o ensaio permaneceu inédito durante sua vida. O dramaturgo, avaliando o teatro épico antes do exílio, afirma:

O palco começou a ser pedagógico. Petróleo, inflação, guerra, lutas sociais, família, religião, trigo, indústria frigorífica, tudo virou objeto de representação teatral. [...] Foram mostrados cursos de ação certos e errados. Mostravam-se pessoas que sabiam o que estavam fazendo e outras que não sabiam. O teatro tornou-se um caso de filósofos, pelo menos o tipo de filósofos que desejavam não apenas explicar o mundo, mas também mudá-lo. Portanto, tínhamos filosofia e tínhamos ensino. E onde estava a diversão em tudo isso?⁹³ (BRECHT, 2020, p. 134, tradução nossa).

⁹¹ No original: “[...] a substantial reformulation of epic theatre during the second half of the 1930s”.

⁹² No original: “[...] he spilled a lot of ink explaining what he was against, in the uncertainty of exile he mapped out a vision of his future theatre with new and refined terms like ‘*Verfremdung*’, ‘*gestus*’ and ‘historicization’”.

⁹³ No original: “The stage began to be instructive. Oil, inflation, war, social struggles, the family, religion, wheat, the meatpacking industry, all became subjects for theatrical representation [...] Right and wrong courses of action were shown. People were shown who knew what they were doing, and others who did not. The theatre became an affair for philosophers, at any rate the sort of philosophers who wished not only to explain the world but also to change it. So we had philosophy, and we had instruction. And where was the amusement in all that?”

O mundo entrava para o teatro, e já não bastava a história como pano de fundo da vida privada. As ações dos indivíduos eram expostas para serem criticadas, e sabemos que a pergunta de Brecht sobre a diversão, nesse caso, é retórica. A avaliação do dramaturgo é a de que a separação entre ensino e diversão é histórica, ou seja, nem sempre essa divisão existiu e o teatro épico deve se organizar no sentido de restaurar a relação entre as duas faces. No entanto, pondera Brecht (2020, p. 135), o “teatro continua sendo teatro” e “contanto que seja bom teatro, irá divertir”, mesmo com objetivos pedagógicos. Vemos que muita da argumentação de Brecht nos próximos anos, inclusive muito presente em *A Compra do Latão* e também no *Pequeno Organon para o Teatro* (BRECHT, 1967, p. 181-219), já estava esboçada nesse texto.

É possível que Brecht tenha pensado em *Teatro de Diversão ou Teatro Pedagógico* como uma possível intervenção para uma conferência em Moscou com trabalhadores do teatro. O dramaturgo fora convidado em janeiro de 1935 por Piscator, que à época era Presidente da Liga Internacional de Teatro Revolucionário (MORT), para participar do encontro entre diretores de teatro, que também contou com a presença de Hanns Eisler, Maxim Vallentin, Julius Hay, Ernst Busch e Gordon Craig. Ainda que ciente dos ataques ao teatro épico, feitos abertamente e com apoio do Estado Soviético desde 1934, Brecht levou uma versão desse texto em sua viagem para Moscou, e é possível que tenha entregado a Tretiakov⁹⁴ uma cópia desse trabalho, para tentar publicá-lo no país (SILBERMAN; GILES; KUHN, 2020, p. 139).

Chegando a Moscou em meados de março de 1935, Brecht participou de diversos eventos; alguns que iriam marcar a continuidade de seus trabalhos. Foi em Moscou, por exemplo, que assistiu aos espetáculos do ator chinês Mei Lan-Fang e sua companhia, que faziam residência no país, supervisionada por Sergei Tretiakov, oferecendo diversas apresentações, além de performances fechadas para convidados e palestras. A participação nesses eventos afetou as práticas e o pensamento teórico de Brecht, fato comprovado por algumas anotações, que escreveu ainda durante a visita como *On the art of spectatorship* (BRECHT, 2020, p. 174, em tradução livre “Sobre a arte do espectador”) e *Maintaining Gestures over Multiple Generations* (BRECHT, 2020, p. 175, em tradução livre “A manutenção de gestos ao longo de várias gerações”) e *O efeito de distanciamento nos atores chineses* (BRECHT, 1967g, pp. 104-114). Este último texto foi o primeiro de que se

⁹⁴ Brecht conheceu o poeta, dramaturgo e tradutor Sergei Tretiakov ainda na Alemanha, em 1931 e desde então ambos continuaram o contato. Em 1934, por exemplo, Brecht enviou a Tretiakov as peças *Cabeças Redondas e Cabeças Pontudas* e Tretiakov estava traduzindo *A Medida, A Mãe e Santa Joana dos Matadouros*, que foram publicados em 1934 com introdução de Tretiakov, que “[...] dedicou uma cópia a Brecht, ‘o grande herege’” (PARKER, 2014). Em 1937, no entanto, Tretiakov seria acusado de traição e assassinado na União Soviética.

tem registro onde Brecht utilizou o neologismo *Verfremdung*, ainda que se possa dizer que o dramaturgo já estivesse buscando um termo para o que vinha trabalhando (WILLETT, 1974, p. 99). É possível que na sua viagem à Moscou tenha sido apresentado ao termo por Tretiakov, a partir das propostas do artista russo Viktor Shklovski e sua frase “dispositivo para tornar estranho”⁹⁵ (WILLETT, 1974, p. 99).

Ainda em Moscou, Brecht encontrou outros amigos que estavam morando na URSS, como Asja Lacis, o diretor alemão Bernhard Reich e a atriz Carola Neher (que havia atuado em diversas peças de Brecht até 1933); também fez intervenções em rádio sobre o desenvolvimento do teatro alemão pós-primeira guerra, e participou de outros eventos, como a *Noite-Brecht*, homenagem ao dramaturgo organizada por amigos exilados e pela Cooperativa de Publicações de Trabalhadores Estrangeiros (KRATZMEIER; KUGLI, 2003b, p. 72). O dramaturgo retornou à pequena cidade de Svendborg em meados de maio.

Em junho, participou do I Congresso Internacional dos Escritores em Defesa da Cultura em Paris, evento apoiado pela Internacional Comunista⁹⁶ (Comintern), com o discurso *Uma observação necessária na luta contra a barbárie* (BRECHT, 2012). Brecht, que antes evitava falar em público, continuava a participar de eventos de trabalhadores da cultura contra o fascismo e acreditava que sua contribuição para o debate era muito importante (BUNGE; HECHT; RÜLICHE, 1969, p. 114). O dramaturgo seguiu a argumentação do ensaio *Cinco dificuldades* e manteve a tese de que o combate contra o fascismo deveria ser também direcionado contra o capitalismo.

Neste discurso, Brecht afirma que, para combater com eficiência e em definitivo as forças fascistas, seria necessário também “[...] pensar muito na prática dos grandes mercados em que os homens servem às reses e não as reses aos homens! [uma vez que] A selvageria não vem da selvageria, mas dos negócios, que dependem dela para prosseguir” (BRECHT, 2012, p. 207). Assim, para os escritores e artistas atuarem conscientemente e de maneira efetiva contra o fascismo, seria necessário falar da questão sobre a propriedade privada dos meios de produção. Em suas palavras:

Muitos de nós, escritores que vivem o horror do fascismo e se horrorizam com ele, ainda não compreenderam esta doutrina, ainda não descobriram as raízes da selvageria que os aterroriza. Há sempre neles o perigo de considerar inúteis as atrocidades do fascismo. Continuam aferrados às condições de propriedade dominantes, porque acreditam que para a defesa

⁹⁵ “[...] device for making strange”.

⁹⁶ A Internacional Comunista existiu de 1919 a 1943. O evento de junho de 1935, em Paris, foi realizado com o apoio da Comintern, cujo último congresso seria em agosto de mesmo ano, o VII Congresso, que estabeleceria a tática da Frente Popular como organização para o combate ao fascismo. Mais informações sobre o tema da Frente Popular podem ser encontradas em *Frente única e frente popular: o VII Congresso da Internacional Comunista* (DASSU, 1985).

delas não são necessárias as atrocidades do fascismo. No entanto, elas são necessárias para a manutenção desta situação (BRECHT, 2012, p. 207).

Brecht, em seu discurso aos escritores reunidos no evento, enfatiza que o fascismo tem explicação na economia e na política, e que não é um mal de origem, de uma suposta essência humana, sem justificativas racionais, ou o resultado de pessoas malignas ou desajustadas. Contrariamente, é algo que pode ser racionalmente combatido, quando se busca nas relações de produção as suas origens. Vale dizer que este evento foi organizado pela Comintern e que Brecht, ao direcionar seu discurso naquele sentido, contrariava as próprias recomendações da Comintern, alinhada aos direcionamentos da URSS.

Isso porque, naquele período, estava em disputa na União Soviética quais seriam as próximas resoluções quanto à política externa na URSS⁹⁷, que seria definida no VII Congresso Mundial da Comintern, marcado para agosto de 1935. Se desde o crescimento e fortalecimento do fascismo na Europa viam-se “aspirações unitárias e antifascistas”, em 1935 as orientações começam a alterar-se. Isso, ainda que o Comintern tenha bloqueado “no nascedouro o processo de aproximação entre os partidos operários” (DASSU, 1985, p. 297), e que as tentativas de aliança antifascista tenham sido freadas pelo Comintern em fevereiro de 1934. Em 1935, são estabelecidas na França e também na Espanha alianças entre comunistas, socialistas e sociais-democratas, que passam a ser consideradas medidas táticas também em outros países.

Em agosto de 1935, foi estabelecida a aliança da URSS com as democracias burguesas para lutar contra o fascismo, criando a Frente Popular. Conforme o historiador francês Pierre Broué (2007, p. 836), a URSS preferiu fortalecer sua aliança com as potências europeias ocidentais em vez de fortalecer uma frente popular desde as bases, pois “[...] uma aliança de tipo frente popular com formações burguesas correspondia melhor que uma frente operária aos objetivos de Stalin, lançada a busca por aliados nos países ocidentais”. Assim, “Stalin deixou tudo muito claro. A política de frente popular é também o apoio dos partidos comunistas aos governos burgueses hostis ‘ao fascismo’” (BROUÉ, 2007, p. 838-839).

No I Congresso Internacional dos Escritores em Defesa da Cultura em Paris, em junho de 1935, participaram cerca de duzentos e cinquenta escritores de trinta e sete países. Alguns dos palestrantes, além de Brecht, foram E. M. Foster, André Gide, Heinrich Mann, Robert Musil, Anna Seghers e outros (KUHN; GILES, 2003b, p. 162). Com seu

⁹⁷ Desde finais de 1933, as orientações de política externa da URSS estavam sendo revisadas. Em dezembro daquele ano, ela passa a definir Alemanha e Japão como os grandes “inimigos externos”, embora isso não signifique uma “[...] distinção política entre países fascistas e países democráticos, já que todos continuam a ser de qualquer modo Estados capitalistas” (DASSÚ, 1985, p. 295).

discurso, o dramaturgo gerou certo mal estar, principalmente devido à sua penúltima frase: “Camaradas, falemos sobre as condições de propriedade!” (BRECHT, 2003b, p. 162). Posteriormente, avaliou negativamente o evento:

Acabamos de resgatar a cultura. Demorou quatro dias e aí decidimos que antes sacrificaríamos todo o resto em vez de deixar a cultura perecer. Se necessário, sacrificaremos de dez a vinte milhões de pessoas. [...] O fascismo foi condenado por unanimidade. Pelo que? Por suas *crueledades desnecessárias*⁹⁸ (KUHN; GILES, 2003b, p. 162, tradução nossa; grifos do autor).

Como podemos ver, Brecht não estava de acordo com a tática que o Comintern orientava em relação a uma ampla frente antifascista, e continuava defendendo a análise das raízes do fascismo como humanas e históricas, concretas, ainda que em desacordo com a Frente Popular. Decepcionado com os debates e as conclusões do evento⁹⁹, em carta ao amigo e artista plástico Georg Grosz, o dramaturgo desabafa e diz sentir que “[...] não havia ganhado nada, exceto mais material para seus estudos satíricos do intelectual na sociedade burguesa”¹⁰⁰ (BRECHT apud KUHN; GILES, 2003b, p. 162).

Ainda naquele ano, ocorreram duas importantes encenações a partir da dramaturgia *A Mãe* e, ainda que nenhuma tenha sido dirigida pelo próprio Brecht, o dramaturgo participou de alguns ensaios e escreveu diversas notas a partir do trabalho. A primeira encenação estreou em Copenhague e foi traduzida e dirigida por Ruth Berlau¹⁰¹, junto com atores e atrizes amadores, que haviam formado o grupo RT (*Revolutionäres Theater* – Teatro Revolucionário). Segunda a diretora, a montagem replicava procedimentos e soluções indicadas pelo dramaturgo:

[...] encenação modelo, que seguiu o exemplo na montagem berlinense desta peça o quanto me foi possível. Não tinha à minha disposição tantas fotos quanto aquelas que hoje podemos encontrar nos livros de modelo de

⁹⁸ No original: “We have just rescued culture. It took four days, and then we decided that we would sooner sacrifice all else than let culture perish. If necessary, we'll sacrifice ten to twenty million people. [...] Fascism was unanimously condemned. What for? For its *unnecessary cruelties*”.

⁹⁹ O filósofo Walter Benjamin também participou do Congresso e, em carta de 18/07/1935 a Alfred Cohn, comenta: “Penso não ter ainda lido escrito sobre o Congresso dos Escritores Antifascistas para a ‘salvação da cultura’. Naquela ocasião, Brecht também esteve aqui, e, como se poderia imaginar, este encontro foi para mim o elemento mais agradável - quase que o único agradável - de toda iniciativa [...] De inegável interesse para mim foi a possibilidade de poder conhecer a fisionomia individual dos escritores” (BENJAMIN apud MACHADO, 2016, p. 110).

¹⁰⁰ Brecht vinha recolhendo materiais a respeito do comportamento dos intelectuais no mundo capitalista para tratar “[...] do uso inapropriado do intelecto” (BRECHT apud PEIXOTO, 1979, p. 281). O dramaturgo planejava escrever uma sátira crítica dos “Tuis”, redução de “Tellect-Ual-Ins”, termo inventado por Brecht para designar os intelectuais que estavam a serviço do capital.

¹⁰¹ Jornalista, tradutora, fotógrafa. Dinamarquesa e militante no Partido Comunista da Dinamarca, país onde se conheceram por intermédio da escritora Karin Michaelis. Foi colaboradora de Brecht até o fim de sua vida. Assumiu funções no Berliner Ensemble, grupo que Brecht e Helene Weigel fundaram em Berlim após o exílio. Sua importância será comentada em mais detalhes no capítulo 3, item 3.1.

montagem, mas apenas duas ou três para cada cena. Mas, além disso, tive a ajuda de Helene [Weigel] e Brecht (BERLAU, 1987, p. 33)¹⁰².

Formado por militantes e artistas amadores vinculados às organizações de trabalhadores, o grupo RT montava diversas peças e trabalhava também com agitprop, formulando atividades estreitamente ligadas à militância política, conforme nos conta Ruth Berlau:

Nós não apresentávamos em teatros propriamente ditos, mas em empresas. E muitas vezes não apresentávamos toda a peça, mas algumas cenas [...] Já na época eu havia percebido como era possível utilizar essas cenas para discutir acontecimentos políticos atuais [...] Por exemplo, projetávamos na tela do fundo do palco fotos e trechos dos jornais (BERLAU, 1987, p. 34).

A segunda encenação de *A Mãe* estreou em novembro no Civic Repertory Theater em Nova York, pelo *Theater Union*, grupo de teatro também vinculado às organizações de trabalhadores nos EUA. Brecht, a princípio reticente em autorizar a montagem, aceita a proposta com a condição de que possa participar de alguns ensaios e que também não se modifique o texto sem consulta prévia. Em outubro de 1935, Brecht viajou, junto com Hanns Eisler, para assistir aos ensaios de *A Mãe*, decepcionando-se profundamente. Traduzida e adaptada por Paul Peters e dirigida por Victor Wolfson, o dramaturgo não concordou com a adaptação nem com as alterações no texto; além de que encontrou muitos problemas em relação à atuação, à iluminação, à cenografia e aos figurinos.

Os conflitos entre a equipe de produção e Brecht se intensificaram e, mesmo com a mediação de V. L. Jerome, representante do Partido Comunista estadunidense, Brecht terminou em desacordo com o projeto, sendo proibido de participar dos ensaios subsequentes. Após a estreia, o dramaturgo publicou dois textos muito interessantes, *Crítica ao espetáculo de Nova York* e *Carta ao teatro de trabalhadores, Theatre Union, sobre a peça 'A Mãe'* (BRECHT, 2005), em que apresenta questões fundamentais para a teoria e a prática do teatro épico e suas motivações:

O teatro proletário deve aprender como estimular o livre desenvolvimento das várias artes de que necessita. Deve saber ouvir argumentos artísticos e políticos e não deve oferecer ao diretor a oportunidade de "expressar-se" individualmente [...] Acima de tudo, o diretor precisa de um olhar de historiador¹⁰³ (BRECHT, 1974, p. 83, tradução nossa).

¹⁰² Segundo Brecht, essa teria sido, juntamente com a encenação de *Os Fuzis da Senhora Carrar*, em 1937, também dirigida por Ruth Berlau e com a atriz Dagmar Andreassen nos papéis principais de ambas montagens, a primeira tentativa de utilização de um modelo de teatro épico (BRECHT, 1976b, p. 13). Essa ideia influenciaria Brecht já na Alemanha Oriental, quando elabora seus livros-modelo, que serão tratados mais adiante.

¹⁰³ No original: "The proletarian theatre must learn how to encourage the free development of the various arts it needs. It must know how to listen to artistic and political arguments and should not give the director an opportunity to 'express' his individual self. [...] Above all, the director needs an historian's eye".

Brecht tinha ciência de que as dificuldades do Theatre Union também estavam relacionadas aos contextos teatrais singulares dos Estados Unidos e da Alemanha, que se desenvolveram de formas completamente diferentes, gerando a incompreensão pela equipe norte-americana das propostas dramáticas de *A Mãe* na adaptação realizada por Brecht. Esse entendimento pressupunha o acúmulo dos experimentos da República de Weimar, numa forma nova, como explica o dramaturgo:

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.
[...]
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? (BRECHT, 2005, p. 61-62).

Porém, foi com uma leitura positiva do processo que Brecht concluiu sua crítica ao espetáculo, publicada no periódico *New Masses*, ligado ao Partido Comunista estadunidense, alguns dias após a estreia. É em defesa da resiliência, mirando uma nova arte proletária, que Brecht escreve:

Todas essas são tarefas artísticas difíceis e uma falha inicial ou falha parcial não deve desanimar nossos teatros. Se pudermos melhorar a organização de nossa produção artística; se conseguirmos evitar que nossa concepção de teatro se torne muito rígida, aperfeiçoar nossa técnica e torná-la mais flexível; em suma, se pudermos aprender; então, dada a incomparável prontidão de nosso público proletário e o ímpeto inegavelmente renovado nossos jovens teatros, podemos ser capazes de construir uma verdadeira arte proletária¹⁰⁴ (BRECHT, 1974, p. 84, tradução nossa).

Ainda, no contexto de suas tentativas de levar suas propostas de teatro épico para Nova York, publica no jornal *The New York Times*, de 24 de novembro de 1935, cinco dias após a estreia de *Mother*, o ensaio *O teatro alemão: antes de Hitler*¹⁰⁵. Nesse texto, Brecht afirma que, apesar de o teatro alemão ter florescido logo após a Primeira Guerra Mundial, com a presença de grandes atores e atrizes, dramaturgias das mais variadas e grandes encenadores, como Max Reinhardt, Leopold Jessner e Erich Engel, carregava uma grande falha: apesar do desenvolvimento técnico, como a eletrificação das salas de teatro, e dramático, ainda não era possível apresentar nos palcos “[...] os grandes temas de

¹⁰⁴ No original: “All these are difficult artistic problems, and an initial failure or part failure must not make our theatres lose heart. If we can improve the organization of our artistic output; if we can manage to prevent our conception of the theatre from becoming too rigid, improve our technique and make it more flexible; in short, if we can learn; then, given the incomparable alertness of our proletarian public and the undeniably fresh force of our young theatres, we may be able to construct a true proletarian art”.

¹⁰⁵ Publicado em inglês como *The German drama: Pre-Hitler* (BRECHT, 2020, p. 142-147).

nosso tempo”¹⁰⁶ (BRECHT, 2020, p. 142, tradução nossa). Ou, então, quando eram apresentadas, a abordagem não recebia tratamento adequado, pois questões como a guerra, doenças, petróleo eram apresentadas apenas como pano de fundo funcional para novela sentimental sem qualquer comprometimento com seu tempo histórico, que poderia ter acontecido em outra época ou em lugar (BRECHT, 2020, p. 143).

Brecht destaca o movimento acumulativo necessário para a superação desses limites. Foi apenas com muito trabalho, ele diz, que esses problemas foram vencidos, por exemplo, a partir das inovações de Piscator, de compositores e de desenhistas, como Georg Grosz. Ao mesmo tempo, segundo Brecht, “[...] deu-se o treinamento de toda uma geração de jovens atores para o novo estilo de atuação, o estilo épico”¹⁰⁷ (BRECHT, 2020, p. 144, tradução nossa). Brecht demonstra o entendimento de que foi um conjunto de elementos do processo teatral que propiciou tal mudança, e comenta seus próprios experimentos, para sintetizar como direcionou seus trabalhos segundo a proposta de um teatro não-aristotélico, do pensamento sobre a dramaturgia aos efeitos desejado sobre o público:

Esta dramaturgia não faz uso da “identificação” do espectador com a peça, como o faz o aristotélico, e tem um ponto de vista diferente também em relação a outros efeitos psicológicos que uma peça pode ter sobre um público, como, por exemplo, em relação à “catarse”. [...] Ela tem por finalidade “ensinar” ao espectador uma certa atitude bastante prática; temos que possibilitar que ele assuma uma atitude crítica enquanto está no teatro (em oposição a uma atitude subjetiva de ficar completamente “enredado” no que está acontecendo)¹⁰⁸ (BRECHT, 2020, p. 144, tradução nossa).

Neologismo utilizado pela primeira no material *O processo dos três vinténs* e que viria a tornar-se central na teoria brechtiana do exílio, o “teatro não-aristotélico” de Brecht pretende evitar a identificação do público com o que é mostrado em cena, para que se possa manter a distância necessária para a observação crítica do que é apresentado no

¹⁰⁶ No original: “[...] the great themes of our times”.

¹⁰⁷ No original: “[...] the training of a whole generation of young actors for the new style of acting, the epic style, took place”. Brecht cita no texto as seguintes atrizes e atores, que tiveram que fugir com o início do Terceiro Reich e que, portanto, se encontravam exilados e espalhados nos mais diversos países: “Oskar Homolka e Fritz Kortner estão em Londres, Carola Neher está em Moscou, assim como Alexander Granach e Ernst Busch. Helene Weigel está em Copenhague, Peter Lorre está em Hollywood e Londres, Lotte Lenya (Sra. Kurt Weill) está em Zurique e, ouvi dizer, logo estará em Nova York. Alguns deles atuaram na produção berlinense de *A Mãe*” (BRECHT, 2020, p. 144). No original: “Oskar Homolka and Fritz Kortner are in London, Carola Neher is in Moscow, and so are Alexander Granach and Ernst Busch. Helene Weigel is in Copenhagen, Peter Lorre is in Hollywood and London, Lotte Lenya (Mrs. Kurt Weill) is in Zurich and, I hear, will soon be in New York. Some of them played in the Berlin production of *The Mother*”.

¹⁰⁸ No original: “This dramaturgy does not make use of ‘identification’ of the spectator with the play, as does the Aristotelian, and has a different point of view also towards other psychological effects a play may have on a audience, as, for example, towards the ‘catharsis’. [...] it has as a purpose the ‘teaching’ of the spectator a certain quite practical attitude; we have to make it possible for him to take a critical attitude while he is in the theatre (as opposed to a subjective attitude of becoming completely ‘entangled’ in what is going on)”.

palco – o que, Brecht enfatiza, não é o mesmo que negar as emoções, pois, na verdade, “[...] as emoções são apenas esclarecidas nele [no teatro épico]”¹⁰⁹ (BRECHT, 2020, p. 151, tradução nossa). Portanto, o teatro não-aristotélico trata seu público como “[...] indivíduos de maturidade mental e emocional, capazes de pensar, raciocinar e julgar o que vêem”¹¹⁰ (BRECHT, 2020, 145, tradução nossa).

O dramaturgo, então, explica que *A Mãe* “[...] incorpora certos princípios e métodos de apresentação do teatro não-aristotélico, ou do estilo épico”¹¹¹ (BRECHT, 2020, p. 145, tradução nossa) e que esse teatro, instrutivo mas também divertido, foi visto por muitas pessoas e também foi muito debatido. Dessas discussões, Brecht pontua que aprendeu muito, sendo que, a partir do que aprendeu com o público, alterou diversas vezes suas peças, que também foram apresentadas de diferentes maneiras em diversos momentos¹¹². Por fim, convida o público de Nova York a que vejam a peça novamente, para que ambos, autor e espectadores, possam aprender: “Eu ficaria muito feliz se o público daqui revisitasse minha peça e se eles me contassem suas opiniões divergentes, como aconteceu na Alemanha. Eles aprenderão com isso e eu também irei gostar de aprender com a experiência dos espectadores”¹¹³ (BRECHT, 2020, p. 146, tradução nossa).

Esses textos exemplificam diversos escritos de Brecht produzidos durante os primeiros anos do exílio, que pretendiam explicar sua prática de teatro épico para um público que ainda não havia visto suas peças, ou que não havia participado dos desenvolvimentos do teatro épico na República de Weimar, pressuposto para a compreensão dos experimentos brechtianos. Além de trazer exemplificações do que foi feito (e também do que não se pretendia fazer), os textos ensaísticos desse período contribuem também para uma formulação mais concreta e detalhada do teatro épico (vemos, por exemplo, temas como a música, a atuação, o cenário, a dramaturgia). Esse esforço de Brecht, registrado na elaboração “teórica” do período, deveria contribuir para a compreensão do que é o teatro épico por uma variedade de leitores, de artistas e

¹⁰⁹ No original: “[...] emotions are only clarified in it”. Esta informação foi escrita no ensaio *Sobre a utilização da música em um teatro épico* (BRECHT, 2020, p. 174-153), disponível em português como *Acerca da contribuição da música para um teatro épico* na coletânea *Estudos sobre Teatro* (BRECHT, 2005, p. 225-235). Nunca publicado durante a vida de Brecht, o ensaio foi escrito em 1935 e revisado após a viagem de Brecht a Nova York.

¹¹⁰ No original: “[...] as individuals of mental and emotional maturity”.

¹¹¹ No original: “[...] embodies certain principles and methods of presentation of the non-Aristotelian, or epic style”.

¹¹² Sabe-se, por exemplo, que após apresentações das peças de Brecht, havia conversas com o público, além de debates entre críticos em jornais.

¹¹³ No original: “I would be glad if audiences here will revisit my play, and if they will tell me of their varying opinions, as happened in Germany. They will learn from this, and I will also enjoy learning from this experience of the playgoers”.

intelectuais a militantes e políticos, de diversos países, visto que o conceito de teatro não-aristotélico é um dos eixos de sua práxis teatral.

Mais ainda, ao enfatizar a recusa à catarse e a uma figura heroica com a qual o público se identificaria, podemos observar que Brecht também se opõe ao realismo socialista e ao que Stanislavski representava no realismo socialista no teatro. Em seu texto *Sobre o uso da música em um teatro épico*, o dramaturgo sustenta que:

O comportamento humano é mostrado como alterável, as pessoas como dependentes de certos fatores políticos e econômicos e ao mesmo tempo capazes de alterá-los. [...] O espectador deveria ser colocado numa posição de fazer comparações sobre como as pessoas se comportam¹¹⁴ (BRECHT, 2020, p. 149, tradução nossa).

Para que os comportamentos humanos possam ser estudados e criticados, o teatro não-aristotélico mostra as figuras de tal forma que se possa ver “[...] os motores sociais em funcionamento” (BRECHT, 1993b, p. 135), ao contrário do teatro aristotélico, que busca alcançar a catarse e, ao mostrar o herói e seu destino inexorável, promove a identificação e, nas palavras do autor, arrasta “[...] a todas as pessoas pelo ímpeto dos eventos retratados, de forma que em uma apresentação de *Édipo* você terá para todos os fins um auditório repleto de pequenos Édipos”¹¹⁵ (BRECHT, 2020, p. 150, tradução nossa).

Sobre o uso da música em um teatro épico, no entanto, não foi publicado em vida, assim como outros textos ensaísticos que tratavam do tema do realismo, do formalismo e também dos direcionamentos da URSS, já que, como veremos mais adiante, o dramaturgo evitou publicá-los. Isso colaborou para que houvesse diferenças entre declarações públicas e opiniões privadas de Brecht, que estava ciente de que deveria ser cuidadoso quanto às suas colocações em público e aos textos divulgados, já que poderia prejudicar a frágil frente antifascista, ou colocar a si e seus amigos que viviam ou trabalhavam na URSS em perigo (KUHN; GILES, 2003b, p. 119).

A estada de Brecht em Nova York terminou em fevereiro de 1936, quando retornou para a Dinamarca. No mês seguinte, foi convidado a compor o conselho editorial da revista de exilados alemães *Das Wort*, publicada em Moscou, junto com Willi Bredel e Lion Feuchtwanger. Vinculada ao Comintern e resultado de uma deliberação do I Congresso Internacional dos Escritores pela Defesa da Cultura, quando se propôs a criação de uma revista de emigração alemã antinazista (MACHADO, 2016, p. 110-111), a revista foi lançada

¹¹⁴ No original: “Human behaviour is shown as alterable, people as dependent on certain political and economic factors and at the same time as capable of altering them. [...] The spectator should be put in a position to make comparisons about how humans behave”.

¹¹⁵ “No original: “[...] carried away by the momentum of the events portrayed, so that in a performance of *Oedipus* you have for all practical purposes an auditorium full of little Oedipuses”.

com uma imagem mais internacional, de frente popular, e viria a tornar-se um espaço de discussão sobre o realismo da arte de esquerda (KUHN; GILES, 2003b, p. 123). A primeira edição foi lançada em Moscou em julho de 1936 e, entre textos de outros autores, Brecht publicou a *Canção do efeito tonificante do dinheiro*, que integra a peça *Os cabeças redondas e os cabeças pontudas*.

Em setembro, Brecht viajou a Copenhague, para participar dos ensaios de *Os cabeças redondas e os cabeças pontudas*. A estreia se deu em um pequeno teatro em Copenhague, em novembro de 1936, com direção de Per Knutzon. Se, ao longo do período do exílio, Brecht praticamente não tinha “[...] um teatro para confrontar na prática suas indagações teóricas” (PEIXOTO, 1979, p. 163), a partir desse trabalho, o dramaturgo pôde elaborar as *Notas sobre Cabeças redondas e cabeças pontudas* (BRECHT, 2020, p. 189-192), seu primeiro texto de reflexão teórica sobre um processo de trabalho de encenação durante o exílio.

Este foi também o primeiro registro de montagem em que Brecht se propõe a utilizar o conceito de *Verfremdung* na prática, comentando alguns procedimentos cênicos a partir de exemplos retirados de suas próprias experimentações com essa montagem e com a equipe de atores e atrizes (WILLETT, 1974, p. 103). A apresentação de alguns dos momentos onde se pode verificar o efeito de distanciamento naquela montagem começa com uma introdução que sintetiza os objetivos e meios do termo:

Verfremdung. Certos acontecimentos da peça deveriam ser tratados como cenas independentes e alçadas – por meio de letreiros, efeitos musicais ou sonoros e a forma de atuação dos atores – para além do nível do cotidiano, do óbvio, do esperado (ou seja, estranhadas ou *verfemdet*)¹¹⁶ (BRECHT, 2020, p. 190, tradução nossa).

A seguir, Brecht elenca recursos de atuação e de arranjo cênico, como na canção da cena 2, onde a figura Nana Callas canta a “Canção de Nana” (BRECHT, 1991a, p. 36-37) posicionada logo abaixo de letreiros de pequenas lojas, “[...] uma mercadoria dentre outras mercadorias [...]”¹¹⁷ (BRECHT, 2020, p. 190, tradução nossa). Outro exemplo, na cena 8, em que a conversa com o senhor De Guzman recebe indicações de atuação, nas palavras de Brecht, para “A cena ser interpretada com a completa seriedade do estilo elevado e apaixonado do teatro elisabetano. A produção de Copenhague desnaturalizou [*verfremdet*] esse estilo ao fazer com que chovesse na cena e dando guarda-chuvas a todos que apareciam nela” (BRECHT, 2020, p. 190-191, tradução nossa). Para o dramaturgo, a

¹¹⁶ No original: “*Verfremdung*. Certain incidents in the play should be treated as self-contained scenes and raised - by means of inscriptions, musical ou sound effects and the actors' way of playing - above the level of the everyday, the obvious, the expected (that is, stranged or *verfemdet*)”.

¹¹⁷ No original: “[...] a commodity among other commodities”.

utilização de um “estilo elevado” junto com um elemento cotidiano, o guarda-chuvas, e o fato de estar chovendo, que transporta uma cena que se supõe séria e elevada para uma situação também cotidiana, seria capaz de distanciar o público do que é mostrado em cena, pois a conjunção dos elementos mencionados causaria um ruído quando utilizados em cena concomitantemente. Essa produção, como podemos ver, possibilitou que Brecht experimentasse alguns procedimentos cênicos que vinha desenvolvendo em seus escritos sobre teatro, numa oportunidade de trabalho prático, em sala de ensaio, e, então, verificar como se poderia trabalhar com os atores e atrizes no sentido de buscar procedimentos cênicos que gerassem um efeito de distanciamento.

Ao contrário de outros trabalhos voltados ao público proletário e militante, essa produção estava direcionada a um público mais geral (BRECHT, 2020, p. 152). Se, por um lado, no período do exílio o dramaturgo caminhou para a elaboração de uma “[...] ‘teoria’ mais sofisticada do teatro épico” (SILBERMAN, 2020, p. 123), por outro Brecht também reorganizou suas propostas teatrais direcionando-as não apenas para organizações de trabalhadores, mas também para o teatro frequentado por um público mais abrangente. A encenação, apesar de não ter sido muito bem recebida pelo público, causou um rebuliço local, além de protestos de fascistas da região de Copenhague contra a peça.

Ainda em 1936, outro fator que influenciou Brecht foi a onda de prisões decorrentes dos chamados Expurgos de Moscou. A campanha de repressão política não apenas organizou a prisão e o assassinato de diversos líderes e integrantes do regime da URSS, entre outras pessoas consideradas perigosas ao regime, mas também reforçou os direcionamentos para uma política cultural baseada no Realismo Socialista, censurando e assassinando artistas, cientistas e militantes. Nessa época, Brecht começou a utilizar a expressão dos “tempos sombrios”¹¹⁸, definindo o novo clima da política e das artes:

Em parte, isso se deveu à nova reação soviética contra o movimento moderno nas artes, que se tornou paralisante no início de 1936 com as denúncias do *Pravda* a Shostakovich, Eisenstein e outros “formalistas” proeminentes, seguido pelo fechamento do teatro de Meyerhold em 1938: as denúncias ecoaram para a emigração alemã pelos artigos críticos de Georg Lukács, com sua rejeição professoral da reportagem, montagem e de outros desvios em relação ao Naturalismo do século XIX. Em parte, foi devido à dissolução, por motivos de segurança, de organizações com equipe internacional como o MORT e a Mezhrabpom-Film, o que levou ao abandono de todos os planos de Piscator e à decisão de Piscator de se mudar para Paris. Em parte, foi devido à onda de prisões decorrentes do Grande Expurgo, que começou a afetar seriamente os alemães de Moscou e seus

¹¹⁸ Por exemplo, no poema “Aos pósteros” (BRECHT, 2019, p. 353-357), de 1937: “Verdade, vivo em tempos sombrios! / A palavra inofensiva é tola. Uma testa lisa / Sinal de insensibilidade. Aquele que ri / Apenas não recebeu ainda / A notícia terrível. [...] Mas vocês, quando chegar então a hora / Do ser humano ser do ser humano amparo / Lembrem-se de nós / Com benevolência”.

amigos na segunda metade de 1936¹¹⁹ (KUHN; WILLETT, 2001, p. 16, tradução nossa).

Vemos, assim, que os “tempos sombrios” não se referiam apenas ao avanço do fascismo na Europa e à possibilidade de uma guerra, mas também possivelmente aos direcionamentos da URSS dos anos recentes. Se em 1935, quando visitou a União Soviética, ainda havia perspectivas de trabalhos, com publicações traduzidas para o russo, e de projetos para filmes e encenações, já em finais de 1936, e principalmente a partir de 1937, essas possibilidades haviam desaparecido. O amigo Sergei Tretiakov foi condenado e fuzilado em 1937, e a atriz Carola Neher, amiga de Brecht, junto com seu marido, Anatol Becker, enviada a um campo de trabalhos forçados, onde faleceu em 1942.

Paralelamente, enquanto o fascismo avançava e as tensões dentro da União Soviética se extremavam, “[...] as esperanças da esquerda europeia estavam virando-se para França e Espanha”¹²⁰ (KUHN; WILLETT, 2001, p. 17, tradução nossa). Nesses dois países, as alianças entre comunistas, socialistas e sociais-democratas com a Frente Popular foram vencedoras nas eleições, impedindo a vitória da extrema-direita. Na Espanha, contudo, os conservadores e nacionalistas não aceitaram a vitória das esquerdas e, a partir de uma tentativa falhada de golpe de Estado (e com a defesa da República por parte da resistência), teve início em julho de 1936 a Guerra Civil Espanhola.

Com a intensidade da agitação política e da organização das pessoas contrárias ao avanço do fascismo na Europa, aliada ao início das censuras e perseguições na URSS, o centro da resistência artística desloca-se para Paris, cidade que acolhe os e as emigradas, conforme Kuhn e Willet:

Pelo menos por um tempo parecia que a tarefa de organizações como a MORT seria assumida por organizações sediadas em Paris, e a princípio isso, junto com a iminente Exposição Mundial naquela cidade e o movimento crescente contra a guerra e o fascismo, formaram o centro das novas preocupações de Piscator. Como consequência, entre os grupos de teatro de Paris que seriam ativados, estava o cabaré de emigrantes chamado *Die Laterne*, que seria fortalecido com a chegada de Slatan Dudow, o diretor búlgaro de *Kuhle Wampe* e *A Mãe*, para quem Brecht mais de uma vez

¹¹⁹ No original: “Partly this was because of the new Soviet reaction against the modern movement in the arts, which became crippling early in 1936 with Pravda’s denunciations of Shostakovich, Eisenstein and other outstanding ‘formalists’, followed by the closing of Meyerhold’s theatre in 1938: denunciations echoed for the German emigration by Georg Lukács’s critical articles, with their schoolmasterly dismissal of reportage, montage and other departures from nineteenth-century naturalism. Partly it was due to the dissolution on security grounds of such internationally staffed organisations as MORT and Mezhrabpom-Film, which led to the abandonment of all Piscator’s plans and to Piscator’s decision to move to Paris. Partly it was due to the wave of arrests consequent on the Great Purge, which began seriously affecting the Moscow Germans and their friends in the second half of 1936”.

¹²⁰ No original: “[...] the hopes of the European Left were turning towards France and Spain”.

tentara ajudar a encontrar trabalho permanente¹²¹ (KUHN; WILLETT, 2001, p. 17, tradução nossa).

Buscando unir artistas do teatro exilados, em 1937, Brecht tenta criar a *Sociedade Diderot*. Como membros dessa sociedade, o dramaturgo imagina pessoas como Renoir, Eisenstein, Eisler, Piscator, Burian, Tretiakov, Gorelik e Auden, nomes que se distanciam das propostas ortodoxas da URSS para o teatro e para as artes em geral, “[...] com seus modelos de arte do século XIX, seu teatro stanislavskiano, sua arquitetura neoclássica, sua música romântica ou folclórica e sua escrita do realismo socialista”¹²² (WILLETT, 1993, p. xii, tradução nossa). No folheto, que chamava artistas a juntarem-se nessa organização, Brecht explica:

A Sociedade Diderot tem por objetivo coletar sistematicamente as experiências de seus membros, criar uma terminologia e controlar cientificamente as concepções teatrais da convivência humana. Também coleta informações sobre o trabalho de artistas que fazem experiências com teatro e cinema, e organiza seu intercâmbio. [...] [A obra enviada] Pode ser a descrição de um espetáculo inteiro ou a descrição de inovações técnicas de maior ou menor importância, experiências com o público ou com atores. Também se podem apresentar problemas que ainda não tenham sido solucionados [...] O significado social de determinados assuntos e seu esclarecimento, o uso de dados, a organização de estudos anteriores (estudos de fontes), documentos, métodos científicos, o reaproveitamento de inovações técnicas, propostas de termos técnicos, crítica da crítica, tudo isso pode ser objeto de relatório dirigido à Sociedade¹²³ (BRECHT, 2004, p. 89-90, tradução nossa).

Inserida no contexto dos conflitos quanto às tentativas de imposição do sistema stanislavskiano no teatro, a Sociedade Diderot deveria propiciar uma discussão internacional sobre diversos temas, fazendo frente à censura e às limitações artísticas, e fortalecendo o intercâmbio entre os membros do grupo. No planejamento de Brecht, convites para participar da Sociedade seriam enviados para artistas do teatro que

¹²¹ No original: “At least for a time it looked as if the task of bodies like MORT would be taken over by organisations based in Paris, and at first this, along with the impending World Exhibition in that city and the mounting movement against war and Fascism, formed the centre of Piscator’s new concerns. Among the Paris theatre groups to be activated as a result was the émigré cabaret called Die Laterne, which was now strengthened by the arrival of Slatan Dudow, the Bulgarian director of *Kuhle Wampe* and *The Mother*, whom Brecht had more than once tried to help find permanent work”.

¹²² No original: “[...] with its nineteenth-century art models, its Stanislavskian theatre, its neoclassical architecture, its romantic or folksy music and its Socialist Realism writing”.

¹²³ No original: “La Sociedad Diderot se propone como objetivo recoger sistemáticamente las experiencias de sus miembros, crear una terminología y controlar científicamente las concepciones teatrales de la convivencia humana. También recoge informaciones sobre el trabajo de artistas que experimentan con el teatro y el cine, y organiza su intercambio. [...] [El trabajo enviado] Puede tratarse de la descripción de todo un espectáculo o de la descripción de innovaciones técnicas de mayor o menor importancia, de experiencias con el público o con artistas-intérpretes. Los problemas también pueden presentarse cuando todavía no están solucionados. [...] El significado social de determinadas materias y su clarificación, la utilización de datos, la organización de estudios previos (estudios de fuentes), de documentos, de métodos científicos, la reutilización de innovaciones técnicas, propuestas para los términos técnicos, crítica de la crítica, todo esto puede ser tema de un informe dirigido a la Sociedad”.

pudessem contribuir com os objetivos listados na citação, atuantes em várias partes do mundo. Segundo o diretor Mordecai Gorelik, cenógrafo de origem russa que trabalhou na montagem nova-iorquina de *A Mãe* (e cujo trabalho Brecht considerou muito relevante), a versão da convocação foi publicada em inglês (com tradução de Gorelik), mas não recebeu atenção, ao passo que o texto em alemão não chegou a ser publicado na época (GORELIK, 1961, p. 113). Os planos para a Sociedade Diderot não seguiram adiante, e ela não se concretizou, mas vemos, no entanto, os esforços de Brecht em juntar pessoas interessadas no debate e na prática teatral.

Ainda, nesse mesmo período, Brecht começou a se afastar dos debates teóricos sobre o “realismo”, que eram publicados na revista *Das Wort*, cuja equipe editorial ainda integrava. Poucos foram os textos de Brecht sobre o tema publicados ainda em vida – a maioria, ficou guardada em seus arquivos, ou foi registrada apenas em seus diários. É possível levantar a hipótese de que a Sociedade Diderot, na intenção de Brecht, poderia fazer contraposição às censuras e acusações que estavam começando a ganhar espaço naquela época, principalmente através de artigos que a *Das Wort* veiculava, sendo que a polêmica se agravaria nos anos de 1938, como veremos a seguir.

Em julho de 1937, Brecht participou do Segundo Congresso Internacional de Escritores em Defesa da Cultura, que começou em Valência, na Espanha, continuou em Madri e teve seu encerramento em Paris. Em Paris, Brecht discursou (embora não tenha ido à Espanha), reafirmando a conexão entre o que havia ocorrido na Alemanha desde fevereiro de 1933 e os ataques que estavam acontecendo na Espanha. Ele acusa: “[...] as ditaduras fascistas começaram a voltar os métodos que elas têm usado em seus próprios proletariados contra os proletariados de países estrangeiros”,¹²⁴ demonstrando a relação entre os fatos, em seus termos, “[...] a terrível causa comum da destruição de Guernica e da ocupação dos edifícios dos sindicatos alemães, em maio de 1933”¹²⁵ (BRECHT, 2003b, p. 170, tradução nossa). A seguir, o dramaturgo questiona: “[...] o que pode ser feito em sua defesa [da cultura]?”¹²⁶ (BRECHT, 2003b, p. 171, tradução nossa). A questão, de difícil solução, é concluída com o seguinte argumento, referindo-se aos ataques à resistência na Espanha:

Pois suas guerras não mostram sinais de fim. Os esquadrões aéreos italianos [...] juntaram-se aos esquadrões alemães para juntos mirar no povo

¹²⁴ No original: “[...] the Fascist dictatorships have begun to turn the methods they have used on their own proletariats against the proletariats of foreign countries”.

¹²⁵ No original: “[...] the terrible common cause of the destruction of Guernica and the occupation of the German Trades Union buildings in May 1933”. A cidade espanhola de Guernica foi destruída por bombardeios alemães, que apoiavam Franco e intervieram diretamente na guerra civil espanhola prestando apoio aéreo. Franco e as forças fascistas espanholas também tiveram apoio de Mussolini.

¹²⁶ No original: “[...] what must be done for its defence?”.

espanhol. Essa batalha ainda não acabou, e os esquadrões do Japão imperialista já alçaram voo sobre a China. Devemos declarar guerra a essas guerras [...] e nossa guerra deve ser processada como uma guerra. Nossa cultura, que por tanto tempo defendemos apenas com armas intelectuais, embora tenha sido atacada com armas materiais, que ela mesma não é apenas uma questão intelectual, mas também, e principalmente uma questão material, agora deve ser defendida com armas materiais¹²⁷ (BRECHT, 2003b, p. 171, tradução nossa).

Mas, quais seriam as armas materiais da cultura e das artes? No trecho do discurso de Brecht no encerramento do Segundo Congresso Internacional de Escritores em Defesa da Cultura, vemos uma referência direta à frase de Karl Marx, quando este afirma que “A arma da crítica não pode, é claro, substituir a crítica da arma, o poder material tem de ser derrubado pelo poder material” (MARX, 2010, p. 151). Corroborando o tom da sua manifestação, podemos constatar o apoio do dramaturgo à resistência armada na Espanha contra as tropas golpistas de Franco e das frentes fascistas no país¹²⁸. E foi nesse contexto da guerra civil espanhola que o diretor Slatan Dudow pediu a Brecht que escrevesse uma peça sobre esse evento histórico, em apoio aos que estavam lutando nessa guerra e também para fazer parte do *front* cultural naquele momento, convocando militantes e simpatizantes a se unirem na luta antifascista espanhola. Ainda antes da explosão da Segunda Guerra Mundial, os regimes fascistas já estavam unidos na luta contra as esquerdas, como explica Peixoto (1979):

O fascismo faz seu ensaio na Espanha: aviões alemães e italianos sobrevoam os céus da Espanha, lançando bombas no povo e nos militares republicanos e socialistas. Formam-se as Brigadas Internacionais para defender a liberdade. Muitos escritores participam da luta como soldados, outros com suas obras. [...] Em 1937, a situação ainda está indecisa (PEIXOTO, 1979, p. 164).

Naquele momento, ainda era possível vislumbrar uma possível vitória da esquerda contra os fascistas, pois o jogo de forças entre a extrema-direita e setores progressistas não estava definido. Em resposta ao pedido do amigo Slatan Dudow, Brecht tomou como modelo a peça *Riders to the Sea* (em tradução livre, *Cavaleiros ao Mar*), do dramaturgo irlandês John Millington Synge, e escreveu a peça *Os Fuzis da Senhora Carrar*. Concluída em agosto de 1937, a peça apresenta “[...] uma alternativa praticável à maneira como

¹²⁷ No original: “For their wars show no signs of ending. The Italian air squadrons [...] joined forces with the German squadrons, in order to fall together upon the Spanish people. That battle is not yet over, and already the squadrons of imperialist Japan have taken to the air over China. We must declare war on these wars [...] and our war must be prosecuted as a war. Our culture, which for so long we have defended only with intellectual weapons, although it was attacked with material weapons, which is itself not just an intellectual, but also, and even especially a material matter, must now be defended with material weapons”.

¹²⁸ Para mais informações sobre a Guerra Civil Espanhola, ver *A revolução e a guerra na Espanha* (ROVIDA, 1985).

muitas pessoas se comportam em tempos de opressão”¹²⁹ (BUNGE; HECHT; RÜLICHE, 1969, p. 117). A nova peça do dramaturgo pretendia mostrar que a resistência era possível e que havia outros comportamentos sociais possíveis que poderiam contribuir nessa luta.

Em outubro, a montagem estreou em Paris, com a atriz Helene Weigel no papel principal, junto a uma equipe de atores e atrizes profissionais e amadores. Sobre a montagem, em carta enviada a Dudow, Brecht imagina a peça “[...] sendo encenada num estilo muito simples [...] com os vários agrupamentos cuidadosamente compostos, como numa pintura... apenas realismo calmo, ponderado”¹³⁰ (BRECHT apud KUHN; WILLETT, 2001, p. 17, tradução nossa). Seguindo certas convencionalidades teatrais e representando a urgência do momento, a encenação não apenas teve impacto no público e na crítica franceses, mas também foi adotada por diversos grupos comunistas e da Frente Popular em diversos outros países. Segundo Fernando Peixoto (1979, p. 164-165), a peça “[...] foi escrita para atender a um objetivo imediato: incentivar a luta dos povos contra o fascismo”; objetivo que Brecht abraçou, abrindo mão de suas propostas de dramaturgia não-aristotélica, para escrever um texto que se aproximava das características do teatro aristotélico que criticava.

Para Peixoto, tal estratégia teria sido adotada pelo dramaturgo porque estava direcionada a um combate específico e pontual e, portanto, subordinada “[...] à tarefa social que nos propomos a realizar a partir de cada peça” (BRECHT apud PEIXOTO, 1979, p.165). O argumento da obra é muito semelhante ao discurso que pronunciara no Congresso alguns meses antes, pois “[...] é uma peça que prega a luta armada” (PEIXOTO, 1979, p. 166), e cujo mote seria “[...] o significado da neutralidade: quem não toma partido, auxilia o inimigo” (PEIXOTO, 1979, p.165). Cabe ressaltar que, apesar de tais considerações, após cerca de um ano e meio, em 25 de fevereiro de 1939, Brecht escreve em seu *Diário de Trabalho* que a peça é “[...] oportunista demais [...]” (BRECHT, 2002, p. 27).

Foi também em parceria com Slatan Dudow que Brecht organizou a encenação de outra peça sua, *Terror e Miséria no Terceiro Reich*. Em julho de 1937, numa carta ao diretor, o dramaturgo diz estar “[...] escrevendo uma série de pequenas peças (de dez minutos)” (BRECHT apud KUHN; WILLETT, 2001, p. 17). Referindo-se à montagem dessa peça e também à de *Senhora Carrar*, afirma que considera agrupar um “[...] elenco mínimo. Como você pode ver, dessa forma eu também estou me voltando para as formas em pequena

¹²⁹ No original: “[...] eine praktikable Alternative zur Verhaltensweise vieler Menschen in Zeiten der Unterdrückung”.

¹³⁰ No original: “I imagine it being performed in a very simple style [...] with the various groupings very carefully composed as in a painting ... just calm, considered realism”.

escala”¹³¹ (BRECHT apud KUHN; WILLETT, 2001, p. 17, tradução nossa). Brecht reconhece que, naquele momento, a melhor estratégia seria trabalhar com tais formas reduzidas, pois estava ciente das dificuldades de reunir uma grande equipe naquele contexto de exílio e de dispersão dos artistas e trabalhadores por diversos países e cidades. Além disso, dados os propósitos agitatórios de ambas as peças, quanto à urgência da luta contra o fascismo, a opção por um elenco reduzido e por cenas curtas e independentes seria vantajosa, já que facilitaria as montagens cênicas em questão de agilidade e rapidez para a encenação e para a posterior circulação da peça.

A montagem estreou em maio de 1938 em Paris, com o título *99%: imagens do Terceiro Reich*, a partir da seleção de oito cenas extraídas de *Terror e Miséria no Terceiro Reich*. Com direção de Dudow e música de Paul Dessau, a montagem reuniu atores profissionais, como Helene Weigel, atores operários e trabalhadores que nunca haviam pisado num palco. Walter Benjamin, que assistiu à apresentação, escreveu a respeito o texto *O país em que o proletariado não pode ser mencionado* (BENJAMIN, 2017, p. 43-46) e, para o filósofo, “[...] aquilo que era comum à plateia na experiência política finalmente estava sendo aludido no palco” (BENJAMIN, 2017, p. 45).

Apesar de reconhecer o acerto no retrato da situação presente na peça recém-estreada, Benjamin, no entanto, faz a ressalva que, em relação aos experimentos radicais do teatro épico da República de Weimar, foi necessário que Brecht buscasse novas formas para colocar o tema da peça no palco, naquele contexto histórico particular. Benjamin (2017) conjectura:

A maioria das peças que há dez ou quinze anos havia reunido um público político na Alemanha acabou ultrapassada pelos acontecimentos. O teatro da emigração tem de recomeçar desde o início; é preciso reconstruir não apenas seu palco, mas também sua dramaturgia. [...] Mirando esse novo público e essa nova situação do teatro, Brecht, por sua vez, introduziu uma nova forma dramática. Ele é especialista em começar do começo. Nos anos 1920 e 1930, testou incansavelmente – sempre do início – o drama em relação ao exemplo da história contemporânea. [...] Ou seja, Brecht, como nenhum outro, recomeçou sempre do início. Ademais, nisso reconhecemos o dialético. [...] O teatro épico ainda não estava tão estabelecido, seu círculo de formandos ainda não era tão amplo, para que pudesse ter sido construído na emigração. Essa noção está na base do novo trabalho de Brecht (BENJAMIN, 2017, p. 43).

A partir desse comentário de Benjamin à encenação de *99%: imagens do Terceiro Reich*, vemos como Brecht se afasta de alguns expedientes do teatro épico já conhecidos dele e adapta a obra à nova situação e, principalmente, ao novo público. Construída a partir de notícias de jornal, de rádio e de testemunhos de exilados, a peça contém vinte e sete

¹³¹ No original: “I’m writing a series of little (ten-minute) plays [...] Minimal cast. As you see, in this way I too am turning to small-scale forms”.

breves cenas montadas “[...] segundo os preceitos da dramaturgia tradicional” (BENJAMIN, 2017, p. 44).

Em agosto de 1938, quando a obra estava sendo preparada para publicação, Brecht anotou em seu Diário de Trabalho (2002, p. 13) que “[...] a montagem de 27 cenas [...] é, na verdade, apenas uma tabela de gestos, o gesto de manter a boca fechada, o gesto de olhar em volta, o gesto do medo súbito. O padrão de gestos numa ditadura”. Brecht, ciente de que a construção da dramaturgia segundo expedientes do teatro aristotélico poderia gerar mal entendidos quanto à atuação e à encenação no geral, alerta para esse risco, e afirma: “A empatia deve ser rigorosamente controlada; de outro modo a coisa toda vai por água abaixo” (BRECHT, 2002, p. 13). Mostrando como prevenir esse erro e como a peça poderia ser utilizada pelas pessoas interessadas no teatro épico, o dramaturgo sugere o estudo de seu texto *Cena de rua* (BRECHT, 2005, p. 89-102).

Essa indicação de Brecht nos permite avaliar que sua escolha pelo teatro épico persiste, ainda que tenha que fazer concessões temporárias, diante da necessidade de adaptação à situação em que se encontrava, ainda que tais concessões não significassem abrir mão do teatro épico. Isso porque, na mesma anotação em seu Diário de Trabalho, Brecht comenta ironicamente o elogio que o filósofo Lukács faz a sua peça, em especial à cena *O espião*, que fora publicada no terceiro número da revista *Das Wort*. O dramaturgo anota: “Lukács já saudou ‘O agente provocador’ como se eu fosse um pecador que regressou ao seio do Exército da Salvação” (BRECHT, 2002, p. 13). O comentário irônico de Brecht revela que o filósofo húngaro considerava interessante a cena justamente porque o dramaturgo teria reconhecido seu “pecado” e enfim utilizado a forma teatral mais apropriada para retratar os acontecimentos no palco.

Lukács, que defendia o realismo socialista, era um dos que acusavam Brecht de formalismo, de experimentalismo e, normalmente, recusava suas peças. No entanto, Lukács considera *O Espião* uma cena potente, especialmente porque nela se “[...] trava uma luta contra a desumanidade do fascismo, de uma teoria polimórfica, matizada, de um mundo novo na sua obra; ele nos dá nessa pequena peça uma imagem viva, mediatizada por *destinos humanos*, do terror fascista na Alemanha” (LUKÁCS, 2016, p. 282, grifos do autor). Ora, mostrar os *destinos humanos* é, justamente, o que Brecht não pretendia:

Ao comentar a passagem em seu Diário de Trabalho, Brecht menciona o elogio, mas corrige o critério. Afirma que, em sua peça, a mediação não é feita pelos “destinos humanos” do drama e sim pela malfadada técnica da montagem de cenas aparentemente independentes, que contém, entretanto, um centro formal comum, um *gestus*, um comportamento social contraditório pressionado pelo contexto material e cultural do Nazismo (CARVALHO, 2015, p. 322).

Se Lukács criticava o caráter “experimental” do teatro de Brecht, sua pesquisa e prática vinculada ao teatro épico e a utilização dos mais variados recursos teatrais em suas dramaturgias e encenações, aqui justamente Brecht defende a “[...] malfadada técnica da montagem”, atacada e condenada por críticos como Lukács e outras pessoas que seguem as premissas do realismo socialista e as indicações da política cultural da União Soviética. O dramaturgo ainda comenta: “[...] em Moscou, Maxim Vallentin, ex-diretor de um grupo berlinense de agitação e propaganda, aderiu ao teatro burguês e anunciou que em arte é preciso apelar para as emoções, o que só pode significar que se deve prescindir da razão” (BRECHT, 2002, p. 13).

Esse debate entre Brecht e Lukács não foi um debate isolado, e não começou naquela época. Já antes, em 1932, Lukács teceu críticas ao teatro de Brecht, aproximando-o das correntes de vanguarda dos anos 1920 e atacando, principalmente, os métodos criativos das novas experimentações estéticas, entre os quais a montagem (MACHADO, 2016, p. 25-26), que Brecht também utilizava. Ainda, Lukács recusa nas vanguardas históricas as críticas que fazem ao naturalismo e a operação experimental das formas artísticas (MACHADO, 2016, p. 26). Com a ascensão de Hitler e a adesão de alguns poucos artistas das vanguardas ao nazifascismo, Lukács passa a estabelecer “[...] pela primeira vez, a conexão entre expressionismo e fascismo, a partir de uma análise marxista” (MACHADO, 2016, p. 29). Os primeiros debates sobre o expressionismo, sobre técnicas artísticas das vanguardas e sobre conceitos como decadência e realismo ocorrem nesse período dos primeiros anos da década de 1930.

Já em 1935, durante o 1º Congresso Internacional de Escritores em Defesa da Cultura, em Paris, a constituição de uma frente popular, formada por diversos grupos progressistas, trouxe entusiasmo político, colocando lado a lado na luta contra o fascismo a “[...] esquerda não comunista, os partidos comunistas, os socialistas e os liberais progressistas” (MACHADO, 2016, p. 115). Esse Congresso estava pautado pela discussão a respeito do conceito de “realismo” na arte de esquerda e suas possibilidades de rompimento com o naturalismo e de construção de uma nova arte de esquerda. Entretanto, os resultados práticos das discussões não saíram como esperado, uma vez que o realismo socialista, declarado como política oficial da cultura em 1934, passou a gerar uma “[...] padronização burocrática da cultura” (MACHADO, 2016, p. 115).

Em 1937, o debate sobre o expressionismo foi retomado, através da publicação de alguns artigos no número 9 da revista *Das Wort*, a princípio como resposta à exposição

“Arte Degenerada”¹³². O debate sobre a relação entre expressionismo, vanguardas artísticas e fascismo continuou, ao longo das diversas publicações dos artigos de vários autores ao longo de 1937 e 1938, e a polêmica recrudesceu a partir das divergentes opiniões, levando inclusive a equipe editorial (da qual Brecht fazia parte) a publicar “[...] uma breve conclusão, insistindo na diversidade de posições como possibilidades de uma literatura antifascista” (MACHADO, 2016, p. 140).

Tal discussão, que a princípio estaria girando em torno do expressionismo, passou a adquirir novas dimensões, prolongando-se com “[...] métodos burocráticos de exclusão brutal dos modernistas da vida cultural” (MACHADO, 2016, p. 137), pois acusações, censura e perseguições começavam a se concretizar, tendo como critério o que seria uma arte realmente “realista”. Walter Benjamin, que àquela época estava hospedado na casa de Brecht em Svendborg, relatou em suas anotações sobre as conversas que manteve com o dramaturgo: “21 de julho [de 1938]. As publicações de Lukács, Kurella e outros causam muito desgosto a Brecht. Mas ele acha que não deve confrontá-los no terreno da teoria” (BENJAMIN, 2017, p. 111). Quatro dias depois, segundo as notas no diário, o tema foi retomado, conforme comenta Benjamin:

‘Com essas pessoas’, falei, referindo-me a Lukács, Gabor, Kurella, ‘não dá para fazer um Estado’. Brecht: ‘Ou *apenas* um Estado, não uma comunidade. Eles são inimigos da produção. A produção lhes é suspeita. É imprevisível. Nunca se sabe seu resultado. [...] Cada crítica deles contém uma ameaça’ (BENJAMIN, 2017, p. 111).

Vemos como Brecht acompanhava criticamente os debates e, em resposta, planejava publicar suas contribuições. Nas anotações de Benjamin: “29 de julho [de 1938]. Brecht lê para mim várias discussões polêmicas com Lukács, estudos para um ensaio que deve publicar na [Das] Wort. São ataques dissimulados, porém veementes (BENJAMIN, 2017, p. 112)”. Desse período, entre os anos 1938 e 1940, Brecht escreveu diversos ensaios e anotações sobre realismo, modernismo e formalismo¹³³, mas sem publicação “[...] por diversos motivos: a relação conflituosa de Brecht com o editor da revista, Erpendeck, e o ‘acordo tácito’ com Lukács, de não provocar um acirramento das oposições no interior da frente política” (MACHADO, 2016, p. 146).

Brecht, que criticava o posicionamento de Lukács sobre o realismo, posiciona-se a favor dos experimentos expressionistas e das técnicas da vanguarda, principalmente a

¹³² Sobre a exposição “Arte degenerada”, ver, especialmente, capítulos 6 e 7 do livro *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo* (MACHADO, 2016).

¹³³ Em português, podemos encontrar os textos *O debate sobre o expressionismo*; *Sobre o caráter formalista da teoria do realismo*; *Observações sobre um ensaio*; *Notas sobre uma teoria formalista do realismo*; *Sobre o realismo e O caráter popular da arte e o realismo* (MACHADO, 2016). A tradução de *Amplitude e variedade do modo de escrever realista* pode ser encontrada em Brecht (1998).

montagem, e “[...] se recusa a aceitar uma concepção de realismo centrado no modelo da literatura do passado” (MACHADO, 2016, p. 148). O dramaturgo, cuja posição particular se deve a reflexões nascidas da experiência criativa (MACHADO, 2016), defende uma noção de realismo não restrita à questão de forma, mas sim de finalidade, em que caberia falar de “forma adequada” (BRECHT apud MACHADO, 2016, p. 292), em seus termos:

Transformar o realismo numa questão formal, ligá-lo a uma e apenas uma forma (ainda por cima velha) é esterilizá-lo. A escrita realista não é uma questão de forma [...] temos de lançar mão de todos os aspectos formais que nos ajudem a apreender a fundo a causalidade social (BRECHT apud MACHADO, 2016, p. 292).

Segundo Brecht, o realismo capaz de captar a “causalidade social” requer uma disposição a investigar todas as formas, antigas ou novas, já existentes ou ainda por serem elaboradas, pois “A própria realidade é ampla, multifacetada, contraditória; a história cria e refuta modelos” (BRECHT, 1998, p. 274) e, portanto, o critério sobre as formas literárias deveria ser confrontado com a realidade, e não com a estética (BRECHT, 1998, p. 276).

Brecht optou por manter-se publicamente mais reservado a respeito da disputa, e a maioria de suas reflexões sobre o tema podem ser encontradas em seu *Diário de Trabalho* e em outros textos publicados postumamente. Visto com desconfiança pela “panelinha de Moscou” (BRECHT, 2002, p. 9), Brecht não apenas considerava que essas questões colocavam em perigo o trabalho teatral, conforme anotou em agosto de 1938 – “O debate sobre o realismo bloqueará a produção se continuar assim” (BRECHT, 2002, p. 15) – mas também entendia o risco “[...] que escritores antifascistas ‘se envolvessem em uma forma de controvérsia na frente do inimigo’”¹³⁴, no momento em que deveria ser priorizado o interesse numa “ampla frente anti-Hitler” (SCHLENSTEDT, 2003a, p. 159). Conforme nos explica Dieter Schlenstedt,

Em público, Brecht usou de forma construtiva e crítica, como ele disse, uma “forma positiva de suas declarações”. Em cartas e no jornal, ele expressou sua raiva e, cada vez mais, resignação: ele sentia que a colaboração com a equipe editorial “Wort” no verão de 1938 estava “se tornando cada vez mais problemática” (carta a Bredel, julho/agosto 38; GBA 29, p. 106), tornou-se quase impossível¹³⁵ (SCHLENSTEDT, 2003, p. 159, tradução nossa).

¹³⁴ No original: “Er sah es als Gefahr an, dass antifaschistische Schriftsteller sich »vor der feindlichen Front in ein Formengezänk verwickeln«”; “[...] im Interesse einer »breiten Antihitlerfront« [...]”.

¹³⁵ No original: “In der Öffentlichkeit gebrauchte B. konstruktiv-kritisch, wie er sagte, eine »positive Form seiner Ausführungen« (S. 434). In Briefen und im Journal äußerte er seinen Zorn und in zunehmendem Maß Resignation: Er spürte, wie die Zusammenarbeit mit der Wort-Redaktion im Sommer 1938 »immer problematischer« (Brief an Bredel, Juli/ August 38; GBA 29, S. 106), ja schier unmöglich wurde”.

O debate público sobre o expressionismo foi encerrado em julho de 1938¹³⁶, mesmo sem ter chegado a uma conclusão final. As discussões, no entanto, continuarão presentes nos trabalhos de Brecht, que persistiu buscando não apenas a defesa teórica de sua definição de realismo, mas os meios formais para testá-lo em cena¹³⁷. As primeiras anotações registradas pelo dramaturgo em seu *Diário de Trabalho* (BRECHT, 2002) são, precisamente, sobre os ensaios de Lukács, tratando de conceitos como decadência, declínio, degeneração e realismo, bem como registrando as acusações de formalista e decadente dirigidas a ele.

John Willett (1993), ao comentar sobre as razões que teriam levado Brecht a dar início à escrita de seus *Diários de Trabalho* (BRECHT, 2002; 2005), sugere que tensões como estas (nos tais “tempos sombrios” em que o dramaturgo vivia, em 1938), teriam motivado o início dos registros:

Em fevereiro ele fez quarenta anos; ele era um exilado da Alemanha que vivia sossegado em uma cabana de palha em uma ilha dinamarquesa por quatro anos, destituído de sua cidadania e desconectado de seus locais de trabalho anteriores. Em março, os nazistas conquistaram a Áustria, o país de sua esposa; sua família era judia. Na França, a Frente Popular já estava em declínio quando Léon Blum perdeu o poder em abril. Lá e na Inglaterra, os “apaziguadores” triunfaram naquele outono, quando as exigências de Hitler foram atendidas pelo Acordo de Munique. Mussolini e Franco também estavam bem. Na Rússia, os expurgos estavam em andamento, impulsionados pelos grandes julgamentos espetaculares de Moscou de agosto de 1936, janeiro de 1937 e março de 1938 (com Zinoviev, Radek e Bukharin como principais vítimas) e sua promoção da “vigilância”. Os escritores alemães exilados lá estavam dispostos a consentir, e obedientemente acusaram uns aos outros¹³⁸ (WILLETT, 1993, p. ix, tradução nossa).

Artistas e intelectuais próximos a Brecht, como Tretiakov, dois membros do Comintern, Béla Kun e Vilhelm Knorin, e a atriz Carola Neher haviam sido presos na União Soviética; Ernst Ottwalt (roteirista do filme *Kuhle Wampe* junto com Brecht) foi expulso do Partido, e Piscator foi aconselhado por Wilhelm Pieck do Comintern a não retornar da França para a URSS. Também em meados de 1938, organizações artísticas com sede em

¹³⁶ A revista, no entanto, seria encerrada sem aviso prévio da editora em 1939, fato sobre o qual Brecht reclama (KRATZMEIER; KUGLI, 2003b, p. 82).

¹³⁷ O debate sobre o “realismo brechtiano” e sua inadequação aos rígidos e estreitos parâmetros da URSS será retomado nos anos 1950, quando Brecht retorna à Alemanha e fixa residência em Berlim Oriental. Veremos mais adiante como isso se dará.

¹³⁸ No original: “In February he was forty; he was an exile from Germany who had been living quietly in a thatched cottage on a Danish island for four years, stripped out of his citizenship and cut off from all the former outlets for his work. In March the Nazis took over Austria, his wife’s country; her family were Jewish. In France the Popular Front was already in decline when Léon Blum lost power in April. There and in England the ‘appeasers’ triumphed that autumn when Hitler’s demands were granted under the Munich Agreement. Mussolini and Franco too were doing well. In Russia the purges were under way, powered by the great Moscow show trials of August 1936, January 1937 and March 1938 (with Zinoviev, Radek and Bukharin as principal victims) and their promotion of ‘vigilance’. The exiled German writers there were keen to comply, and obediently accused one another”.

Moscovo, como as Ligas Internacionais de Escritores Revolucionários (MORP), Ligas Internacionais de Teatros Revolucionários (MORT), o Escritório Internacional de Música (International Music Bureau) e a Mezhrabpom-Film, já haviam sido fechadas.

Esta era a situação em que se encontrava Brecht quando deu início aos seus apontamentos pessoais sobre os encaminhamentos da arte e da política que testemunhava naquele período (WILLETT, 1993b, p. xii). Se por um lado, o dramaturgo havia preferido deixar tais polêmicas para anotações privadas, por outro, continuava a difundir suas propostas teatrais e a contrapor-se ao modelo teatral aristotélico, representado sobretudo pelas indicações de Stanislavski. E foi também nesse contexto que, segundo Marc Silberman (2020, p. 123-124), Brecht começa a organizar de forma mais elaborada suas propostas para um teatro épico:

Não mais em condições de gerar experimentos teatrais com vistas a mudar os meios de produção cultural, Brecht focou sua atenção em questões de forma e função dramáticas, tentando estabelecer um quadro teórico que fosse sofisticado o suficiente para se opor ao método de Stanislávski¹³⁹ (SILBERMAN, 2020, p. 123-124, tradução nossa).

Estando exilado desde 1933, a perspectiva de um retorno rápido à Alemanha parecia cada vez mais distante. Há anos na Dinamarca, longe dos teatros de trabalhadores alemães ao qual estava vinculado antes, Brecht procura fundamentar teoricamente sua prática teatral épica, destinada a trabalhadores do teatro profissionais e, principalmente, amadores, ligados à militância política comunista e antifascista, buscando pavimentar uma cena materialista histórica-dialética, diferente daquela defendida pelo realismo socialista, que havia eleito Stanislavski como seu “profeta” nas artes cênicas (COSTA, 2011, p. 54). Conforme nos informa John Willett, “[...] a reputação e a popularidade” (WILLETT, 1993, p. 464) do ator e diretor russo Stanislavski havia sido retomada nos anos de 1930, para fazer dele um modelo. São diversas as anotações de Brecht em seus *Diários de Trabalho* sobre Stanislavski e o teatro aristotélico. Por exemplo, em anotação de 12 de setembro de 1938, Brecht faz o seguinte apontamento:

No DZZ¹⁴⁰ [Deutsche Zentrale-Zeitung] alguma coisa sobre o falecido Stanislavski, cujo culto é um reservatório de tudo o que há de carolice na arte teatral. A razão, longe de ser suprimida em seu “método”, é o “mecanismo de controle”. [...] A hipocrisia da escola de Stanislavski com seu templo da arte, seu serviço à palavra, seu culto do poeta, sua interioridade, pureza, exaltação, sua naturalidade que nós tememos e da qual devemos ter

¹³⁹ No original: "No longer in a position to generate theatrical experiments with a view to changing the means of cultural production, Brecht focused his attention on questions of dramatic form and function, trying to establish a theoretical framework that would be sophisticated enough to hold up against Stanislavsky's method."

¹⁴⁰ Conforme John Willett (1993, p.464), o DZZ foi um periódico moscovita escrito em alemão e, até fevereiro de 1938, quase toda a equipe havia sido presa e as publicações seriam encerradas em julho de 1939.

medo de escapular, corresponde a seu atraso intelectual, à sua crença no “homem” e nas “ideias” etc (BRECHT, 2002, p. 20).

Apesar das críticas ao teatro aristotélico, o dramaturgo não nega diretamente a Stanislavski, mas sim o culto à sua figura e à cristalização de suas propostas teatrais, naquela época representadas pela “escola de Stanislavski”. Costa (2011) concorda que Brecht mira na “[...] mistificação que teve início quando da adoção do *realismo socialista* como palavra de ordem stalinista para as artes em 1934 [...]” (COSTA, 2011, p. 53-54). Como contraponto, o dramaturgo sugere que as categorias de terror e compaixão, que, segundo o teatro aristotélico, deveriam ser geradas no público, poderiam ser substituídas por “sede de conhecimento” e “disposição para ajudar” (JOOST, 2003a, p. 174). Brecht percebe que, para disputar com as propostas teatrais de Stanislavski, deveria criar um “sistema” ou um “método” que pudesse ser tão persuasivo quanto o do diretor russo (SILBERMAN, 2020, p. 126). Escreve, então, ensaios, poemas, modelos de exercícios e reflexões sobre o trabalho de atuação, buscando contribuir para a formação de atores e atrizes interessadas no teatro épico.

Entre diversos ensaios que debatem o trabalho de ator/atriz e caminhos para evitar a identificação no teatro, é no texto *A cena de rua: um modelo básico para um teatro épico* (BRECHT, 2005, p. 89-102), finalizado em junho de 1938¹⁴¹, que Brecht desenvolve um contra argumento central em relação ao teatro aristotélico¹⁴² (SILBERMAN, 2020, p. 128), propondo um modelo aplicável de trabalho de atuação. Nesse texto, o dramaturgo apresenta um “[...] esquema de teatro épico” que costumava utilizar para “trabalhos práticos”, a partir de “[...] 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” (BRECHT, 2005, p. 90). Com esse exercício,

¹⁴¹ No entanto, o texto seria publicado apenas em 1950, em Berlim Oriental.

¹⁴² Como destacado por Marc Silberman (2020, p. 128), em *A cena de rua*, ao tomar um acidente de carro numa esquina como chave para o teatro épico, Brecht utiliza, inclusive, uma das referências de exercício atoral que Stanislavski debate em seu livro *A preparação do ator* (STANISLAVSKI, 1994), de 1936. Para citar um breve trecho: “[...] Creio que se tivesse de encenar o acidente da avenida, eu iria antes buscar matéria emocional para meu papel na minha recordação da cena do italiano com o macaco morto [uma cena mencionada anteriormente] do que na própria tragédia. Pergunto-me, por que será isto? Nossas aulas com o Diretor começaram hoje e eu lhe falei sobre o processo de evolução dos meus sentimentos a propósito do acidente na rua. Primeiro elogiou minha capacidade de observação e, depois, disse: - Esta é uma ilustração excelente do que deveras se passa em nós. Cada um de nós já presenciou muitos acidentes. Retemo-lhes a lembrança - mas somente as características notáveis que nos impressionaram e não os detalhes. Dessas impressões, forma-se uma memória de sensações vasta, condensada, mais ampla e mais profunda, de experiência correlata. É uma espécie de síntese da memória, em grande escala. É mais pura, mais condensada, compacta, substancial e cortante do que os acontecimentos de fato” (STANISLAVSKI, 1994, p. 192). Vale reforçar, no entanto, que a crítica de Brecht ao teatro de Stanislavski é complexa e não poderia ser entendida como uma recusa total e desinteressada das propostas do diretor russo. Para uma breve apresentação do debate, recomendamos a leitura do texto de Iná Camargo Costa, *Aproximação e distanciamento - o interesse de Brecht por Stanislavski* (COSTA, 2011).

ênfatiza-se a atitude narrativa do ator e da atriz, e seu trabalho adquire um caráter demonstrativo, a fim de que o público forme um juízo crítico sobre o que vê.

As propostas de Brecht para o trabalho de ator e de atriz não poderiam, pois, ser resumidas a uma técnica atoral abstrata. A discussão em *A cena de rua*, assim como em outros ensaios da época, tem como eixo o debate sobre a questão do realismo no teatro e sua utilidade prática na representação dos processos sociais. No início dos anos 1930, Brecht deu início às formulações críticas sobre o realismo burguês em *Processo dos três vinténs*, visto que tal realismo, ao apresentar-se como um espelho da realidade, não revela os motores sociais que movimentam a realidade, bastante apenas mostrá-la tal como aparece no cotidiano (SILBERMAN, 2020, p. 129). Já no final dos anos 1930, compara Silberman (2020, p. 129), o dramaturgo retoma a discussão, mas em outra chave, pois estaria então diante agora das ameaças do fascismo e do stalinismo. Em janeiro de 1939, encontramos a seguinte anotação em seu *Diário de Trabalho*:

Koltsov preso também em Moscou. Meu último contato lá. Ninguém sabe nada a respeito de Tretiakov, que dizem ter sido um “espião japonês. Ninguém sabe nada a respeito de Neher, que dizem ter feito alguma coisa para os trostkistas, em Praga, por ordem de seu marido. Reich e Asya não me escrevem mais, e Grete não recebeu nenhuma resposta de seus conhecidos do Cáucaso ou de Leningrado. Béla Kun também está preso, o único dos políticos que eu vi. Meyerhold perdeu seu teatro mas presume-se que tem permissão de dirigir ópera. A literatura e a arte estão em maus lençóis, a teoria política foi pro beleléu, o que resta é um humanismo proletário ralo e exangue propagado pelo oficialismo (BRECHT, 2002, p. 22-23).

Enfrentando o contexto do fascismo e do stalinismo e o debate sobre o realismo “programático”, Brecht decide organizar sua teoria teatral em forma de diálogo (KRABIEL, 2003a, p. 194), dando início ao projeto de *A compra do latão*. Apesar de já ter escrito outros textos breves em forma dialógica¹⁴³, utilizando-se da “[...] troca de argumentos em discurso e contradiscurso”¹⁴⁴ (KRABIEL, 2003a, p. 195, tradução nossa) o projeto vai além, segundo Krabiel (2003a):

[...] na medida em que uma estética está surgindo aqui. Com uma estrutura cênico-dialógica ao longo de quatro noites – “Todo o conjunto pensado para ser estudado, com experimentação e exercício” (BRECHT apud KRABIEL, 2003a, p. 195) – a obra é concebida tanto como uma criação teórica quanto estética¹⁴⁵ (KRABIEL, 2003a, p. 195, tradução nossa).

¹⁴³ Por exemplo, *Diálogo sobre a arte de representar* (BRECHT, 1967, p. 42-45), de 1929.

¹⁴⁴ No original: “[...] den Austausch von Argumenten in Rede und Gegenrede [...]”.

¹⁴⁵ No original: “[...] geht insofern über diese Schriften hinaus, als sich hier eine Ästhetik abzeichnet. In seiner auf einen Zeitraum von vier Nächten angelegten szenisch-dialogischen Struktur - ‘Das ganze einstudierbar gedacht, mit Experiment und Exerzitium’ (GBA 26, S. 328) - ist das Werk sowohl als theoretisches wie als ästhetisches Gebilde konzipiert”.

Ciente das acusações que vinham tanto da esquerda¹⁴⁶ como da direita, o dramaturgo projetou um trabalho que respondesse a seu tempo, não apenas no plano da teoria, mas também no plano da forma, de maneira que a proposta teórica se entrelaçasse com o próprio fazer da obra. Brecht dá continuidade à argumentação apresentada em *A cena de rua*, mas transpõe a discursividade ensaística da anterior para a forma do diálogo (JOOST, 2003a, p. 175), além de ampliar substancialmente o tamanho do projeto. Sabe-se, por exemplo, que *A cena de rua* estava prevista para ser uma das partes integrantes de *A compra do latão*, tendo muito provavelmente sido incorporada à *Terceira noite*, conforme apontado nos esboços do dramaturgo para o projeto: “*Terceira noite. A cena de rua / o efeito V / o teatro de fumar / os exercícios / ‘terror e miséria’ / as variantes Shakespeare*” (BRECHT, 1999, p. 12).

Por fim, ainda em finais de 1938, Brecht escreve, “com muita impaciência” (BUNGE; HECHT; RÜLICHE, 1969, p. 130) a dramaturgia *Vida de Galileu*, cuja relação com *A compra do latão* será comentada mais adiante. Em 23 de novembro de 1938, anota em seu *Diário de Trabalho*: “Concluída a *Vida de Galileu*. Me tomou três semanas. As únicas dificuldades surgiram com a última cena. [...] Com apresentação rigorosamente épica ocorre uma empatia aceitável” (BRECHT, 2002, p. 22).

¹⁴⁶ Por exemplo, quando afirma em seu *Diário de Trabalho*, em 10.9.38: “Eu descobri que eu também me incluo na decadência” (BRECHT apud KRABIEL, 2003a, p. 194), em alusão à denúncia de formalista de que era acusado pela “panelinha de Moscou” (BRECHT, 2002, p. 9). No original: “Ich erfahre, dass zur Dekadenz ich auch gehöre”.

2. No teatro debatendo o teatro: *A Compra do Latão*

2.1. A 1ª fase de trabalho: *O Filósofo como comprador de latão (1939-1941)*

Galileu e o *Diálogo*

É na primeira anotação de Brecht sobre o trabalho em *A compra do latão* que o dramaturgo registra ter se inspirado na obra do matemático Galileu Galilei: “Um bocado de teoria em forma de diálogo em *Der Messingkauf* (estimulado a usar essa forma pelos *Diálogos* de Galileu” (BRECHT, 2002, p. 24), de quem havia tirado a inspiração em usar a forma dialógica e a dividir a conversação no teatro em quatro noites. Conforme nos informa o filósofo e pesquisador Rubén Mariconda (2011, p. 15-21), o *Diálogo sobre os dois máximos sistemas do mundo ptolomaico e copernicano*, publicado em 1632, de Galileu Galilei, foi escrito no contexto das polêmicas quanto à questão copernicana, sobre o movimento da Terra e a centralidade do Sol, período em que Galileu insistia em apresentar as provas do movimento da Terra, em defesa do copernicanismo. Tais polêmicas revelam, no entanto, uma questão fundamental, com a oposição “entre dois programas rivais de investigação científica”, ou seja, de dois sistemas cosmológicos diferentes: por um lado, “o princípio aristotélico da incorruptibilidade, imutabilidade e inalterabilidade do mundo celeste”, e cujos adeptos recusavam “o valor observacional da evidência apresentada” por Galileu; e, por outro, a realidade do movimento da Terra e a superioridade do sistema copernicano.

Galileu escreveu seu *Diálogo* e, ao terminá-lo, se deparou com dificuldades para a autorização de publicação. O matemático é questionado quanto ao título e conteúdo da obra, e também pela forma como apresenta o tema (MARICONDA, 2011, p. 61). Conforme nos relata Mariconda, por exemplo, o título original planejado por Galileu era *Do fluxo e refluxo do mar*, mas, por tratar de tema não autorizado pelo papa Urbano VIII, o inquisidor de Florença veta o nome, lembrando que o fluxo e refluxo do mar não deveriam ser mencionados, pois atentariam contra os preceitos da igreja católica. Assim, Galileu, aceita a sugestão do título pelo qual hoje é conhecida a obra, embora não seja possível identificar sob quais meios e considerações isso foi negociado (MARICONDA, 2011, p. 61). Rubén Mariconda, por fim, sugere que o título teria sido, então, imposto pela censura (MARICONDA, 2011, p. 61).

Além de as informações acima já nos remeterem a alguns aspectos de *A compra do latão*, também há semelhanças quanto à estrutura do *Diálogo* de Galileu: dividido em quatro jornadas, o trabalho do matemático apresenta uma organização relativamente simples, por trás da qual “[...] esconde-se uma elaboração complexa porque, como já apontamos, o *Diálogo* resulta da composição de diversos materiais refundidos em maior ou menor grau e reescritos, na grande maioria dos casos, na forma dialógica” (MARICONDA, 2011, p. 62). As três personagens, Salviati, Sagredo e Simplicio, se encontram ao longo de quatro jornadas, conforme nos apresenta o autor:

Salviati – Decidimos ontem que hoje nos encontraríamos para discorrer, do modo mais distinto e particular que fosse possível, acerca das causas naturais e seus efeitos, que de uma e outra parte foram apresentadas até agora pelos defensores da posição aristotélica e ptolomaica, e pelos seguidores do sistema copernicano [...] Eu, seguindo a mesma ordem, proporei e depois direi abertamente meu parecer, expondo-me a vossa crítica, e particularmente àquela do Sr. Simplicio, tão destemido campeão e mantenedor da doutrina aristotélica (GALILEU, 2011, p. 95).

Apesar das semelhanças notáveis, há uma diferença a ser destacada, em relação à escolha e caracterização das personagens. No *Diálogo* de Galileu, vemos duas personagens que representam o entusiasmo com as novas ideias científicas, sendo uma delas, Sagredo, o não-especialista, mas interessado e curioso, e a outra, Salviati, o cientista com profundo conhecimento matemático, a quem caberão as principais explicações científicas. A terceira personagem, Simplicio, representa “a ciência conservadora” baseada “na autoridade” (MARICONDA, 2011, p. 554). Simplicio defende a concepção aristotélica e é retratado de maneira inferior à de seus oponentes (quando não caricatamente, visto que Sagredo e Salviati facilmente o contradizem e o respondem), evidenciando a discordância completa de Galileu quanto à teoria da imobilidade e centralidade da Terra¹⁴⁷.

Em *A compra do latão*, por sua vez, Brecht havia planejado contar com cinco personagens (Ator, Atriz, Dramaturgo, Filósofo e Iluminador) e, embora a conversação seja majoritariamente conduzida por três personagens (Ator, Dramaturgo e Filósofo) e, numa primeira leitura, possa parecer que o Ator é retratado de forma caricatural, muitos dos argumentos que a figura apresenta no debate são desafiadores para o Dramaturgo e, principalmente, para o Filósofo. Não poderíamos, portanto, afirmar que as concepções teatrais do Ator estão totalmente equivocadas, mas sim que oferecem temas importantes a serem desenvolvidos ao longo das quatro noites. Ao final, vale ressaltar, não apenas o Ator mudou de opinião, mas também o Dramaturgo e o Filósofo, mostrando, assim, que

¹⁴⁷ Por mais interessante que sejam os apontamentos de Rubén Mariconda, o tema e a obra de Galileu, infelizmente não poderemos nos deter neles aqui. Caso haja interesse, recomendamos a leitura da excelente contextualização da obra e do pensamento-ação de Galileu em *Introdução: o “Diálogo” e a condenação* de Rubén Mariconda (2011) e do próprio *Diálogo* de Galileu (2011).

nenhuma das personagens era a portadora da verdade e que todas saíram transformadas do processo.

Em comum, ambos diálogos, o de Galileu e o de Brecht, poderiam ser entendidos como uma “obra de combate” (MARICONDA, 2011, p. 63), pois buscam comprovar, através de argumento e da possibilidade de verificação prática, a validade de suas teses, em meio à censura, às dificuldades de produção, à disputa pela defesa de teorias (que significa também um posicionamento e visão de mundo) – Galileu, da astronomia; Brecht, do realismo no teatro. Conforme define Rubén Mariconda:

[...] o *Diálogo* deve ser julgado por sua capacidade de despertar os espíritos – à maneira socrática – para os novos problemas e possibilidades abertos pela perspectiva cosmológica copernicana. Seu alcance inovador está mais na crítica franca, aberta e devastadora da cosmologia tradicional que na solução positiva que ele aporta aos problemas que levanta. Trata-se, antes de tudo, na expressão característica de Galileu, de ‘abrir a via aos intelectos especulativos’, liberando-os dos entraves da tradição e da submissão à autoridade” (MARICONDA, 2011, p. 545).

Assim como Galileu, Brecht também estava interessado em, adotando o modo socrático de estabelecer embates teóricos, abrir possibilidades do teatro épico, contrapondo-se ao teatro aristotélico. Nesse sentido, o dramaturgo teria não apenas tomado emprestado a forma dialógica do *Discurso*, mas principalmente a atitude de contestação, baseada na contraposição de argumentos. No *Diálogo* de Galileu, lembra Krabiel (2003a), observamos “[...] o confronto dialogado entre uma visão atual e uma visão historicamente obsoleta das ciências naturais. Isso estimulou a forma dialógica de *A compra do latão*”¹⁴⁸ (KRABIEL, 2003a, p. 192, tradução nossa).

No mês seguinte ao primeiro registro de Brecht sobre *A compra do latão*, em março de 1939, o dramaturgo começou a escrever *A alma boa de Setsuan*¹⁴⁹, material com o qual irá trabalhar até janeiro de 1941, com algumas interrupções. Naquele mesmo mês, seguindo recomendações de amigos, Brecht também deu início à solicitação de visto para entrada nos Estados Unidos. No entanto, com a iminência da guerra e vivendo num país fronteiro à Alemanha nazista, que já tinha seu exército a postos, preparou sua mudança para a Suécia, enquanto esperava o visto estadunidense.

O dramaturgo, buscando facilitar sua entrada e agilizar o processo de visto sueco, declarou que iria conduzir um ciclo de palestras para estudantes de teatro em Estocolmo,

¹⁴⁸ No original: “[...] die dialogisch geführte Auseinandersetzung zwischen einer aktuellen und einer historisch obsoleten Sichtweise naturwissenschaftlicher Disziplin gemeinsam. Diese bot die Anregung für die dialogische Gestalt des *Messingkaufs*”.

¹⁴⁹ Em seu *Diário de Trabalho*, Brecht anota em 15.3.39: “Há poucos dias tirei da gaveta o velho rascunho de *A Alma Boa de Setsuan* (começada em Berlim como *O amor mercadoria*). São cinco cenas, quatro das quais aproveitáveis” (BRECHT, 2002, p. 30).

com demonstrações práticas realizadas pela atriz Helene Weigel (SILBERMAN, 2020, p. 170). Com a ajuda de amigos daquele país, conseguiu o visto para si, sua família e Margarete Steffin e mudou-se para o novo país, em abril de 1939, ficando hospedados no ateliê da escultura Ninnan Santesson. Brecht anota em seus escritos: “Viagem para Estocolmo por causa do perigo da guerra. Vistos conseguidos pelo comitê social-democrata sueco (Branting¹⁵⁰, Ström¹⁵¹ etc.) em troca de conferência no teatro dos estudantes de Estocolmo. País número três” (BRECHT, 2002, p. 33).

Suécia: 23 abr. 39 – 19 mar. 40

A palestra, cujo título é *Sobre o teatro experimental* (BRECHT, 1967), foi proferida em maio de 1939 para estudantes. e, sobre o evento, Brecht anota em 4.5.39: “O trabalho parece bastante útil” (BRECHT, 2002, p. 33). Ainda naquele mês, num evento que pretendia discutir a criação “[...] de um grupo de teatro amador para sindicatos social-democratas” (BRECHT, 2002, p.35), o dramaturgo apresenta essa mesma palestra para atores e atrizes amadores, além do “Discurso aos atores da classe operária sobre a arte da observação”¹⁵² (BRECHT, 2002, p.35), escrito em forma de poema e, posteriormente, adicionado ao material de *A compra do latão*.

Segundo Marc Silberman (2020, p. 170), o ensaio *Sobre o teatro experimental* é uma das análises fundamentais para o entendimento do teatro épico no sentido histórico, oferecendo uma visão dos experimentos de Brecht, em relação ao teatro moderno alemão, no qual “[...] ele revê uma série de impasses relacionados à empatia em todas as formas de teatro convencional” (SILBERMAN, 2020, p. 170) e reúne diversos excertos e notas para compor o ensaio (JOOST, 2003a, p. 181). Lembremos que a empatia era para Brecht um problema central a ser enfrentado no teatro épico, e que o dramaturgo buscava examinar e testar formas cênicas que resultassem apropriadas para garantir o distanciamento necessário. Por exemplo, referindo-se à *Vida de Galileu* alguns meses após tê-la concluído, o dramaturgo reflete sobre as técnicas dramatúrgicas aplicadas na escrita da peça e registra em seu *Diário de Trabalho*:

Vida de Galileu é tecnicamente um grande passo para trás [...] A peça precisa ser inteiramente reescrita [...] Tudo mais direto, sem os interiores, a ‘atmosfera’, a empatia. E tudo baseado em demonstrações planetárias. A

¹⁵⁰ Brecht refere-se ao político sueco social-democrata Georg Branting (1887-1967).

¹⁵¹ Brecht refere-se ao escritor sueco Henry Peter Matthis (1892-1988).

¹⁵² O poema pode ser lido no material *A compra do latão* (BRECHT, 1999, p. 159-163).

estrutura podia ser mantida, a caracterização de Galileu também. Mas o trabalho, que podia ser divertido, só poderia ser feito numa situação prática, em contato com o palco (BRECHT, 2002, p. 27).

Brecht verifica que somente o trabalho prático e em equipe poderia responder aos questionamentos sobre como gerar o efeito de distanciamento apropriado com essa peça¹⁵³. Porém, isolado dos palcos profissionais, já que estava não apenas distante de grandes teatros, mas também porque seu trabalho havia sido preterido dentro do círculo do teatro profissional e suas peças eram, majoritariamente, encenadas por grupos de teatro operários e amadores (WILLETT, 1974, p. 152), o dramaturgo assumiu o isolamento quanto ao teatro profissional, ao passo que intensificou sua parceria com grupos de teatro de trabalhadores na Suécia. Brecht viu, assim, uma forte possibilidade de retomar as atividades teatrais como ação política, de intervenção na esfera pública, pois, naquele país, existia cerca de mil grupos de teatro amador ativos no momento, que apresentavam pelo menos duas obras por ano para um público de, no mínimo, meio milhão de pessoas, o que era realmente significativo num país de cerca de seis milhões de pessoas (BRECHT, 2020, p. 239).

Nesse contexto, no intento de contribuir para a mobilização social contrária à guerra e ao nazifascismo, Brecht escreveu, em maio de 1939, sob o pseudônimo John Kent, duas peças de agitação para teatros de trabalhadores, conforme comentam Bunge, Hecht e Rüllicke (1969), “[...] em que retratou de maneira simples as consequências da indiscutível trapaça de Hitler”¹⁵⁴ (BUNGE; HECHT; RÜLICHE, 1969, p. 137, tradução nossa), na peça *Quanto custa o ferro?*, voltada para o público sueco, e na peça *Dansen*, para o público dinamarquês. O objetivo das peças foi de estimular o público a pressionar seus governos para que deixassem a política de neutralidade com a Alemanha, porém sem sucesso: “[...] a peça dinamarquesa chegou tarde demais para ser encenada e, quando *Quanto custa o ferro?* foi encenada por Brecht e Ruth Berlau em Estocolmo, os vagões de ferro continuaram rolando em direção à Alemanha. A Segunda Guerra Mundial era iminente”¹⁵⁵ (BUNGE; HECHT; RÜLICHE, p. 139, tradução nossa).

¹⁵³ Em fevereiro de 1940, Brecht assina contrato com o produtor teatral sueco Arvid Englund para a montagem de *Vida de Galileu e Mãe Coragem e seus filhos* em Estocolmo. No entanto, em abril, a casa de Brecht é invadida e revistada pela polícia e o dramaturgo decide fugir para a Finlândia (KRATZMEIER; KUGLI, 2003b, p. 86). O trabalho prático com *Vida de Galileu* viria a acontecer apenas em dezembro de 1944, o exílio estadunidense, em parceria com o ator Charles Laughton, como veremos adiante. Antes disso, a peça é encenada em Zurique em 1943, sem a presença de Brecht, que estava nos EUA.

¹⁵⁴ No original: “[...] in denen er auf einfache Weise die Folgen der unangefochtenen Falschspielerei Hitlers darstellte”.

¹⁵⁵ No original: “[...] Aber das dänische Stück kam für eine Aufführung zu spät, und als ‘Was kostet das Eisen’ von Brecht und Ruth Berlau in Stockholm inszeniert wurde, rollten unaufhörlich die Waggons mit Eisen in Richtung Deutschland. Der zweite Weltkrieg stand unmittelbar vor”.

Quanto custa o ferro? foi encenada em agosto de 1939 por Ruth Berlau, com supervisão de Brecht, junto a um grupo de teatro amador e, na semana anterior, *Os fuzis da senhora Carrar* foi encenada na cidade de Västerås, próxima a Estocolmo, também por um grupo de teatro amador. Brecht sedimentava, assim, sua atuação na Suécia com teatros amadores e com estudantes; contexto em que o dramaturgo planejava ainda escrever um projeto sobre o teatro de trabalhadores, intitulado *Seis crônicas sobre o teatro amador*, nunca concluído, e do qual restam alguns fragmentos (SILBERMAN, 2020, p. 242). Num fragmento intitulado *Um ou dois pontos sobre atores proletários*, escritos provavelmente em julho ou agosto de 1939, Brecht comenta:

[...] Emoções grandiosas, individuais, a exibição da psicologia diferenciada das pessoas individuais, a “rica vida interior” em geral: tais coisas não são mostradas nos teatros da classe trabalhadora. Quanto a isso, a atuação é simples [...] [essa simplicidade resulta] de uma postura específica e de uma preocupação específica. Falamos de simplicidade quando problemas complicados são dominados de tal forma que os torna mais fáceis de lidar e menos difíceis de apreender [...] é o que encontramos na atuação dos melhores atores proletários, sempre que se trata de retratar a vida social das pessoas. Surpreendentemente com frequência, pequenos teatros de trabalhadores promovem a grande e simples verdade sobre as relações complexas e desconcertantes entre as pessoas de nosso tempo. De onde vêm as guerras, quem as combate e quem paga por elas; que tipo de destruição resulta da opressão das pessoas em relação a outras pessoas; para onde os esforços de muitos são dirigidos, de onde vem a vida fácil de poucos; qual conhecimento serve a quem; quem é ferido por ações de quem: tudo isso é mostrado pelos pequenos e empobrecidos teatros de trabalhadores¹⁵⁶ (BRECHT, 2020, p. 237, tradução nossa).

Brecht, que já mantinha parcerias com grupos de teatro de trabalhadores desde pelo menos 1930, principalmente a partir dos trabalhos com *A Medida* e *A Mãe*, enfatiza a relevância dos grupos teatrais operários, em especial na forma de atuação, que era trabalhada a partir do propósito político da montagem teatral e, conseqüentemente, era possível ver nas propostas cênicas e atorais dos grupos proletários a precisão quanto ao que se queria falar em cena. Em outras palavras, os atores e atrizes operários voltavam seus esforços atorais para o seu objetivo principal, que se encontrava fora do teatro, e esse

¹⁵⁶ No original: “[...] Grand, individual emotions, the display of the differentiated psychology of individual persons, the “rich inner life” in general: such things are not shown by working-class theatres. To that extent the acting is simple [...] [this simplicity results] from a specific outlook and a specific concern. We speak of simplicity when complicated problems are mastered in a way that makes them easier to deal with and less difficult to grasp [...] this is what we find in the playing of the best proletarian actors, whenever it is a question of portraying people’s social life together. Surprisingly often small, working-class theatres foster the great simple truth about the complex and baffling relationships among the people of our time. Where wars come from, and who fights them and who pays for them; what kind of destruction results from people’s oppressiveness towards other people; where the efforts of the many are directed, whence the easy life of the few comes; whose knowledge serves whom; who is hurt by whose actions: all this is shown by the small, impoverished theatres of workers”.

fator facilitava a exposição precisa do que deveria ser mostrado em cena, de modo que as escolhas cênicas eram direcionadas segundo os propósitos políticos do grupo.

Paralelamente, enquanto Brecht seguia com esses trabalhos, o exército alemão já havia invadido a antiga Tchecoslováquia e a Lituânia em março de 1939, um apoio essencial para a vitória de Franco¹⁵⁷ na Guerra Civil Espanhola naquele mesmo mês. Em 23 de agosto, o governo nazista alemão assinou o pacto de não-agressão com a União Soviética (que incluía também, secretamente à época, a divisão de algumas regiões do Leste Europeu). No dia 1 de setembro de 1939, teve início a Segunda Guerra Mundial, com a invasão da Polônia pelas tropas nazistas.

Mesmo com o trabalho com grupos amadores, Brecht continua a escrever outras peças para serem encenadas em teatros profissionais¹⁵⁸. Foi, por exemplo, em setembro de 1939 que o dramaturgo deu início à escrita da dramaturgia *Mãe Coragem e seus filhos*, uma peça contra a guerra e que mostra, através da figura da comerciante Anna Fierling, “[...] que o grande negócio nas guerras não é feito pelos pequenos”¹⁵⁹ (BRECHT apud BUNGE; HECHT; RÜLICHE, p. 139). Alguns anos mais tarde, depois da guerra, Brecht escreve um artigo para o programa da peça de uma montagem na Dinamarca, no qual conclui:

Enquanto escrevia, eu imaginava que o aviso do dramaturgo seria ouvido nos palcos de algumas grandes cidades, o aviso de que aquele que janta com o diabo deve ter uma colher comprida. Posso ter sido ingênuo sobre isso, mas não acho que seja vergonhoso ser ingênuo. – Não houve tais apresentações. Os escritores não podem escrever tão rápido como os governos podem fazer guerras; porque escrever requer trabalho mental. Os palcos estavam nas mãos do grande assaltante muito cedo. *Mãe Coragem e seus filhos* chegou tarde demais¹⁶⁰ (BUNGE; HECHT; RÜLICHE, p. 141, tradução nossa).

Neste breve trecho, podemos perceber a urgência de Brecht ao escrever suas obras no contexto logo anterior ao início da guerra, buscando levar aos palcos obras que interviessem diretamente na esfera pública, ao tentar incentivar o público a posicionar-se – e agir – contra a guerra que se concretizava cada dia mais.

¹⁵⁷ Vale destacar que naquele momento o governo de Franco também fora reconhecido pelos Estados Unidos, Reino Unido e França.

¹⁵⁸ Veremos mais adiante, quando formos comentar a primeira encenação dessa peça, que Brecht preocupou-se em, primeiro, treinar um novo elenco dentro dos pressupostos do teatro épico, para, então, começar com o processo de montagem de *Mãe Coragem e seus filhos*.

¹⁵⁹ No original: “[...] dass die großen Geschäfte in den Kriegen nicht von den kleinen Leuten gemacht werden”.

¹⁶⁰ No original: “Ich stellte mir, schreibend, vor, dass von den Bühnen einiger großer Städte herab die Warnung des Stückschreibers zu hören sein würde, die Warnung, dass der einen langen Löffel haben muss, der mit dem Teufel frühstücken will. Ich mag darin naiv gewesen sein, aber ich halte es nicht für eine Schande, naiv zu sein. - Es kam nicht zu solchen Aufführungen. Die Schriftsteller können nicht so schnell schreiben, wie die Regierungen Kriege machen können; denn das Schreiben verlangt Denkarbeit. Die Bühnen waren viel zu früh in den Händen des grossen Räubers. ‘Mutter Courage und ihre Kinder’ kam also zu spät”.

Entretanto, o dramaturgo conhecia os limites de suas ações, diante das decisões de governo. Em novembro, a pedido de uma emissora de rádio em Estocolmo para Brecht e o compositor Hilding Rosenberg produzirem um trabalho para ser transmitido, Brecht, que se esforçava para se ater “aos limites do que ainda poderia ser dito” (BRECHT apud BUNGE; HECHT; RÜLICHE, 1969, p. 142), já prevendo uma possível censura do governo sueco, simpático ao regime nazista, escreveu a peça radiofônica *O julgamento de Luculus*. A rádio de Estocolmo, no entanto, cancelou a transmissão, e um pequeno grupo amador de trabalhadores alemães exilados na Suécia montou a peça com teatro de sombras (BUNGE; HECHT; RÜLICHE, 1969, p. 142-143).

Retornando a *A compra do latão*, cuja primeira menção de Brecht data de fevereiro de 1939, foram nos primeiros meses desse ano, antes da mudança para Estocolmo, que os primeiros esboços do projeto foram delineados, suas estruturas básicas foram levantadas e grande parte dos diálogos foram também rascunhados (KRABIEL, 2003a, p. 193). Até onde pudemos verificar, o trabalho foi interrompido e retomado em janeiro de 1940 (KRATZMEIER; KUGLI, 2003, p. 86), estimulado principalmente pelo trabalho prático que Helene Weigel vinha desenvolvendo como professora na escola de atuação em Estocolmo.

A esse período corresponde o ensaio *Uma nova técnica de representação*¹⁶¹ (BRECHT, 1967g, p. 160-180), que teria como introdução o texto, de 1939, *Sobre o teatro experimental*, que “[...] possibilita uma primeira compreensão do princípio [do teatro épico]”¹⁶² (BRECHT apud JOOST, 2003a, p. 181-182). Direcionado para atores e atrizes em formação, o dramaturgo visa “[...] descrever uma técnica de atuação que foi aplicada em certos teatros com o objetivo de apreender os incidentes retratados e distanciá-los dos espectadores”¹⁶³ (BRECHT, 2020, p. 212, tradução nossa). Brecht relata alguns experimentos cênicos, processos de trabalho com atores e atrizes e como o distanciamento seria alcançado em alguns casos. A seguir, elenca três recursos que poderiam contribuir para o distanciamento em relação ao texto, que poderiam ser exercitados durante os ensaios. Ele pontua: “1. Transposição para a terceira pessoa; 2. Transposição para o passado; 3. Falar em voz alta o texto, acompanhado pelas indicações e comentários do autor”¹⁶⁴ (BRECHT, 2020, p. 214, tradução nossa).

¹⁶¹ O título original completo do ensaio, em tradução livre, aproxima-se mais a *Breve descrição de uma nova técnica de atuação, que produz um efeito de distanciamento* (no original: *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt*). Utilizaremos, daqui em diante, esta tradução para nos referirmos a este ensaio.

¹⁶² No original: “[...] weil ein erstes Verständnis des Prinzipiellen ermögliche”.

¹⁶³ No original: “[...] to describe a technique of acting that was applied in certain theatres with a view to taking the incidents portrayed and estranging them from the spectators”.

¹⁶⁴ No original: “1. Transposition into the third person; 2. Transposition into the past; 3. Speaking the stage directions and commentaries out loud”.

Outros dois textos, escritos no mesmo período, *Athletic training* (“Treinamento atlético”) e *On epic dramatic art: change* (“Sobre a arte dramática épica: mudança”), são também direcionados aos estudantes de atuação. No primeiro, uma anotação muito breve, Brecht destaca a importância do treinamento físico para o trabalho de ator e de atriz, já que “[...] eles precisam obter controle do seu corpo”¹⁶⁵ (BRECHT, 2020, p. 225, tradução nossa), ao mesmo tempo que também chama a atenção para o fato de que “O treinamento do corpo como um instrumento não é isento de riscos; ele não pode ser apenas o objeto da arte, tem que ser também seu sujeito”¹⁶⁶ (BRECHT, 2020, p. 225, tradução nossa), ressaltando a importância não apenas de uma consciência e domínio sobre seu próprio corpo, mas dos significados sociais e políticos que cada movimento em cena acarreta. O segundo texto, *On epic dramatic art: change* (“Sobre a arte dramática épica: mudança”), é um diálogo imaginado entre um ator e um espectador, cujo disparador é a provocação “[...] o ator deve mostrar como as coisas se transformam”¹⁶⁷ (BRECHT, 2020, p. 125, tradução nossa). Se, para Brecht, um dos pressupostos fundamentais de seu teatro é mostrar em cena as possibilidades de transformação, o ator e a atriz devem então treinar não apenas como reconhecer onde cada coisa se transforma, mas também exercitar *como* mostrar essa transformação em cena.

Ainda voltado à formação de atores e atrizes, no contexto das aulas de atuação de Helene Weigel, Brecht registrou exercícios práticos, escritos a partir de cenas de Shakespeare, em que o objetivo era praticar o distanciamento a partir de algumas cenas de peças históricas, como as do dramaturgo inglês e do alemão Friedrich Schiller. Os exercícios, intitulados *Übungsstücke für Schauspieler* (“Peças de exercício para atores”), são de dois tipos, um chamado de “cenas paralelas” e o outro de “entrecenas”. As cenas paralelas consistem na transposição de algumas situações das peças *Macbeth*¹⁶⁸ e *Maria Stuart*¹⁶⁹ para um contexto prosaico e cotidiano e, segundo o apontamento de Brecht logo no início dos exercícios, tem como objetivo possibilitar o que nomeia de “distanciação das cenas clássicas”. Segundo Brecht:

Já há muito que nos nossos teatros estas cenas não são representadas visando os processos, mas visando apenas as erupções temperamentais que estes processos permitem. As transposições restabelecem o interesse nos processos, e além disso criam no actor um interesse renovado pela

¹⁶⁵ No original: “[...] they need to gain control of their body”.

¹⁶⁶ No original: “Training the body as an instrument is not hazard-free; it cannot be just the object of art, it has to be its subject as well”.

¹⁶⁷ No original: “[...] the actor has to show how things change”.

¹⁶⁸ O título da cena-exercício é *O assassinio na casa do porteiro* (BRECHT, 1999, p. 134-138), escrito para a cena 2 do segundo ato de *Macbeth*, de Shakespeare.

¹⁶⁹ O título da cena-exercício é *A disputa das peixeiras* (BRECHT, 1999, p. 138-144), escrito para o terceiro ato de *Maria Stuart*, de Schiller.

estilização e pela linguagem métrica dos originais como sendo qualquer coisa de particular, adicional (BRECHT, 1999, p. 134).

O outro tipo de cena-exercício descrito por Brecht foi o de “entrecenas”, escritas para as peças *Romeu e Julieta* e *Hamlet*, ambas de Shakespeare, e que deveriam ser inseridas apenas durante os ensaios, e não nas apresentações. Conforme Brecht indica, logo antes desses exercícios, que almeja desenvolver ali a noção de contradição:

A cena da barca para o Hamlet, a ser introduzida entre a terceira e a quarta cena do quarto acto, e a récita do relatório final pretendem evitar uma representação heroificante de Hamlet. [...] A pequena cena de exercício explica a hesitação de Hamlet: esta corresponde ao comportamento novo, burguês, que já está difundido no plano político-social. As entrecenas para “Romeu e Julieta” não pretendem, evidentemente, comprovar a simples frase “A alegria de um é a desgraça do outro”, mas sim colocar os atores que representam o Romeu e a Julieta nas condições de construir esses caracteres de maneira contraditória (BRECHT, 1999, p. 144).

Sobre a utilização de tais cenas para exercícios de atuação com estudantes, Brecht anota em seu *Diário de Trabalho*:

14.1.40

helli¹⁷⁰ está trabalhando com naima wifstrand em sua escola para jovens atores. ela está fazendo estudos sobre Shakespeare. eles fazem uma cena (MACBETH 2, ii) depois improvisam uma cena da vida cotidiana com o mesmo elemento teatral, depois a cena de Shakespeare novamente. os alunos parecem reagir fortemente à técnica do efeito-d (leia-se: com espanto)¹⁷¹ (BRECHT, 1993b, p. 43, tradução nossa).

A ideia de trabalhar as cenas de Shakespeare e Schiller foi, segundo John Willett (1974, p. 469), de Helene Weigel, que ao perceber como as e os estudantes se intimidavam ao trabalhar com esses clássicos, procurou formas para que eles e elas se soltassem; o que teria levado Brecht a escrever as cenas. Desenvolvidas dentro de um contexto pedagógico formal de ensino de teatro, presume-se que o dramaturgo também planejava utilizar esses exercícios para compor o material de *A compra do latão* e integrar a parte correspondente à terceira noite¹⁷² (GILES, 2015, p. 140).

Há, ainda, junto ao material de *A compra do latão*, um breve trecho da cena três do quinto ato de *Rei Lear*, de Shakespeare, e dois exercícios para ensaio, com data de 1940 e

¹⁷⁰ Forma como Brecht se refere à atriz Helene Weigel.

¹⁷¹ No original: “helli is working with naima wifstrand in her school for young actors. she is doing studies of shakespeare. they act one scene (MACBETH 2, ii) then they improvise a scene from daily life with the same theatrical element, then the shakespeare scene again. the pupils seem to react strongly to the technique of the a-effect (to be read with astonishment)”.

¹⁷² As peças de exercício foram publicadas, no entanto, separadamente do material e apenas em 1951, quando foram escritos os comentários introdutórios citados, para a publicação do conjunto de exercícios (BRECHT, 1999, p. 182).

com a marcação “MK”¹⁷³, também escrito “[...] provavelmente para o trabalho de formação de actores de Helene Weigel” (HECHT; GELLERT, 1999, p. 180). Estes são apenas dois exercícios, resumidos assim por Brecht:

- 1) *Vários actores representam o papel perante o actor que o representa normalmente. Entre eles há cômicos. (Caricatura.) [...]*
- 2) *O actor que normalmente representa o papel ensaia-o com outro [...]* (BRECHT, 1999, p. 72)

A partir da análise dos exercícios anteriores propostos por Brecht, tanto aqueles de adaptação de Shakespeare quanto estes últimos, podemos observar que nenhum deles apresenta uma explicação “formalista” do que seria uma atuação épica, ou seja, algo como um roteiro com um “abc” a ser seguido. Ao contrário, as indicações de Brecht para o trabalho atoral são amplas e apontam, principalmente, para uma atitude narrativa do ator e da atriz, que deve conduzir todo o processo de trabalho. Nesse sentido, parece-nos que o dramaturgo pretende, por um lado, dessacralizar o trabalho de ator e de atriz, seja trazendo elementos do cotidiano, como a briga das comerciantes de peixe, seja a partir da imitação do outro. Ainda, esses exercícios, e especialmente os dois últimos, parecem funcionar tanto para estimular a imaginação do ator e da atriz em cena, ao apresentar as mais diversas possibilidades imitativas de uma personagem, quanto aproximar os atores e atrizes à leveza e à comicidade, ao propor tarefas que pudessem surpreendê-los e os ajudassem a rirem de si mesmos. Gerar contrapontos, enfim, seria estratégico para os exercícios de composição e mostração.

Ainda durante a primeira fase de trabalho em *A compra do latão*, o dramaturgo também planejava adicionar textos escritos anteriormente para acoplar ao material. Conforme os esboços e roteiros elaborados entre 1939-1941, podemos encontrar um dos seguintes planos:

Primeira noite

Boas-vindas ao filósofo no teatro [...] / interesse e intenções do filósofo / a realidade no teatro / o naturalismo / a identificação / a compra do latão

Segunda noite

[...] tipo C e tipo P / o efeito V [...] / a fundação do teatro

Terceira noite

¹⁷³ Aos materiais que Brecht escrevia para *A compra do latão*, ou que pretendia incorporar a ela, assinalava numa margem do papel as marcações “MK”, “MK1”, “MK2”, “MK3” ou “MK4”, sendo MK correspondente às iniciais de *Messingkauf* e os números correspondentes a uma das quatro noites.

Experiências / a cena de rua / o teatro de fumar / a cena bíblica¹⁷⁴ / as variantes Shakespeare / “terror e miséria”¹⁷⁵

Quarta noite

Reconversão do teatro em teatro [...] o efeito V na arte de representar chinesa [...] a descida de Weigel para a glória [...] (BRECHT, 1999, p. 12-13).

Apesar de haver certas diferenças entre o plano citado acima e outros que Brecht delineou¹⁷⁶ (BRECHT, 1999, p. 11-12), a partir da citação podemos observar que, para a segunda noite, estava prevista a inclusão do tema “tipo C e tipo P” (o teatro de tipo-C, ou tipo-carrossel, e o teatro de tipo-P, ou planetário); o que corresponde aos ensaios escritos por Brecht por volta de 1938, com o título *El tipo C y el tipo P* (BRECHT, 1976a, p. 142) e *Tipo C y Tipo P en la dramática* (BRECHT, 1976a, p. 143-147). Em 1938, Brecht ressalta: “[...] essas comparações servirão apenas para uma clarificação momentânea do tema e logo poderão ser deixadas de lado, pois elas sofrem de uma série de defeitos”¹⁷⁷ (BRECHT, 1976a, p. 143, tradução nossa).

A partir dessa metáfora, o dramaturgo separa o teatro em duas categorias, carrossel e planetário. De um lado, o teatro de tipo-C procura proporcionar ao espectador uma vivência, através da empatia, transformando o espectador, diz Brecht, “[...] pelo preço de um ingresso, em rei, amante, lutador social; resumindo: no que vocês queiram”¹⁷⁸ (BRECHT, 1976a, p. 146, tradução nossa), mas, ao fim da sessão, a ilusão termina. De outro, o teatro de tipo-P teria caráter não-ilusionista, pois, nos termos de Brecht, “[...] permite que o espectador continue sendo o que é: espectador. E como espectador vê quem são seus inimigos e quem são seus aliados”¹⁷⁹ (BRECHT, 1976a, p. 146, tradução nossa). Segundo a metáfora proposta, o teatro tipo-C é comparado a um carrossel, em que os e as espectadoras entram na ação; têm a sensação de vivê-la, mas não se distanciam o suficiente para compreender todo o mecanismo que movimenta o carrossel. O teatro tipo planetário, por sua vez, seria capaz de gerar a distância suficiente para que os e as espectadoras observem, com tranquilidade, a movimentação das estrelas, ou seja, as

¹⁷⁴ Aqui, Brecht refere-se à cena 10 da peça *A Mãe*. A situação indicada na cena é a seguinte: “Quarto. Surgem três mulheres. Elas trazem uma Bíblia e uma panela de sopa” (BRECHT, 1990, p. 220).

¹⁷⁵ Brecht refere-se aqui à peça *Terror e miséria do terceiro Reich*; não há, porém, uma especificação quanto a que cena em específico seria abordada.

¹⁷⁶ Por exemplo, segundo outro esboço de planejamento do material, à Segunda noite seria adicionado o diálogo A teatralidade do fascismo (BRECHT, 2003b, p. 193-201), de maio de 1939.

¹⁷⁷ No original: “[...] esas comparaciones sólo servirán para una clarificación momentánea del tema y luego podrán dejarse de lado, pues adolecen de una serie de defectos”.

¹⁷⁸ No original: “[...] transforma al espectador, por el precio de una entrada, en rey, amante, luchador social; resumiendo: en lo que ustedes quieran”.

¹⁷⁹ No original: “El tipo-P permite que el espectador siga siendo lo que es: espectador. Y como espectador advierte quiénes son sus enemigos y quiénes son sus aliados”.

relações sociais. Se há algo que une ambos os tipos, é o caráter da diversão; o que os diferencia é a aprendizagem.

Em abril de 1940, à procura de escritos do dramaturgo sobre os rumos da política no país¹⁸⁰, a casa de Brecht foi revistada pela polícia e, percebendo a necessidade de deixar o país, o dramaturgo pediu à dramaturga finlandesa Hella Wuolijoki que o convidasse para uma visita ao país, a fim de facilitar o processo de visto de entrada (KRATZMEIER; KUGLI, 2003b, p. 86). Em 17 de abril de 1940, Brecht, Helene Weigel, seus filhos, a atriz e escritora Margarete Steffin e o ator e diretor alemão exilado Hermann Greid partiram de navio para a Finlândia, “[...] deixando para trás móveis, livros etc.” (BRECHT, 2002, p. 67). Enquanto isso, começaram a organizar a saída de Ruth Berlaus de Copenhague, pois as tropas alemãs haviam invadido a Dinamarca e a Suécia no início daquele mês. Em junho, França, Bélgica, Holanda e Luxemburgo também seriam invadidas, ao passo que algumas nações mantinham-se estratégica e aparentemente ausentes do conflito, como a Suécia, que nas palavras de Vallias (2019) “[...] mantinha-se neutra, mas com estreitos vínculos comerciais com a Alemanha, fornecendo-lhe aço e peças para a indústria bélica” (VALLIAS, 2019, p. 36). Ao chegar à Finlândia, Helene Weigel reservou passagens para os Estados Unidos para agosto, mas a viagem se concretizaria apenas um ano depois, devido às dificuldades de Brecht para conseguir o visto (WILLETT, 1974, p. 470).

Finlândia: 17.4.40 – 13.7.41

Já estabelecido no novo país, Brecht retomou os trabalhos com a peça *A alma boa de Setsuan* em maio, detendo-se neste material até meados de agosto. Em seu *Diário de trabalho*, o dramaturgo anota: “6.5.40. Na última semana de abril nós nos instalamos [na Finlândia], e eu comecei a trabalhar seriamente em *A alma boa de Setsuan*. A peça foi iniciada em Berlim e retomada na Dinamarca e posta de lado na Suécia. Espero terminá-la aqui” (BRECHT, 2002, p. 68). Em junho, o trabalho com a peça continuou, e Brecht demonstra insatisfação e impaciência: “11.6.40. Revejo com Grete¹⁸¹ pela enésima vez, palavra por palavra, *A alma boa de Setsuan*” (BRECHT, 2002, p. 72).

Em finais de agosto, começa a escrever a dramaturgia *Senhor Puntila e seu criado Matti*, a partir de uma comédia popular finlandesa escrita pela amiga Hella Wuolijoki, para

¹⁸⁰ Brecht, como refugiado, fora aceito na Suécia, mas com a condição de que não escrevesse sobre a política local.

¹⁸¹ Forma como Brecht se referia a Margarete Steffin.

participar de um concurso teatral (VALLIAS, 2019, p. 37). Em outubro, inspirado pela leitura de *Jacques, o Fatalista* de Diderot, Brecht dá início à escrita de *Conversa de refugiados* (BRECHT, 2017), “[...] uma série de diálogos não dramáticos em que condensou algumas das inúmeras interlocuções do período de exílio” (VALLIAS, 2019, p. 38).

Nos meses do verão finlandês de 1940, Brecht voltou aos trabalhos com *A compra do latão*, retomando o projeto que “[...] de todas as suas peças, este era o que mais o incomodava”¹⁸² (BUNGE; HECHT; RÜLICHE, 1969, p. 150, tradução nossa). Além do desenvolvimento de alguns diálogos e poemas, em agosto, o dramaturgo escreveu uma série de quatro apêndices a *A compra do latão* que, no entanto, não foram incorporados por ele ao material, mas sim anotados em seu *Diário de trabalho*. Três deles têm a mesma data de registro, 2 de agosto de 1940, e o quarto corresponde ao dia seguinte. Assim tem início o primeiro deles:

Passei os olhos pelo *Messingkauf*. A teoria é relativamente simples. Enfoca o trânsito entre palco e plateia, como o espectador deve se assenhorar dos incidentes do palco. [...] a questão é esta: será totalmente impossível fazer da reprodução de acontecimentos da vida real o propósito da arte, e portanto fazer da atitude crítica dos espectadores para com eles alguma coisa útil para a arte? [...] uma transformação tão grande só podia ser executada mudando-se a natureza do trânsito entre platéia e palco. Neste novo método de praticar a arte a empatia perderia seu papel dominante (BRECHT, 2002, p. 97-98).

A partir desse trecho e dos seguintes apêndices, percebemos que Brecht, naquele momento, se dedicou a questões mais conceituais que seriam abordados em *A compra do latão*. O debate proposto em *Der Messingkauf* está, como afirma Brecht, centrado no propósito de alterar a relação entre o público e o que acontece em cena e, para isso, seria fundamental superar a empatia no teatro, ou seja, a identificação completa e hipnótica entre espectadores e cena. Para atingir esse objetivo, o efeito de distanciamento é fundamental, na medida em que permite que o público passe a observar os acontecimentos mostrados em cena de forma crítica.

No entanto, apesar dos escritos complementares a *A compra do latão*, Brecht, exilado e sem teatro, já com a guerra envolvendo os países europeus ocidentais, o dramaturgo via dificuldade para seguir adiante com esse projeto e, pouco mais de duas semanas após escrever os apêndices, relata o quanto o seu isolamento prejudicava o avanço do trabalho:

19.8.40

Atualmente, tudo que posso escrever são esses pequenos epigramas, a princípio estrofes de oito versos, e agora só de quatro versos. Estou deixando de lado o *César*, já que a *Alma boa* não está terminada. Quando

¹⁸² No original: “[...] das ihm von allen seinen Stücken die meiste Mühe gemacht hat”.

abro o *Messingkauf* só pra variar um pouco, é como se recebesse uma rajada de poeira na cara. Pode-se imaginar esse tipo de coisa vindo sempre a significar qualquer coisa novamente? Essa não é uma pergunta retórica. Eu seria capaz de imaginá-la. E não se trata das vitórias atuais de Hitler, mas pura e simplesmente do meu isolamento no que diz respeito à produção. Quando escuto as notícias no rádio pela manhã, ao mesmo tempo em que leio a *Life of Johnson*, de Boswell, e lanço um olhar à paisagem de bétulas no meio da névoa perto do rio, então o dia antinatural começa, não sobre uma nota dissonante, mas sobre nota nenhuma. Esse é o *tempo nos intervalos* (BRECHT, 2002, p. 109).

O dramaturgo reconhecia seu isolamento quanto à produção teatral e as limitações que essa situação imprimia em seu trabalho. No entanto, denomina essa fase de “tempo nos intervalos”, ou, traduzindo de outra forma, num *entre-tempos* (*Inzwischenzeit*, em alemão), o que nos leva a pensar que, apesar dos tempos sombrios, continuava seus projetos e os planejava para quando pudesse ter de volta um teatro em suas mãos (BRECHT, 1995, p. 36). Apesar desse vislumbre de futuro, é possível ver sinais, também, de certa impaciência e impotência em algumas notas de Brecht. Quanto aos seus trabalhos com a dramaturgia no período dos anos 1940, Brecht registra em seu *Diário de trabalho* o quanto estar apartado dos teatros impede a verificação de seus textos diretamente na cena – lembremos, aqui, por exemplo, dos experimentos da República de Weimar: Brecht não criava seus textos isolado em um escritório, mas sim em equipe e em conexão com a experimentação cênica, conforme ele resume:

30.6.40

É impossível terminar adequadamente uma peça sem um palco. *The proof of the pudding*¹⁸³... Como vou descobrir se, digamos, a 6ª cena de *A alma boa de Setsuan* resiste ou não à súbita compreensão por parte de Li Gung da base social da maldade de seu amigo? Só o palco pode decidir entre possíveis variantes. Fora *Mãe* e *Cabeças redondas*, tudo o que escrevi desde *Joana* não foi testado (BRECHT, 2002, p. 85).

Ao afirmar que havia passado os olhos por *A compra do latão*, como se estivesse buscando inspiração ou frescor nos processos de trabalho com as dramaturgias, mas que o que advém dali não é muito confortante, pois vemos que Brecht não consegue avançar e não imagina, naquele momento, como dar sentido à sua proposta para o material, tampouco como organizá-lo de forma apropriada, mesmo havendo escrito há pouco algumas tentativas de síntese do material, nos apêndices citados anteriormente.

¹⁸³ Podemos encontrar em diversos textos de Brecht a expressão britânica “the proof of pudding...”,. Por exemplo, em uma nota de *Katzgraben*, em que o dramaturgo afirma: “No que diz respeito à teoria, confronto com a lei de ferro (uma das minhas leis favoritas, aliás) de que a prova do pudim está em comê-lo” (BRECHT, 2015, p. 251, tradução nossa). Segundo o dicionário Merriam-Webster, a expressão é utilizada “[...] para dizer que o verdadeiro valor, sucesso ou eficácia de algo só pode ser determinado colocando-o à prova, experimentando-o ou usando-o, aparências e promessas à parte - assim como o melhor teste de um pudim é o ato de comê-lo” [...] (cf. <https://www.merriam-webster.com/words-at-play/origin-of-the-proof-is-in-the-pudding-meaning>).

Alguns meses depois, Brecht retomou a lida com *A compra do latão* e dedicou-se, mais uma vez, a tentar organizar conceitualmente o material. Assim como os apêndices, esses novos apontamentos não foram adicionados ao conjunto da obra, mas sim anotados em seu *Diário de trabalho*. Em 17 de outubro de 1940, referindo-se à anotação de 2.8.40 – os três primeiros apêndices a *A compra do latão* –, o dramaturgo redige o “Conteúdo da primeira noite do *Messingkauf* (BRECHT, 2002, p. 135), apresentando os principais argumentos que aparecem ao longo da primeira noite. Está ali também o desenvolvimento da conversação, que termina com a conclusão de que, visto que a empatia “[...] impossibilita [o espectador] de adotar uma postura crítica diante das coisas mostradas” (BRECHT, 2002, p. 135), é preciso criticá-la, e é sugerida a realização de experimentos cênicos utilizando o efeito-d. Para as outras noites, porém, Brecht não escreveu notas parecidas com a anterior.

Em novembro de 1940, o dramaturgo realizou uma palestra para estudantes do teatro local, convidado por um livreiro da região. Para o evento, baseou-se no ensaio *Sobre o teatro experimental*, que havia escrito no ano anterior. Em seu *Diário de trabalho*, Brecht comenta: “[...] Gente jovem, simpática, evidentemente sem nenhum interesse pelos estudos ou pelo teatro. Temo só de pensar em tentar expor uma coisa como o teatro não-aristotélico para esse tipo de gente” (BRECHT, 2002, p. 141). A partir desse breve comentário, podemos imaginar que o isolamento a que Brecht se referia não dizia respeito apenas à interrupção de seus experimentos em parceria com outros atores e atrizes, mas também à carência de estabelecer novas parcerias com pessoas interessadas na experimentação teatral, baseada tanto em estudos práticos quanto teóricos.

O envolvimento com o material de *A compra do latão* continuou ainda em dezembro de 1940, quando Brecht registra que seu filho Steff também andou lendo parte do material (BRECHT, 2002, p. 142). Em janeiro de 1941, o dramaturgo continuou com os registros sobre o teatro não-aristotélico e sobre o papel da empatia (BRECHT, 2002, p. 157-161); período em que também escreveu diversos textos sobre o trabalho do ator e da atriz segundo as propostas de um teatro não-aristotélico, pois planejava assumir atividades pedagógicas em Nova York (KRATZMEIER; KUGLI, 2003, p. 88). Dentre esses textos, podemos citar *On the gradual approach to the study and construction of the figure* (BRECHT, 2020, p. 227-229) (“Sobre a aproximação gradual para o estudo e construção da figura”), em que o dramaturgo discute como a atriz e o ator podem desenvolver a figura que vão representar de modo gradual, e o que deve ser evitado, de modo que ao final do processo de ensaios “[...] ele será capaz de apresentar a figura aos espectadores em seu desenvolvimento passo a passo [...] para que as surpresas possivelmente menores, mas ainda assim importantes, que a figura sofre possam ser asseguradas e, assim, apoiar o

espectador em sua atitude de descoberta e reaprendizagem”¹⁸⁴ (BRECHT, 2020, p. 227-228, tradução nossa).

Para Brecht, a representação passo-a-passo das figuras em cena é o que permite ao ator e à atriz enfatizar as transformações pelas quais seus papéis passam no decorrer na peça. As pressões que as situações exercem sobre as figuras, assim como as diversas relações sociais em que estão inseridas, devem ser identificadas durante o trabalho de ensaios e, assim, ao serem mostradas em cena, o público pode ver como cada figura, numa dada situação, se comporta de uma determinada maneira. O processo de ensaio e de construção da figura deve possibilitar ao ator e à atriz que “[...] exponham a figura a novas situações e vejam como ele ou ela responde” (BARNETT, 2015, p. 124), de tal maneira que os comportamentos sociais sejam trazidos à cena através das diferentes circunstâncias com as quais a figura se depara (BARNETT, 2015, p. 124). O trabalho em sala de ensaio deve contribuir, pois, para a descoberta de formas cênicas que mostrem as mudanças das figuras e para evidenciar, no palco, a sua transformabilidade, dado que justamente impede a identificação total entre o público e o que é mostrado no palco.

Apesar dos novos escritos sobre o trabalho de atuação e os planos de atividades de ensino do teatro, como mencionado acima, Brecht continua sem a possibilidade de experimentar no palco não apenas suas propostas para os atores e atrizes, mas também suas próprias dramaturgias. Naquele mesmo mês, janeiro de 1941, Brecht registra insatisfeito em seu *Diário de trabalho* que “*A alma boa de Setsuan* é a sexta peça que, por ora, não pode ser montada (*Santa Joana dos matadouros, Terror e miséria do Terceiro Reich, Vida do físico Galileu, Mãe Coragem e seus filhos, Senhor Puntila e seu criado Matti.*)” (BRECHT, 2002, p. 166). Apesar disso, o dramaturgo continua com os trabalhos em *A compra do latão* e anotou em seu *Diário de trabalho* um comentário sobre a quarta noite, em que apresenta a virada dialética do material, que ocorre na quarta noite:

[...] Os “sonhos” dos poetas são dirigidos exclusivamente a novos espectadores cuja conexão com a realidade é diferente da de espectadores precedentes, enquanto os próprios poetas são homens desta época. Esta é a torção dialética na *quarta noite* de *Messingkauf*. Aqui o plano do filósofo de usar a arte para fins didáticos funde-se com o plano dos artistas de investir na arte seu conhecimento, sua experiência e curiosidade social (BRECHT, 2002, p. 172).

O diretor brasileiro Fernando Peixoto (1981) considera que essa proposta de Brecht para o encerramento das quatro noites de debates configura um “final feliz”, tendo em vista

¹⁸⁴ No original: “[...] he will be able to present the figure to spectators in its step-by-step development [...] so that the possibly minor, but nonetheless important surprises that the figure makes possible for the spectator can be ensured and thus support the spectator in his attitude of discovery and relearning”.

o desfecho das personagens. Segundo Peixoto, “[...] o ator, convencido, se ‘converterá’ às novas ideias; e o radicalismo, digamos sociológico, do filósofo se revelará, no final, em sua verdadeira natureza” (PEIXOTO, 1981, p. 31)¹⁸⁵. De certa forma, há sim uma aceitação por parte do Ator quanto às propostas do Filósofo, mas também é importante ressaltar que o próprio Filósofo e o Dramaturgo também mudam de opinião e aceitam as ideias dos outros. Desse modo, não é apenas um desenlace feliz que se processa, mas uma incorporação de pontos de vista, que faz com que o debate avance: quando as ideias do Filósofo e dos Artistas fundem-se, como uma resultante do exercício crítico, emerge “um novo teatro” (BRECHT, 2002, p. 24).

Em março, Brecht continuou com as tratativas para a obtenção do visto estadunidense, que demorava mais tempo do que imaginado, ao passo que se mantinha em produção, conforme frisa o dramaturgo, “[...] em meio a todas as preocupações com os vistos e as nossas chances de viagem, trabalho com afinco na nova *história de gangster*” (BRECHT, 2002, p. 175), que viria a ser a peça *A resistível ascensão de Arturo Ui*¹⁸⁶. Alguns dias depois, em várias anotações, o dramaturgo afirma que a peça já está pronta e reconhece a importância de Margarete Steffin para o desenvolvimento desse trabalho. Entremeando as anotações sobre teatro, seguem comentários sobre a guerra, que se amplia territorialmente e se agrava: “O mundo volta a prender a respiração” (BRECHT, 2002, p. 178), alerta Brecht. Envolto nesse dilema, Brecht procura formas de compartilhamento: “A cada notícia de vitórias de Hitler, minha importância como escritor diminui” pois “ninguém encontra tempo para ler minha peça” (BRECHT, 2002, p. 183), ele pondera, referindo-se a *A alma boa de Setsuan*.

No início de maio, Brecht, Helene Weigel e seus filhos receberam os vistos de imigrante e Margarete Steffin, um visto de turista para os Estados Unidos. O estado de saúde de Steffin, no entanto, é cada vez pior, pois sua tuberculose piora. Em 16 de maio de 1941, todos seguiram viagem para Los Angeles, na Califórnia, via União Soviética. Steffin foi hospitalizada em Moscou e os restantes seguiram a viagem, seguindo recomendações de amigos, pois a entrada do exército nazista na URSS era questão de pouco tempo. Em

¹⁸⁵ Fernando Peixoto escreveu seu *Introdução ao teatro dialético* em 1981 e, provavelmente, teve acesso à edição “compacta” em alemão de *A compra do latão*, de 1963, editada em colaboração entre Werner Hecht e Elisabeth Hauptmann, e não à publicação integral do material, feita apenas em 1993. Talvez, também, tenha sido influenciado pela interpretação da proposta de encenação de *Messingkauf*, feita pelo Berliner Ensemble em 1963, na qual o ator Ekkehard Schall interpretava o Filósofo colado à figura de Brecht (essa encenação será comentada no capítulo 3). Esses dois elementos talvez possam ter influenciado Peixoto a considerar o Filósofo como a “voz” de Brecht e o final de *A compra do latão* como um “final feliz”, opinião que, talvez, não teria sido muito bem recebida pelo próprio dramaturgo. Ainda, seria perigoso afirmar com convicção que este, realmente, seria o final pensado para a obra completa, já que ela nunca foi finalizada por Brecht e, talvez, ainda passaria por diversas revisões e alterações (caso viesse a ser um dia publicada por ele).

¹⁸⁶ Ou, ainda, também poderia ser traduzida como: *A evitável ascensão de Arturo Ui*.

junho, Margarete Steffin veio a falecer - o que marcaria Brecht para sempre - e a União Soviética foi invadida. Em 21 de julho de 1941, Brecht, Helene Weigel e os filhos chegaram ao porto de Los Angeles (KRATZMEIER; KUGLI, 2003b, p. 88).

Estados Unidos: 21.7.41 - 31.10.47

Foi nos EUA que Brecht passou a maior parte de seu exílio sem viajar para outro país, mas também foi ali que viveu o momento mais difícil, desde que deixou a Alemanha. Elisabeth Hauptmann já estava no país e morava em Nova York. Martha Feuchtwanger e o ator Alexander Granach, alemães exilados, foram buscar os Brecht no porto (BRECHT, 2005, p. 3). No encontro, o escritor e amigo Lion Feuchtwanger recomendou ao dramaturgo que ficasse em Los Angeles, onde o custo de vida não seria tão caro como em Nova York e haveria mais possibilidades de trabalho, devido às atividades de Hollywood.

Durante os meses de julho e agosto, escreveu diversos poemas em memória de Margarete Steffin e do amigo Walter Benjamin, que cometera suicídio no ano anterior. Nas semanas seguintes, começou a planejar a escrita de alguns roteiros cinematográficos para vender em Hollywood, e também visitou diversos exilados alemães que viviam na região. Em novembro, numa anotação em seu *Diário de Trabalho*, entremeados por comentários sobre a continuidade da guerra e sobre as conversas que teve durante as visitas a amigos e conhecidos, Brecht reclama: “Em nenhuma outra parte é mais difícil escrever sobre teatro do que aqui, onde tudo o que eles têm é o naturalismo teatral” (BRECHT, 2005, p. 20). Em dezembro, começou a trabalhar na peça que, depois, receberia o título de *As visões de Simone Machard*.

Algumas semanas depois, o dramaturgo relatou estar trabalhando com Robert Thören, ator alemão e redator da Metro Goldwyn Mayer (MGM), para a produção de uma comédia para o cinema e, ao avaliar o tipo de trabalho que estava sendo feito, aponta: “O que está correto é o que já foi filmado e está enlatado, o que é bom é tudo que redunde em aumento de salário” (BRECHT, 2005, p. 26). Mas, apesar das críticas, Brecht continua a escrever roteiros com diversas parcerias (BRECHT, 2005, p. 36). No registro de uma conversa com o amigo e ator alemão Oskar Homolka, avalia sobre a peça *Galileu*: “é como se estivesse recordando um estranho teatro afundado em tempos antigos num continente submerso” (BRECHT, 2005, p. 40).

Os comentários deixam transparecer a dificuldade de Brecht em se inserir no ambiente industrial e comercial de Hollywood e podemos considerar esta temporada nos EUA como a mais difícil de todas desde que saíra da Alemanha, considerada pelo professor Pasta Jr. como o “[...] exílio do exílio” (PASTA, 2005, n.p.). Além da percepção de que o teatro que conhecera na Alemanha e que fizera por um tempo ainda no exílio europeu, parecia-lhe agora pertencerem ao passado: mesmo quando Hitler fosse derrotado, o teatro épico da República de Weimar e também o anterior à Segunda Guerra Mundial teriam que ser reconstruídos, tarefa que não seria fácil. Em abril de 1942, após várias anotações com comentários sobre conversas e jantares com conhecidos e sobre a guerra, Brecht, que reencontrou o amigo e compositor Hanns Eisler em Los Angeles, registra enfaticamente em seu *Diário* a insatisfação e inadequação que sentia em seu exílio estadunidense:

Quando vejo Eisler é mais ou menos como se tivesse me metido sem querer no meio de uma multidão e de repente alguém me chamasse por meu velho nome. Na verdade, há muitas coisas desde junho de 41 com que não consegui me entender direito, coisas como a perda de Grete [Margarete Steffin], o novo meio em que vivo, até mesmo o clima ameno daqui. E depois o jogo de roleta com as *stories* [roteiros e argumentos para cinema], os confrontos com os bem-sucedidos e os mal-sucedidos, a falta de dinheiro. Como consequência de tudo isso, pela primeira vez em 10 anos, não estou trabalhando a sério em coisa alguma, com os resultados que seriam de esperar. Não me lembro de um único hausto de ar fresco em todos esses meses. É como se estivesse sentado um quilômetro embaixo da terra, sujo e com a barba por fazer, esperando o desfecho da batalha por Smolensk¹⁸⁷ (BRECHT, 2005, p. 93).

Ainda pensando nas possibilidades de trabalho com a venda de roteiros, Brecht calcula nas anotações algumas possibilidades que lhe seriam vantajosas. Ele enumera: “1) se a MGM pensasse seriamente em filmar *A ópera dos três vinténs*. 2) Se Jean Renoir quisesse escrever um filme comigo. 3) Se May Wong quisesse montar *A alma boa de setsuan* na Broadway. 4) Reinhardt, *Terror e Miséria*” (BRECHT, 2005, p. 114). Nenhum desses projetos, no entanto, resultou em algo concreto.

Foi com o diretor de cinema alemão Fritz Lang, que já estava produzindo diversos filmes em Hollywood, que Brecht conseguiu emplacar uma das histórias para roteiro e vendê-la para a produtora e distribuidora *United Artists*. O roteiro foi elaborado a partir da história real do atentado bem-sucedido contra o oficial nazista de alto-comando Reinhard Heydrich, que havia sido enviado a Praga para intensificar a perseguição e eliminação da resistência tcheca contra a dominação nazista. A então Tchecoslováquia havia sido ocupada pelo exército alemão em março de 1939 e, em colaboração com o serviço de

¹⁸⁷ A batalha de Smolensk aconteceu entre julho e setembro de 1941 e começou quando o exército nazista invadiu a União Soviética. Lamentavelmente, os nazistas ganharam e essa vitória foi fundamental para avançarem em território soviético, em direção à capital, e atrapalharem as movimentações do exército vermelho, que não conseguiu impedir a ofensiva de dominação de seu território. Estima-se que centenas de milhares de soldados foram mortos nessa batalha.

inteligência britânica, foi criada a Operação Antropóide, que tinha por objetivo assassinar Heydrich. A operação foi realizada em 26 de maio de 1942, e Heydrich morreu em decorrência dos ferimentos, uma semana depois. Em virtude do atentado, o regime nazista intensificou a violência contra o povo tcheco; milhares foram feitos reféns em campos de concentração e muitos, assassinados. O ato, ainda que não tenha efetivado a retirada dos nazistas da Tchecoslováquia, tornou-se exemplo da resistência ao nazismo.

Esse fato histórico motivou Brecht a sugerir a Lang a feitura de um filme e, a princípio, o dramaturgo parecia otimista, pois havia alguma chance de que o roteiro fosse comprado, o que significava, para Brecht, receber um pagamento razoável por seu trabalho, e como ele avalia, “[...] ganhar tempo para trabalhar, morar melhor, lições de música para Steff, nenhuma necessidade mais de caridade” (BRECHT, 2005, p. 121). O dramaturgo dedicou-se intensamente à escrita e registou, em finais de junho de 1942, que trabalhava “[...] com Lang na história dos reféns de nove da manhã até sete da noite” (BRECHT, 2005, p. 123). Um mês depois, a finais de julho, ainda continuava trabalhando no roteiro “[...] para ganhar o pão” (BRECHT, 2005, p. 131), no qual estaria envolvido até meados de outubro.

No entanto, o dramaturgo demonstrava crescente insatisfação e discordância com a parceria com Lang, e lamentava: “Que invencionice infinitamente melancólica é esse filme de reféns com que tenho que me ocupar esses dias” (BRECHT, 2005, p. 132). Ao início das gravações, em novembro, Brecht visitou o set de filmagens e viu que muitos dos textos que escreveu ou alterações que sugeriu foram ignoradas, em suas palavras: “Eu tinha quase conseguido eliminar as principais imbecilidades da história e agora elas estão todas de volta” (BRECHT, 2005, p. 154). Brecht pretendia fazer um filme épico, antifascista e anticapitalista, assumindo da perspectiva da luta de classes, o lado das e dos trabalhadores; para Fritz Lang, por sua vez, era importante vender o roteiro a um bom preço, satisfazer os grandes comerciantes de filmes e, para alcançar isso, não hesitou em adequar-se às normas da indústria cultural. Apesar dos desentendimentos e da insatisfação com o material final, ao receber o pagamento por esse trabalho, o dramaturgo pôde debruçar-se sobre outros projetos e retomar alguns que estavam parados.

2.2. A 2ª fase de trabalho: *Teatro e realidade* (1942-1943)

Nesse meio tempo, em agosto de 1942, Brecht registrou que continuava a ocupar-se com *A compra do latão* (BRECHT, 2005, p. 138). Ao longo dos trabalhos entre os anos de

1939-1941, o dramaturgo desenvolveu a estrutura das quatro noites e criou excertos e diálogos e esboçou ideias para o projeto como um todo. Já durante a fase de trabalho dos anos 1942/43, o dramaturgo resgatou conceitos e fragmentos desenvolvidos na fase anterior e incorporou-os a essa nova retomada do material, mas deteve-se em maior profundidade na *Primeira noite*, para a qual desenvolveu novos textos e um diálogo contínuo de algumas páginas (HECHT; GELLERT, p. 175). Se nos anos de 1939 a 1941, vemos muitas anotações, tanto em *A compra do latão* quanto no *Diário de Trabalho* sobre o teatro aristotélico e o não-aristotélico, nesta nova fase de trabalho Brecht criou novos trechos em que debate a relação entre o teatro e a realidade e defende seu conceito de realismo, como neste exemplo:

DRAMATURGISTA - Estou a ver que também o realismo deve ser abandonado.

FILÓSOFO - Não estava a falar disso, penso. Só parece que aquilo que vocês chamaram realismo não o era de facto. Simplesmente declarou-se realista uma mera reprodução fotográfica da realidade.
[...]

FILÓSOFO - [...] A dificuldade é esta: permitir que a realidade seja reconhecida no teatro é só uma das tarefas do verdadeiro realismo. Mas a realidade deve ainda ser inteligível. As leis que determinam a evolução dos processos da vida devem evidenciar-se. Estas leis não se mostram em fotografias. Mas também não se evidenciam quando o espectador se serve unicamente dos olhos ou do coração de uma das personagens envolvidas nestes processos (BRECHT, 1999, p. 98-99).

Ao comentar sobre a “[...] reprodução fotográfica da realidade” (BRECHT, 1999, p. 98), que poderia possibilitar ao espectador uma identificação com o herói apresentado em cena, Brecht argumenta que essa técnica oferece ao público uma “visão limitada das coisas” (BRECHT, 1999, p. 98), pois os espectadores teriam o mesmo ponto de vista que a personagem tem na peça, qual seja, “[...] uma visão demasiado limitada” (BRECHT, 1999, p. 99). Por outro lado, ao recusar a identificação dos espectadores com as personagens em cena, seria possível deixar visíveis os motores sociais em seu pleno funcionamento (BRECHT, 2002, p. 173), enquanto o espectador observa os comportamentos sociais. Vale destacar, aqui, que as “[...] leis que determinam a evolução dos processos da vida” (BRECHT, 1999, p. 99), segundo o dramaturgo, são aquelas que regulam as relações sociais de nossos tempos, correspondentes ao sistema capitalista. Brecht, que já planejava debater a questão do naturalismo no teatro na primeira fase de trabalho, nesta fase aprofundou a discussão e a desenvolveu, muito provavelmente devido à sua experiência nos Estados Unidos.

Além do debate sobre realismo e naturalismo, outros temas centrais da *Primeira noite* previstos seriam os “[...] tipos e propósitos das representações teatrais”¹⁸⁸ (KRABIEL, 2003, p. 208, tradução nossa). O Ator, que havia sido treinado segundo a arte de *fazer-crer*, afirma conseguir representar qualquer ação imaginável e fazer com que seu público acredite naquilo; inclusive, achar natural que o Imperador Napoleão possa comer pregos de sapato (BRECHT, 1999, p. 84). Podemos observar que a questão da identificação continua a ser central nos debates de *A compra do latão*. Brecht escreve um excerto sobre o tema (BRECHT, 1999, p. 92-94), apresentando principalmente as limitações que “[...] a técnica que pretende garantir a *veracidade* da representação” (BRECHT, 1999, p. 92) apresenta para a equipe no teatro. Ao pretender que as imitações dos comportamentos apresentadas no palco pelos atores e atrizes seja o mais parecido possível com as imagens da vida real, os processos sociais que se desenrolam em cena adquirem algo de verdadeiro mas, ao mesmo tempo, incompreensível. E a razão disso, segundo Brecht, seria porque o acesso às causas é solapado pelo envolvimento emocional do espectador. Em suas palavras:

[...] através de uma imitação particularmente sugestiva, o espectador é levado a identificar-se imediatamente com a personagem em ação e deixa assim de pôr as suas questões que eventualmente ainda punha caso estivesse à esquina da rua. Ele próprio começa a sentir cólera ou ciúmes, de certo modo já não compreende como seria possível não sentir cólera ou ciúmes, e assim desinteressa-se do nexos causal destas emoções “naturais”, ou seja, dadas e não susceptíveis mais de exame (BRECHT, 1999, p. 93-94).

O excerto, não finalizado, mostra um dos argumentos centrais do dramaturgo contra a identificação no teatro e central no debate em *A compra do latão*, segundo o qual o espectador, ao sentir o que sente a personagem e ao ver em cena apenas o que a personagem vê, deixa de se perguntar sobre as motivações sociais das atitudes que vê em cena e de imaginar possíveis variantes de comportamentos além daquelas apresentadas no palco, pois sua visão está delimitada pela própria visão da personagem. De outro modo, a possibilidade de fornecer ao público um ponto de vista amplo sobre os acontecimentos, sua causalidade e a possibilidade de alteração, é o que fundamenta o teatro de Brecht.

Uma vez perguntado sobre o propósito das imitações da vida real que apresenta no palco, o Ator responde: “Para enchermos as pessoas de paixões e emoções, para as arrancarmos dos pequenos acontecimentos de sua vida quotidiana” (BRECHT, 1999, p. 85). O Filósofo, provocativo, diz não ser contra os sentimentos, argumentando que o propósito de sua visita ao teatro seria outro. Rindo, explica-se: “Vão parecer-vos bastante banais e prosaicas. Pensei utilizar as imitações para finalidades bem práticas, simplesmente para se descobrir a melhor maneira de se comportar” (BRECHT, 1999, p. 87). O Dramaturgo, então,

¹⁸⁸ No original: “[...] Art und Zweck der theatralischer Abbildungen”.

se dispõe a provar as propostas do Filósofo, pois a equipe do teatro poderia obter algum proveito com os novos experimentos.

Ainda nesta fase, Brecht esboçou para a *Primeira noite* uma indicação mais específica do contexto em que se desenrola a ação:

Num palco, cuja decoração está a ser desmontada lentamente por um maquinista [técnico de palco], estão sentados em cadeiras ou adereços um actor, um dramaturgista e um filósofo. O dramaturgista tira garrafas de um cesto ali colocado pelo maquinista, e desarrolha-as. O actor enche alguns copos com vinho e passa-os aos amigos (BRECHT, 1999, p. 81).

A Atriz já não aparece mais nesse novo esboço da situação de base, ao passo que se torna mais concreta a aparição do Técnico de Palco/Illuminador, que estaria, ao longo de toda a conversa, desmontando um cenário e montando outro. Brecht também adiciona uma nova informação, segundo a qual o teatro está cheio de pó e a equipe pede ao Técnico de Palco que não tire o cenário tão rapidamente para evitar que o pó se espalhe pela sala¹⁸⁹.

Em outubro, o dramaturgo sugeriu em seu *Diário de trabalho* uma possível complementação para o projeto, a respeito do tema do “teatro aplicado” (BRECHT, 2005, p. 145), em que seria experimentados, na cena, pequenos exemplos básicos da vida cotidiana em que pessoas demonstram alguma coisa para outras. A estratégia inclui, na mesma palheta investigativa:

[...] alguns elementos de atuação teatral na vida privada e na vida pública. Como as pessoas mostram ter raiva de outras [...] ou mostram ternura ou inveja etc. etc. [...] Como as distâncias mudam numa discussão entre marido e mulher [...] O papel do agrupamento na dramatização cotidiana das relações sociais: onde seu superior se senta, e como? Análises de registros fotográficos de acontecimentos históricos (BRECHT, 2005, p. 145).

Esses exercícios, muito próximos à proposta de *A cena de rua* e também ao poema *Sobre o teatro cotidiano*¹⁹⁰, escrito em 1935, apontam para outras propostas práticas de treinamento atoral que Brecht estava pensando desde meados dos anos 1930: o ator e a atriz não pretendem tornar-se alguém diante do público, mas sim mostrar alguns

¹⁸⁹ A metáfora do pó será comentada mais adiante, no capítulo 3, item 3.1.

¹⁹⁰ “Aqui a vizinha ao imitar o proprietário,
deixa claro, demonstrando sua verbosidade,
como ele busca desviar a conversa sobre
o cano d’água que arrebentou.
[...]
Vejam aquele homem na esquina! Ele mostra
Como ocorreu o acidente. Neste momento
Entrega ele o motorista ao julgamento da multidão. Como
Ele estava ao volante, e agora
Imita o atropelado, aparentemente
Um homem velho. De ambos transmite
Apenas o tanto para tornar o acidente inteligível, porém
O bastante para que apareçam claramente [...]” (BRECHT, 2000, p.235).

comportamentos sociais com vistas a uma utilidade prática e concreta, sendo que o foco está no *como*, de tal forma que o ator e atriz devem enfatizar que mostram, em cena, *como as figuras se comportam* diante de uma determinada situação. Podemos imaginar que tais exercícios poderiam vir a ser elaborados por Brecht para integrar a parte dos experimentos cênicos que estava prevista para *A compra do latão*. No entanto, tais propostas não foram melhor desenvolvidas.

No final de outubro daquele ano, Brecht deu início a um novo projeto dramático, *Santa Joana de Vitry*, que depois viria a chamar-se *As Vozes* e, ao final, o nome pelo qual a conhecemos, *As visões de Simone Machard*. Nesse projeto, o dramaturgo trabalhou em parceria com o amigo e escritor Lion Feuchtwanger, com quem discutiu planos para o texto. A finais de novembro, anotou em seu *Diário de trabalho*: “Trabalhando regularmente na peça sobre Joana D’Arc, agora *As visões de Simone Machard*, das 11 às 2 na casa de Feuchtwanger em Sunset. Trabalhando exclusivamente na estrutura, para o que a defesa obstinada de F[euchtwanger] da probabilidade naturalista é muito útil” (BRECHT, 2005, p. 162). Em dezembro, o dramaturgo afirmou já ter a estrutura da peça e começou a escrever as cenas, partindo das mais difíceis (BRECHT, 2005, p. 165), registrando, alguns dias depois: “Trabalho agradável com Feuchtwanger na peça *Simone Machard*” (BRECHT, 2005, p. 168), alegre com a parceria com o escritor, que considera um “bom amigo” (BRECHT, 2005, p. 169).

Em fevereiro de 1943, Brecht viajou a Nova York, onde permaneceu até maio (KRATZMEIER; KUGLI, 2003, p. 92). Em março, o FBI deu início a um arquivo sobre Brecht. Também nesse mês, conheceu Paul Dessau, compositor alemão exilado, com quem começou uma parceria que foi mantida até a morte do dramaturgo, em 1956. No mesmo mês, o *Tribune for Free German Literature and Art* (“Tribuna para Literatura e Arte Alemãs Livres”) na América organizou uma Noite-Brecht, com a leitura de trechos dos escritos do dramaturgo. No início de abril, um programa intitulado *We fight back* (“Nós revidamos”) apresentou algumas canções de Brecht e de Kurt Weill, além de alguns epigramas sobre a guerra encenados por Piscator, e uma esquete, comenta Müller-Schöll (2001), “[...] a partir de *Schweik*¹⁹¹, com a participação de dois atores tchecos exilados, Jan Werich e Jirí Voskovec, dois atores tchecos emigrados, realizaram um esquete intitulado *Schweik’s Spirit Lives On* (“O espírito de Schweik ainda vive”) (MÜLLER-SCHÖLL, 2001, p. 486). Mas a atmosfera positiva parecia estar prestes a findar: ainda em maio, o FBI instalou escutas telefônicas na casa de Brecht em Santa Monica (KRATZMEIER; KUGLI, 2003b, p. 92).

¹⁹¹ John Willett refere-se a *As aventuras do bravo soldado Schweik*, texto que foi base para uma encenação de Piscator e Georg Grosz durante a República de Weimar, em 1928. Brecht trabalhou na adaptação, em 1927.

Apesar de todos os eventos e também visitas e encontros, comentados por Brecht quando registra em seu *Diário de trabalho* “Encontro muita gente” (BRECHT, 2005, p. 173), a maior preocupação do dramaturgo durante sua estada em Nova York eram as perspectivas de trabalho que poderiam surgir dali (WILLETT, 1993, p. 494). Do encontro com Piscator, incentivado por Ernst Josef Aufricht¹⁹², surgiu a ideia de um novo projeto a partir de *Schweik*, e Brecht elaborou dois planos simultâneos de trabalho: por um lado, Piscator e Brecht trabalhariam numa adaptação do roteiro de 1928; por outro, Aufricht tentaria angariar fundos para uma versão musicada feita por Brecht e Weill (WILLETT, 1993b, p. 494).

Em junho, grande parte da adaptação de Brecht para *Schweik* estava terminada e o dramaturgo a define como uma “[...] contra-peça para *Mãe Coragem*”¹⁹³ (BRECHT, 1993b, p. 280), afirmando ter tido tempo e dinheiro suficiente - um respiro - para escrever três peças, *As visões de Simone Machard*, *A duquesa de Amalfi* e *Schweik*, por causa do trabalho com Fritz Lang, em *Os carrascos também morrem* (BRECHT, 1993b, p. 280). Em julho, o dramaturgo anotou em seu *Diário de trabalho*:

[...] em 10 anos escrevi as seguintes peças:

Cabeças redondas e cabeças pontudas
Terror e miséria do Terceiro Reich
Vida do físico Galileu
A alma boa de Se-tuan
Mãe Coragem e seus filhos
Sr. Puntilla e seu criado Matti
Ascensão de Ui
As visões de Simone Machard
A duquesa de Amalfi (adaptação)
Schweik

Repertório razoável para uma classe derrotada (BRECHT, 2005, p. 186).

O exílio de Brecht completava então dez anos, e ainda que o fim da guerra com a derrota do exército nazista parecesse próxima, como Brecht mesmo registrou em seu *Diário de trabalho*, ao anotar que Hitler “[...] pode desabar mais dia, menos dia” (BRECHT, 2005, p. 191), fosse com a renúncia de Mussolini na Itália ou a perda de batalhas no Leste Europeu pelos nazistas, a guerra continuou por mais dois anos. Numa anotação de 29 de agosto, o dramaturgo escreveu no *Diário de trabalho*: “O coração pára de bater quando se lê sobre os ataques aéreos a Berlim. Como não estão associados a operações militares, não se divisa o fim da guerra, só o fim da Alemanha” (BRECHT, 2005, p. 198).

¹⁹² Foi o produtor do *Theater am Schiffbauerdamm*, teatro em que estreou *A ópera dos três vinténs*, em 1928. Também produziu a montagem em Paris e diversas outras encenações de Brecht (WILLETT, 1993b, p. 493).

¹⁹³ No original: “[...] a counter-play to MOTHER COURAGE”.

Além das tristezas e angústias da guerra, Brecht também tentava seguir com seus projetos, e se via enredado com as produções de Hollywood, tentando escrever e vender roteiros, porém sem êxito. Em setembro de 1943, além de não conseguir seguir com seus projetos pessoais de escrita de dois romances, um sobre César e outro sobre os tuis¹⁹⁴, registrou sobre *A compra do latão*: “[...] está uma bagunça” (BRECHT, 2005, p. 198). A constatação indica que, mais uma vez, o projeto seria deixado de lado (HECHT; GELLERT, p. 176).

2.3. *Intermezzo*: 1944-1945

Poderíamos, ainda, adicionar que a pausa com os trabalhos em *A compra do latão* desse período se deveu também aos outros novos trabalhos que Brecht vislumbrava num futuro próximo, quando viajou novamente a Nova York, em novembro de 1943, onde ficou até meados de março de 1944. Em uma breve anotação sobre os meses em que passou na cidade, o dramaturgo registra que estava tentando negociar uma montagem de *Galileu*; que chegou a um acordo com Weill para a adaptação de *A alma boa de Setsuan*, e que fechou contrato com a Broadway para a montagem de *O círculo de giz*. Também comenta que Feuchtwanger conseguiu vender *As visões de Simone Machard* para o cinema, o que lhe renderá um pouco de dinheiro (BRECHT, 2005, p. 216).

Brecht também ocupou seu tempo com discussões em que defendia que se deve distinguir os nazistas dos alemães, tema que vinha sendo disputado dentro da comunidade de exilados alemães, e que se tornara “[...] um dos debates mais amargos e prolongados¹⁹⁵” (KUHN; GILES, 2003b, p. 292) travado naquele contexto. Provavelmente, entre finais de 1943 ou início de 1944, Brecht escreveu um texto intitulado *A outra Alemanha: 1943* (BRECHT, 2003b, p. 284-291), em resposta ao escritor Emil Ludwig e ao diplomata britânico Lord Vansittart, que defendiam o ponto de vista segundo o qual “[...] as causas do Nacional Socialismo e da guerra residem no militarismo inato da característica alemã, e portanto os Aliados não deveriam fazer distinções entre Nazistas e Alemães¹⁹⁶” (KUHN; GILES, 2003b, p. 292, tradução nossa).

¹⁹⁴ Para ver “tuis”, cf. nota de rodapé nº 99, p. 60

¹⁹⁵ No original: “[...] one of the most bitter and protracted debates [...]”.

¹⁹⁶ No original: “[...] the causes of National Socialism and the war lay in the innate militarism of the German character, and thus the Allies should make no distinction between Nazis and Germans”.

O dramaturgo rebate as acusações que considera “tolas e demagógicas” de que “[...] o povo alemão é belicoso por natureza, que seu desejo de conquistar só é igualado por sua disposição de obedecer”¹⁹⁷ (BRECHT, 2003b, p. 287, tradução nossa). Argumenta que “[...] a existência dos mais terríveis instrumentos de opressão e das mais espantosas forças policiais que o mundo já conheceu, provou que os adversários do regime não eram inativos”¹⁹⁸ (BRECHT, 2003b, p. 284, tradução nossa); tanto que, nas fábricas, os trabalhadores precisam ser vigiados por pelo menos trinta divisões das SS (BRECHT, 2003b, p. 284). O dramaturgo enfatiza a diferença entre os torturadores e opressores e as pessoas que sofrem a tortura e a opressão; por outro lado, mostra também que essas mesmas pessoas, que não ganham nada com a guerra, ganharam um trabalho miserável com ela, pois naquela época de desemprego, fome e crise, só se encontrava trabalho nas indústrias de preparação para a guerra ou em trabalhos administrativos, que existiriam apenas se o regime ganhasse e continuasse ocupando os territórios (BRECHT, 2003b, p. 288). A análise de Brecht revela a falácia do argumento da suposta “essência” alemã de disposição para a guerra, apontando para as causas sociais e econômicas que levaram os nazistas ao governo.

Essa discussão, sabemos, vinha se desdobrando desde início dos anos 1940, quando o exército nazista já havia invadido parte do território europeu e estava voltando sua atenção para a Grã-Bretanha (GOLDMAN, 1979, p. 155). Ainda enquanto estava em Nova York, Brecht participou do comitê de organização do Conselho para uma Alemanha Democrática, que pretendia oferecer aos exilados alemães antifascistas maior visibilidade e, assim, opor-se claramente às ideias de Emil Ludwig e de Vansittart (KUHN; GILES, 2003b, p. 293).

Em meados de 1944, se vislumbrava no horizonte a derrota do exército nazista, que seria uma questão de tempo: “Agora esse exército desmorona como as balizas do boliche. Os generais estão desertando [...]” (BRECHT, 2005, p. 236), Brecht comemora. No contexto da possibilidade concreta da vitória dos Aliados contra Hitler, Brecht planejava voltar a organizar sua teoria teatral (WHITE, 2004, p. 187), estimulado, provavelmente, pelas conversas com o cenógrafo, produtor e amigo Mordecai Gorelik, já que um dos primeiros textos organizados nesse novo projeto teórico foi chamado por Brecht de *Kleines Privatissimum für meinen Freund Max Gorelik* (“Pequena conferência particular para meu amigo Max Gorelik”). Numa das conversas, registradas por Brecht em seu *Diário de*

¹⁹⁷ No original: “[...] foolish and demagogical [...] the German people are by nature bellicose, that their desire to conquer is only equalled by their willingness to obey”.

¹⁹⁸ No original: “[...] the existence of the most frightful instruments of oppression and most frightful police force which the world has ever known, proved that the opponents of the regime were not inactive”.

Trabalho, o dramaturgo lamenta não reconhecer o amigo, que havia mudado de opinião a respeito do teatro aristotélico. Ele anota, em 12.6.44, o que Gorelik lhe dissera:

disse a gorelik que ele havia mudado e dei a ele algumas teses. ele voltou com “o drama precisa de suspense, clímax e identificação” de novo e afirmou que não poderia entender se não sentisse empatia. oi como falar com uma parede de tijolos quando expliquei quão pouco entendimento está relacionado com sentir empatia por uma vítima. não há como afastá-lo desse interesse por ‘vender a história’. e por vender choques e emoções¹⁹⁹ (BRECHT, 1993b, p. 317, tradução nossa).

Segundo Brecht, Gorelik estaria interessado na venda da história, que, segundo o dramaturgo, significava vender ao público não conhecimento social a partir do teatro, mas sim colocar à venda a possibilidade de o público sentir emoções intensas através do teatro - o que, para o dramaturgo, não contribui para a compreensão dos acontecimentos mostrados em cena. Para elaborar um material em resposta a Gorelik, mas que também pudesse ser útil para seu plano de sistematização teórica, Brecht utilizou uma forma sucinta de resposta, elaborada em onze tópicos, em que critica “As maneiras como na Broadway ou em Hollywood são gerados o suspense e as emoções [...]”²⁰⁰ (BRECHT, 1967c, p. 469, tradução nossa) no público. Contemporiza sobre a necessidade de agradar aos clientes, com quem se manteria um vínculo basicamente comercial; sobre as limitações do drama e da identificação na arte e o caráter de entretenimento vazio oferecido pelos produtos comerciais produzidos na indústria hollywoodiana e na Broadway (BRECHT, 1967c, p. 469). No último tópico, de número onze, Brecht conclui sua breve intervenção, apontando qual deveria ser o real interesse dos produtores e artistas. Ele resume:

O teatro moderno deve ser julgado não pela medida em que satisfaz os hábitos do público, mas pela medida em que os modifica. A questão não é se ele segue as “leis eternas do teatro”, mas sim se ele consegue lidar artisticamente com as leis que regem os grandes processos sociais de nosso tempo. Não se o público está interessado na compra dos ingressos, ou seja, no teatro, mas sim se está interessado no mundo²⁰¹ (BRECHT, 1967c, p. 471, tradução nossa).

É possível concluir que o interesse central do dramaturgo não estava limitado a questões meramente cênicas, ou ao seu rendimento comercial, mas voltava-se à sua

¹⁹⁹ No original: “told gorelik he had changed, and gave him a few theses. he came back with ‘the drama needs suspense, climax and identification’ again, and claimed he couldn’t understand if he couldn’t empathise. it was like talking to a brick wall when i explained how little understanding is involved in empathising with a victim. there is no way of weaning him from this interest in ‘selling the story’. and in selling shocks and emotions”.

²⁰⁰ No original: “Die Art und Weise, wie am Broadway oder in Hollywood gewisse Spannungen und Emotionen erzeugt werden [...]”.

²⁰¹ No original: “Das moderne Theater muß nicht danach beurteilt werden, wieweit es die Gewohnheiten des Publikums befriedigt, sondern danach, wieweit es sie verändert. Es muß nicht gefragt werden, ob es sich an die “ewigen Gesetze des Dramas” hält, sondern ob es die Gesetze künstlerisch bewältigen kann, nach denen sich die großen sozialen Prozesse unseres Zeitalters vollziehen. Nicht ob es den Zuschauer am Billettkauf, also am Theater interessiert, sondern ob es ihn an der Welt interessiert”.

utilidade social prática, à capacidade de intervenção na esfera pública que oferecesse e, por isso, era necessário sempre ter em mente o efeito que se pretendia causar no público - e este público também seria determinado: aquele que se interessa em compreender as relações sociais que regem o funcionamento do mundo. Conectado a esse texto, supõe-se que Brecht escreveu uma pequena série de outros fragmentos no mesmo período, que viriam a fazer parte do novo projeto de uma organização teórica mais ampla, ainda no contexto do exílio (KNOPF, 2003a, p. 282).

Dos fragmentos e ensaios sobre teatro então redigidos, para além daqueles ligados à *A compra do latão*, chegaram até nós somente alguns poucos, e nenhum deles foi publicado à época (KNOPF, 2003a, p. 281). Correspondem a esse momento os textos *Zweiten der kleinen Gespräche mit dem ungläubigen Thomas* (“Segunda das breves conversas com o incrédulo Thomas²⁰²”); *[Dramatik der großen Stoffe]* (“Dramática dos grandes temas”); *[Charaktertragik und Situationstragik]* (“Tragédia da personagem e tragédia da situação”) e *[Neue Anweisungen für das Theater]* (“Novas instruções para o teatro”) (WHITE, 2004, p. 187). Alguns meses depois, em novembro de 1944, Brecht provavelmente já deixara de lado o projeto, pois registrou no *Diário de Trabalho* que não tinha “[...] nada importante para fazer” (BRECHT, 2005, p. 252).

Pouco mais de dez dias depois, no entanto, o dramaturgo começou um dos seus trabalhos mais importantes do exílio estadunidense, a tradução para o inglês e a reformulação de *Vida de Galileu*, em parceria com o ator Charles Laughton, que conhecera no início do ano e com quem iria manter admiração recíproca e uma amizade permeada por visitas, jantares, leituras e discussões. Ao longo daquele ano, Brecht e Laughton discutiram sobre a possibilidade de levar adiante algum projeto entre os dois, e acabaram decidindo por *Vida de Galileu* (KUHN; GILES; SILBERMAN, 2015, p. 151). Assim, em 10 de dezembro de 1944, o dramaturgo registrou estar trabalhando “[...] sistematicamente com Laughton na tradução e versão para o palco da *Vida do físico Galileu*” (BRECHT, 2005, p. 252) e anotou também como era o processo: “Ele [Laughton] traduz frase por frase, anotando primeiro minha tosca tradução e depois a sua, ou melhor, as suas. Ao mesmo tempo fazemos alterações [...] As associações em inglês são bem diferentes, da mesma forma que os argumentos e o humor” (BRECHT, 2005, p. 255).

Brecht e Laughton trabalharam até fevereiro de 1945, quando o ator precisou se afastar da tradução para participar, por dois meses, de uma gravação de um filme de piratas

²⁰² Há nos Escritos sobre Teatro (BRECHT, 1967c) um texto que faz referência a uma primeira conversa com Thomas, intitulado *[Aus einem] kleinen Gespräch mit dem ungläubigen Thomas* (“[De uma] pequena conversa com o incrédulo Thomas”) e também um diálogo entre as personagens Karl, Thomas e Lukas, intitulado *[Dreigespräch über das Tragische]* (“Conversação a três sobre o trágico”).

em Hollywood. O dramaturgo, que se vê sem ter algo para fazer, decidiu se “[...] impor uma pequena tarefa, que é a de pôr em versos o *Manifesto*²⁰³, à maneira de um poema didático lucreciano” (BRECHT, 2005, p. 261). Também no intervalo de trabalho com *Vida de Galileu*, dedicou-se, com a colaboradora Ruth Berlau, à organização dos registros fotográficos que ela fizera das diversas encenações de Brecht até aquele momento. No *Diário de trabalho*, o dramaturgo registrou como estavam fazendo a tarefa: “Trabalho em pé diante de uma mesa alta na qual coloquei minha máquina de escrever, para que possa andar em volta, já que as dificuldades são enormes. Cópias fotográficas do texto original estão espalhadas por todo o recinto” (BRECHT, 2005, p. 262). A ideia de organizar o material fotográfico surgiu algumas semanas antes, e Brecht planejava fazer pequenos experimentos com fotografias e textos.

Em março, Brecht registrou seu cotidiano de criação, conforme escreve, “[...] entre o *Poema didático*²⁰⁴ e as terríveis notícias da Alemanha publicadas nos jornais. Ruínas e nenhum sinal de vida dos operários” (BRECHT, 2005, p. 265). A guerra, que se aproximava do final, continua a aparecer nos registros de Brecht, assim como as preocupações sobre o futuro da Alemanha e as condições da luta de classes no país após a guerra. No dia 2 de maio, Brecht colou uma notícia de jornal no *Diário de trabalho*, com a legenda: “Berlim se rende ao exército vermelho” (BRECHT, 2005, p. 268), antecedendo a data da capitulação da Alemanha nazista, em 18 de maio.

Nesse mesmo mês, Laughton e Brecht retomaram o trabalho de tradução e adaptação de *Vida de Galileu* por algumas semanas, mas o reinício foi, novamente, interrompido, desta vez por uma viagem de Brecht. O dramaturgo viajou pela quarta vez para Nova York, para participar dos ensaios de *The private life of the master race*, uma adaptação da peça *Terror e miséria do Terceiro Reich*. A encenação seria dirigida por Piscator, que se afastou dos ensaios por diferenças na concepção da obra e das cenas (KRATZMEIER; KUGLI, 2003b, p. 96), e Brecht chamou Berthold Viertel para assumir a direção. A montagem estreou em Los Angeles no dia 7 de junho, e em Nova York no dia 11 de junho de 1945 (KRATZMEIER; KUGLI, 2003b, p. 96).

Em julho, ao retornar de Nova York, Brecht continuou o projeto com Laughton. Eles decidem o novo título da peça: *Galileo*. No entanto, a Segunda Guerra Mundial, que parecia ter terminado (a Alemanha já havia sido liberada da ocupação nazista e começava a ser

²⁰³ Brecht se refere ao *Manifesto Comunista*, escrito por Karl Marx e Friedrich Engels e publicado em 1848. Segunda informações de Ana Kugli, “Apesar das inúmeras tentativas de edição e de seus quase 400 versos, que foram retomados continuamente ao longo dos anos, o texto permaneceu um fragmento” (KUGLI, 2001b, p. 349, tradução nossa). No original: “Der Text blieb trotz zahlreicher und über die Jahre immer wieder aufgenommener Bearbeitungsversuche und seiner fast 400 Verse ein Fragment”. O projeto nunca foi concluído, apesar de ter sido retomado diversas vezes até o fim de sua vida. Uma tradução ao português de uma das versões pode ser encontrada em BRECHT, 2003a.

²⁰⁴ Brecht refere-se ao projeto de versificação do *Manifesto Comunista*.

dividida em zonas de ocupação militar dos Aliados), surpreendeu com a atitude terrível dos Estados Unidos, que lançaram bombas atômicas nas cidades japonesas de Hiroshima, no dia 6 de agosto de 1945, e Nagasaki, no dia 9 de agosto. O Japão capitulou incondicionalmente no dia 14 de agosto. Brecht e Laughton viram a necessidade de retrabalhar a figura de Galileu, na perspectiva de Brecht, porque “[...] a bomba atômica transformou de fato a relação entre sociedade e ciência num problema de vida e morte” (BRECHT, 2005, p. 278).

Dramaturgo e ator trabalharam incessantemente na peça, e Laughton se debruçou sobre os “[...] elementos políticos de Galileu” (BRECHT, 2005, p. 280). Por fim, a versão estadunidense foi concluída em dezembro de 1945, e teve os aspectos político-econômicos que influenciam os comportamentos sociais reforçados (ZIMMERMANN, 2001, p. 363). Nessa segunda versão da peça, Brecht mostra também a falência de Galileu diante de seu povo, ao evidenciar o vínculo entre o fracasso pessoal do cientista e o surgimento sombrio de uma época atormentada (ZIMMERMANN, 2001, p. 363). Galileu, na penúltima cena e numa de suas últimas falas, conclui:

A ciência, Sarti, está ligada a duas lutas [...] Vocês [cientistas] trabalham para quê? Eu sustento que a única finalidade da ciência está em aliviar a cansaça da existência humana. E se os cientistas, intimidados pela prepotência dos poderosos, acham que basta amontoar saber, por amor do saber, a ciência pode ser transformada em aleijão, e as suas novas máquinas serão novas aflições, nada mais. Com o tempo, é possível que vocês descubram tudo o que haja por descobrir, e ainda assim o seu avanço há de ser apenas um avanço para longe da humanidade. O precipício entre vocês e a humanidade pode crescer tanto, que ao grito de vocês, grito de quem descobriu alguma coisa nova, responda um grito universal de horror. Como cientista tive uma oportunidade sem igual. No meu tempo, a astronomia alcançava as praças do mercado. Nessas condições muito particulares, a firmeza de um homem poderia ter causado grandes abalos. Se eu tivesse resistido! Se os cientistas naturais tivessem criado alguma coisa como o juramento hipocrático dos médicos, o voto de utilizar o seu saber somente para vantagem da humanidade! [...] Entretanto, entreguei o meu saber aos poderosos, para que eles usassem, abusassem, não usassem, conforme lhes conviesse (BRECHT, 1991b, p. 165-166).

Na citação, podemos visualizar a atitude de Brecht em relação aos usos da ciência e o papel dos cientistas na sociedade. Os desenvolvimentos científicos, se não forem atentos à luta de classes e não tomarem a posição dos explorados, não farão mais que contribuir para a manutenção e a intensificação da exploração. Ficando dependentes das classes dominantes, as descobertas da ciência podem ser alçadas ao nível do horror e do sofrimento sem igual, como foi o caso das bombas atômicas lançadas sobre as cidades japonesas. Os descobrimentos dos cientistas têm um papel fundamental na disputa entre as duas classes sociais, a expropriadora e a expropriada.

A colaboração entre o ator e o dramaturgo levou isso em conta, e ambos buscaram deixar nítido seu posicionamento. Pelo menos desde 1932 Brecht não desenvolvia uma produção em que assumisse totalmente seu planejamento, embora tenha participado de forma colaborativa em diversos projetos (KUHN; GILES; SILBERMAN, 2015, p. 151). Agora, junto com Laughton, assumiu a empreitada e realizou um trabalho minucioso, numa colaboração artística que poderia ser considerada das mais inusuais (KUHN; GILES; SILBERMAN, 2015, p. 151): Laughton não falava alemão e Brecht não se garantia no inglês.

Após a tradução termo a termo, as opções eram apresentadas pelo ator para o dramaturgo de forma cênica, revirando as possibilidades e lapidando o material, na proposta de Brecht, “[...] até obter o resultado correto. Melhor dizendo, até se ver o *gestus*” (BRECHT, 2005, p. 284). Ao terminarem o processo de tradução, em dezembro de 1945, a parceria entre os dois continuou, com igual intensidade (KUHN; GILES; SILBERMAN, 2015, p. 151), mantendo-se durante os ensaios. Passando pelas dificuldades com a produção do espetáculo, a peça estreou em agosto de 1947, em Los Angeles. Brecht iria considerar esse período como “[...] dois anos de diversão” (BRECHT apud KUHN; GILES; SILBERMAN, 2015, p. 151).

2.4. A terceira fase de trabalho: Sobre o ator (1945)

A nova retomada do projeto de *A compra do latão*, muito provavelmente, foi estimulada pelo trabalho com o ator Laughton na adaptação de *Galileo*. Exemplo disso é um breve excerto intitulado apenas *LAUGHTON*, em que Brecht descreve como o ator mostra a idade avançada de Galileu, referindo-se às últimas cenas da peça; nas palavras de Brecht: “Representação da velhice. Andar direito apesar das dificuldades. / Ao sentar-se não ver a cadeira, mas apalpá-la” (BRECHT, 1999, p. 120).

Nesta etapa de trabalho, Brecht escreveu discursos, anotações teóricas, apontamentos para possíveis desenvolvimentos de temas e alguns trechos de diálogos, principalmente, para a *Terceira* e a *Quarta* noites, sendo que vários deles abordam o trabalho de atuação. Ainda que nenhum diálogo mais extenso tenha sido elaborado nessa nova fase de trabalho, sabe-se que o dramaturgo pretendia integrar ensaios e poemas, de modo mais extenso do que nas fases de trabalho anteriores (HECHT; GELLERT, 1999, p. 176). A *Primeira noite* praticamente não foi trabalhada, e foram adicionados alguns novos

excertos à *Segunda noite*, alguns deles com assuntos novos ou temas anteriores em formulações novas.

Um material que foi retomado da primeira fase e reelaborado, ampliando a abrangência do tema, foram as três notas sobre o trabalho do diretor Piscator e sua importância, não apenas para o próprio Brecht, mas também para o desenvolvimento do teatro épico em Berlim. Durante a primeira fase de trabalho (1939-1941), Brecht escreveu uma nota sobre o trabalho do diretor, focando principalmente na relação entre ambos, e comentando como Piscator influenciava seu trabalho e vice-versa. O dramaturgo reconhecia, principalmente, que o diretor havia “[...] direcionado o teatro para a política” e que, sem isso, todo o trabalho do “homem de Augsburg”²⁰⁵ teria sido impensável (BRECHT, 1999, p. 71). Nos novos comentários sobre Piscator, entretanto, Brecht retomou o assunto, agora voltando a atenção para a reverberação dos trabalhos do diretor para a experimentação e inovação formal da cena. Para isso, exemplifica alguns dos recursos e, acima de tudo, sublinha como todas essas inovações estavam vinculadas ao interesse de Piscator de utilizar o teatro como espaço público de discussão de temas coletivos. Sobre as inovações técnicas de Piscator, o dramaturgo comenta, na *Segunda noite*:

[...] Com cada peça que montava, mudava não só o palco, mas o teatro. Mas foi no palco que introduzia as maiores modificações. Obtinha um chão móvel colocando no palco duas cintas largas que eram postas em movimento com um motor, de modo que os actores podiam andar sem ter de se deslocar. Assim conseguia dar movimento a toda a uma peça [...] Foi ele quem introduziu o filme no teatro e assim fez dos bastidores um elemento de acção [...] nunca o teatro, nem este nem outro qualquer, tinha tido que suportar máquinas (BRECHT, 1999, p. 102-103).

Brecht reconhece o papel de Piscator e de seus experimentos na profunda transformação técnica do teatro em meados dos anos 1920: máquinas, luzes, projeções de fotos, filmes e notícias. Todos esses novos elementos transformaram o teatro em tribuna e o público em participante (ativo, o público era convidado a se posicionar), de modo que o palco “[...] começou a narrar” (BRECHT, 2005, p. 66). Em outra nota, o dramaturgo admite também como ambos usaram expedientes do teatro épico, “[...] ao mesmo tempo, em diferentes cidades” (BRECHT, 1999, p. 102), mas frisa que Piscator estaria mais interessado na utilização de recursos no palco e ele, no estilo de atuação. Num terceiro excerto, não incluído em nenhuma das noites, o dramaturgo reconhece Piscator como “[...] um dos maiores homens de teatro de todos os tempos. Foi ele quem electrificou o teatro e lhe permitiu ocupar-se dos grandes temas” (BRECHT, 1999, p. 121). Ainda, relata a importância que o teatro épico teve para a sociedade à época, e como reverberava para

²⁰⁵ Ao longo de *A compra do latão* Brecht refere-se a si mesmo como “homem de Augsburg” e, posteriormente, alterou esse termo para “o escritor de peças” (BRECHT; GELLERT, 1999, p. 187).

além das salas teatrais. Esse teatro, feito em coletivo e objeto de reflexão constante sobre os avanços e limites, tinha seu propósito voltado para fora das salas teatrais. Ele descreve:

Um coletivo de dramaturgos discutia no palco, numa espécie de discussão permanente, e a discussão continuava por toda a cidade grande nos jornais, salões, cafeterias e salas de estar. Não havia censura no teatro e as diferenças sociais eram grandes e crescentes [...] O Teatro de Piscator providenciava aulas práticas. Aqui se podia ver como a revolução de 18²⁰⁶ falhou, como as lutas por mercados e matérias-primas deram origem a guerras, como as guerras foram travadas por povos relutantes, como revoluções vitoriosas foram feitas. O próprio teatro como instituto de arte mudava radicalmente a cada nova tarefa que empreendia²⁰⁷ (BRECHT, 1993a, p. 814-815, tradução nossa).

Preocupado com as lutas sociais de seu tempo, o coletivo de artistas reunidos no teatro de Piscator radicalizou a experimentação, na busca por um objetivo prático: estudar as relações sociais de sua época, com vistas a compreendê-las e, assim, possibilitar sua transformação, tomando o lado dos trabalhadores e trabalhadoras na luta de classes.

Quanto aos novos excertos integrados à *Terceira noite* de *A compra do latão* nesta fase de trabalho, destacamos tanto o texto '*Descida da Weigel para a glória*' da '*Terceira noite*' da '*Compra do latão*' quanto o De: '*Descida de Weigel para a glória*', ambos escritos por volta de 1939, mas acoplados neste momento ao projeto (HECHT; GELLERT, 1999, p. 176). Ambos escritos pelo dramaturgo como uma "[...] homenagem para Helene Weigel" (KRABIEL, 2003a, p. 210), os textos descrevem o trabalho da atriz austríaca; sendo que o primeiro texto relata a sua queda rumo à glória - e não a subida. Brecht narra como Weigel foi transformando seu trabalho conforme seus interesses políticos, direcionando-o para o público com o qual queria dialogar: os explorados e exploradas. Weigel radicalizou sua atuação nessa direção, segundo Brecht: "[...] uma vez que dominou a sua arte, e quando queria, em frente do maior auditório que é o povo, aplicá-la aos assuntos mais importantes, ou seja, os que dizem respeito ao povo, ela perdeu com este passo toda a sua posição, e a sua descida começou" (BRECHT, 1999, p. 104).

A "descida" mencionada por Brecht refere-se à atriz Helene Weigel, que, conforme direcionava seu trabalho artístico para a luta das e dos trabalhadores, teria sido cada vez mais rejeitada pelos críticos teatrais e por alguns "[...] conhecedores da arte" (BRECHT,

²⁰⁶ A Revolução Alemã de 1918/1919.

²⁰⁷ No original: "Ein Kollektiv von Dramatikern diskutierte auf der Bühne in einer Art Dauerdiskussion, und die Diskussion setzte sich fort durch die ganze große Stadt in den Zeitungen, Salons, Kaffeehäusern und Stuben. Es gab keine Theaterzensur, und die gesellschaftlichen Gegensätze waren stark und wurden stärker. [...] Das Theater des Piscator besorgte den Anschauungsunterricht. Hier konnte man sehen, wie die Revolution von 18 gescheitert war, wie die Kämpfe um Märkte und Rohstoffe Kriege hervorriefen, wie die Kriege vermittle unwilliger Völker geführt wurde, wie siegreiche Revolutionen gemacht wurden. Das Theater selber als Kunstinstitut veränderte sich gewaltsam mit jeder neue Aufgabe, der es sich unterzog [...]"

1999, p. 104). Para essas pessoas, Weigel estaria desperdiçando sua arte ocupando-se de assuntos prosaicos; os trabalhadores, no entanto, não estavam tão preocupados com a arte dela, mas sim com os assuntos que a atriz mostrava em cena. Brecht comenta que, ao voltar-se para os temas da luta de classes e aperfeiçoar sua técnica nesse sentido, com o interesse de contribuir com os enfrentamentos das e dos explorados, a atriz aprendeu a fazer com que o público direcionasse o foco para as figuras e os assuntos que ela apresentava no palco, e não para si mesma. Ele elogia: “[...] a Weigel conseguiu que seus espectadores vissem e ouvissem mais do que só a ela” (BRECHT, 1999, p. 104).

Tudo isso ocorrera ainda durante a República de Weimar. Contudo, obrigada a deixar o país e fugir para o exílio, deixando para trás também o idioma e os coletivos de trabalhadores com os quais se relacionava, as oportunidades de trabalho tornaram-se cada vez menores, consequência da sua própria opção política e artística. Brecht resume essa escassez: “[...] representava, raras vezes, para outros refugiados, integrada em pequenas companhias constituídas por operários e formadas em meia dúzia de ensaios; o tempo restante passava numa pequena casa de pescadores²⁰⁸, bem longe de qualquer teatro” (BRECHT, 1999, p. 105).

Outro trabalho realizado durante o exílio e que é comentado nesta nova fase de trabalho, também adicionado à *Terceira noite*, é a encenação de *Terror e miséria do Terceiro Reich*, apresentada em Paris em maio de 1938. O comentário sobre a montagem aparece num diálogo entre o Dramaturgo, o Ator e o Filósofo, e quem cita a peça é o Dramaturgo, que diz ter assistido à encenação “[...] há alguns anos atrás, por ocasião de uma viagem a Paris” (BRECHT, 1999, p. 106).

Brecht, desde os primeiros planos para *A compra do latão*, pretendia adicionar algo sobre *Terror e miséria* na *Terceira noite*, e vemos que o dramaturgo opta por comentar a experiência pelo viés da atuação. Ainda que fosse formada por atrizes e atores profissionais e por operários que nunca haviam entrado em cena antes, a equipe mantinha em comum “[...] um certo estilo de representar” (BRECHT, 1999, p. 106). Esse estilo, comenta o Dramaturgo ao Filósofo, poderia ser de interesse dos objetivos do Filósofo, apontando para o que ele estaria buscando no teatro. Assim ele resume tal estilo: “Ao que parecia, os espectadores não partilhavam de modo algum o horror das personagens no palco, e assim havia constantes risadas na plateia, mas sem que isso afetasse a seriedade do espetáculo” (BRECHT, 1999, p. 107). O Ator, que se interessa pela forma como a equipe alcançava esse efeito, pergunta ao Dramaturgo como isso foi feito em cena, ao que ele responde:

²⁰⁸ Referência a casa onde moraram Brecht e Weigel em Svendborg, durante o exílio na Dinamarca (HECHT; GELLERT, 1999, p. 196).

Isso não é tão fácil de dizer, mas também não fiquei com a impressão de que fosse muito difícil de se fazer. Eles atuavam, sobretudo, de tal forma que os interesses do público sempre ficasse orientado para o decurso da ação, na continuidade, no mecanismo dos acontecimentos, por assim dizer. Na representação de causas e consequências²⁰⁹ (BRECHT, 1993a, p. 800, tradução nossa).

Para a *Quarta noite*, Brecht escreveu alguns poucos diálogos e também trechos em forma de comentários ou notas teóricas. O dramaturgo elaborou mais um final possível para a *Quarta noite*, desta vez, com intervenções do Técnico de Palco. Nesta versão, tornou-se mais evidente o “final feliz” a que o diretor brasileiro Fernando Peixoto (PEIXOTO, 1981, p. 31) se refere em sua análise da obra, pois vemos como o Ator entra em acordo com as propostas do Filósofo, mediado pelas intervenções do Dramaturgo e do Técnico de Palco:

DRAMATURGISTA - [...] Ele está a esquecer completamente que teria ainda de renunciar a transformar-se em rei todas as noites.

ACTOR - Em contrapartida, parece que teria o privilégio de poder transformar os espectadores em reis todas as noites. E não em reis aparentes, mas em reis verdadeiros. Em estadistas, pensadores e engenheiros. Mas que público será o meu! Apresentarei aos seus tribunais os assuntos do mundo. E que lugar ilustre, útil e celebrado o meu teatro será quando servir de laboratório a toda esta multidão de trabalhadores! Também eu actuarei segundo estas frases dos clássicos: Mudem o mundo, que ele precisa ser mudado²¹⁰!

MAQUINISTA - Soa-me um bocado grandiloquente. Mas, tratando-se de uma coisa grandiosa, porque não haveria de soar assim? (BRECHT, 1999, p. 116).

No trecho, os três entram em acordo sobre as tarefas do teatro. Podemos, também, imaginar que esse não seria o final, mas o início de um novo trabalho, ainda por construir no teatro. O Ator, que antes queria fazer com que cada espectador se *sentisse* como um rei, ao atuar em peças como *Rei Lear*, de Shakespeare, oferecendo ao público a *ilusão momentânea* de, de fato, *ser um rei* (ilusão que termina ao final de peça), agora o Ator *realmente* converte o público em rei. Tal transformação não seria gerada a partir de *vivências* estimuladas pela *identificação* com um rei fictício, mas sim a partir do conhecimento sobre a própria realidade do mundo em que vive, mostrado no palco.

Sobre o trabalho de atuação, Brecht também escreve o breve excerto *Sobre a leitura pública por actores*, em que aponta como atores e atrizes deveriam fazer a leitura pública

²⁰⁹ No original: “Das ist nicht so leicht zu sagen, jedoch hatte ich nicht den Eindruck, dass es allzu schwierig zu machen war. Vor allem spielten sie so, dass das Interesse des Zuschauers immer auf den weiteren Verlauf gerichtet blieb, auf das Weitergehen, sozusagen auf den Mechanismus der Vorfälle. Auf das Spiel von Ursache und Folge”.

²¹⁰ Referência ao texto de Karl Marx, *Teses sobre Feuerbach* (1845) e, em particular, a 11ª tese: “Os filósofos têm apenas *interpretado* o mundo de maneiras diferentes; a questão, porém, é *transformá-lo*” (MARX, 1982). Em outros textos, o dramaturgo também utilizou a mesma frase, em versões parecidas, como em *A decisão* e em *Santa Joana dos matadouros* (HECHT; GELLERT, 1999, p. 197).

de textos, mostrando acima de tudo o “[...] *gestus da leitura-pública-de-um-livro*” (BRECHT, 1999, p. 131), de tal forma a poder mostrar ao público quais foram os interesses que guiaram as escolhas de ênfases, pausas e ritmo. Segundo o dramaturgo, esse tipo de leitura impede a ilusão, acentuando o caráter ensaiado do ato. Outro texto muito interessante sobre o ofício do ator é “*Discurso do ator sobre a representação de um pequeno nazi*”, da “*Compra do latão*”, em que descreve como um ator construiu a sua figura, de modo a mostrar em cena não um nazista nato, alguém que não poderia ser outra coisa a não ser um nazista, mas sim a sua transformação, a partir das forças sociais que atuaram sobre ela. No trecho:

Eu tinha de actuar de maneira que todos os seus passos parecessem explicáveis, e tinha sempre de deixar transparecer também um outro passo, igualmente explicável. Os homens não devem ser tratados como se só pudessem actuar “assim”. Também podem actuar de outro modo (BRECHT, 1999, p. 123).

Atuando dessa forma, o público veria não a “essência” de uma figura, mas sim as suas contradições e as possibilidades de transformação. Para Brecht, convencido da capacidade de aprendizagem e de desenvolvimento das pessoas (KRABIEL, 2003, p. 212), os atores e atrizes deveriam mostrar comportamentos sociais em cena, de tal forma que se vislumbresse que as figuras fizeram uma ou outra coisa, mas poderiam ter feito diferente. Tal atitude na atuação deixaria visível a capacidade de compreensão e transformação dos comportamentos humanos, além de oferecer ao público uma imagem que mostrasse as diversas influências da sociedade nos indivíduos ao longo dos tempos.

Por fim, destacamos um breve diálogo, não associado a nenhuma noite, sobre o método de trabalho proposto por Stanislavski. Aqui, Brecht assume que esse tipo de técnica de atuação caberia em determinada fase dos ensaios, já que existem várias operações que podem se úteis para a criação das personagens. O dramaturgo, aqui, coloca sua opinião a respeito do método stanislavskiano de forma diferente daquela expressa nos anos anteriores, já que não recusa de imediato que o ator ou a atriz se utilizem dessa técnica em algum momento de seu trabalho com a personagem, posto que as ferramentas oferecidas por esse método teriam utilidade, especialmente, no que diz respeito à imaginação para a criação e caracterização da figura a ser representada. Como é necessário imaginar a figura que se vai mostrar em cena, cumpre também investigar seus aspectos psicofísicos, mas estabelecendo uma etapa posterior, de saída do desenho. Nas palavras do dramaturgo: entrar “[...] mentalmente na pessoa que têm de representar, na sua situação, sua corporalidade, sua maneira de pensar [...] só que depois devem saber sair da personagem outra vez” (BRECHT, 1999, p. 126).

2.5 Intermezzo: 1946 - 1948

Brecht havia acabado a tradução de *Galileo* junto com Laughton em dezembro de 1945 e, naquele mesmo mês, registra que o ator estava com dificuldades para fechar o contrato de produção da peça. Ao longo de 1946, quase não encontramos anotações no *Diário de trabalho*: há apenas uma, em 5 de janeiro de 1946, a respeito dos acontecimentos com o fim da guerra, e depois outra, já em meados de fevereiro do ano seguinte. Segundo John Willett (1993), os editores alemães dos *Diários* não explicam esse “aparente apagão” (WILLETT, 1993, p. 508) durante o ano de 1946. O que se sabe é que, em fevereiro de 1946, Brecht viajou pela quinta vez a Nova York, dessa vez para visitar Ruth Berlau, com quem mantinha parceria tanto de trabalho quanto amorosa, e que havia sofrido uma crise de nervos em dezembro (KRATZMEIER; KUGLI, 2003b, p. 96).

Durante a estada novaiorquina, o dramaturgo ficou encarregado dos cuidados de Berlau, que havia sido hospitalizada de dezembro de 1945 a março do ano seguinte, tendo sofrido inclusive “tratamento” com choques elétricos (WILLETT, 1993, p. 508). Após a alta hospitalar, Berlau contou também com a ajuda da atriz Elisabeth Bergner e do produtor Paul Czinner, que haviam viajado junto com Brecht de Los Angeles para Nova York.

Também durante a temporada em Nova York, o dramaturgo retomou um dos projetos que havia ficado em suspenso, uma adaptação dramatúrgica da peça *A duquesa de Malfi* (1612–1613), do autor inglês John Webster. As primeiras ideias para esse trabalho surgiram ainda em finais de 1941, durante as conversas com a atriz Elisabeth Bergner, quando Brecht sugeriu a ela uma adaptação de uma peça a ser dirigida no estilo elisabetano. Nos anos seguintes, Brecht, a atriz Bergner e o marido e produtor Paul Czinner aventaram projetos tanto no cinema quanto no teatro, sem prosseguimento (LYON, 2001, p. 501). Foi apenas em 1943 que Brecht comentou sobre o início da adaptação *A Duquesa de Malfi*, e naquele mesmo ano, a versão, feita em parceria com o roteirista e poeta Hoffmann Reynolds Hays, foi finalizada²¹¹. Brecht, no entanto, passou a retrabalhar essa versão e durante a estada em Nova York em 1946, no mês de fevereiro, contou com a colaboração

²¹¹ Segundo James K. Lyon, *A duquesa de Malfi* é uma das adaptações de Brecht que mais versões podemos encontrar. Existem algumas versões completas e outras parciais, além de divergirem intensamente umas das outras. Para o pesquisador, quanto à complexidade da concepção e desenvolvimento do projeto dramatúrgico, apenas *Vida de Galileu* poderia ser comparado, com algumas ressalvas (LYON, 2001, p. 501).

do poeta britânico Wystan Hugh Auden. Essa nova versão estreou em setembro do mesmo ano, na cidade de Providence, situada três horas ao norte de Nova York.

Durante o ano de 1946, Brecht e Helene Weigel começaram também a sondar as possibilidades de retorno à Alemanha, assim como as perspectivas de trabalho teatral naquele país. John Willett (1993) comenta que as cartas enviadas pelo dramaturgo e pela atriz ao longo de 1946 mostram as tentativas de retomada de contatos com conhecidos e amigos que já estavam estabelecidos na Alemanha. Em janeiro daquele ano, Helene Weigel enviou uma carta à amiga Hella Wuolijoki, noticiando que ambos pretendiam retornar (WILLETT, 1993, p. 509). Em março daquele ano, o amigo e diretor Herbert Ihering, que já estava na Alemanha e trabalhava no Deutsches Theater, convidou Brecht e Weigel a retornarem ao país para uma encenação de *Mãe Coragem e seus filhos* (KRATZMEIER; KUGLI, 2003b, p. 96). Em agosto, o amigo e compositor Paul Dessau compôs novas músicas para *Mãe Coragem*. Em dezembro, Brecht e Helene Weigel receberam um convite oficial do Deutsches Theater para irem a Berlim (KRATZMEIER; KUGLI, 2003b, p. 96).

Quando essa aproximação gradual se sucedia, a Alemanha já negociava sua situação de pós-guerra. O território fora dividido pelas forças vencedoras em quatro zonas de ocupação militar: uma francesa, uma britânica, uma estadunidense, sendo que as três reunidas iriam formar, em 1949, a *Bundesrepublik Deutschland* (BDR, República Federal da Alemanha), também chamada de Alemanha Ocidental, localizada a oeste e sul do país; a quarta zona de ocupação foi a soviética, a leste do país, chamada *Deutschen Demokratischen Republik* (DDR, República Democrática Alemã), ou Alemanha Oriental. A capital alemã, Berlim, também seria dividida em setores de ocupação: o oeste, pertencente aos três exércitos de ocupação reunidos sob a BDR; o leste, a parte sob direção da DDR. Na Alemanha soviética, seria fundado em abril de 1946 o SED (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*, Partido Socialista Unido da Alemanha), formado a partir da fusão dos partidos KPD (*Kommunistische Partei Deutschlands*, Partido Comunista da Alemanha) e o SPD (*Sozialdemokratische Partei Deutschlands*, Partido Social-Democrata da Alemanha) (KRATZMEIER; KUGLI, 2003b, p. 99).

Brecht e Weigel planejavam o retorno à Alemanha e, em março de 1947, deram entrada com o pedido de visto de saída, para o retorno dos EUA. Em abril, Brecht negociou a produção de *Galileo* com o produtor teatral T. Edward Hambleton, e no mês seguinte, tiveram início os ensaios da peça, no Coronet Theatre em Los Angeles. O processo de montagem foi extenso e detalhadamente registrado em fotografias por Ruth Berlau; material que daria origem ao primeiro *livro-modelo* de Brecht e sua equipe, intitulado *Aufbau einer Rolle. Laughtons Galilei* (“A construção de um papel. O Galileu de Laughton”). Joseph

Losey havia ficado apenas oficialmente como diretor e produtor da peça, enquanto que Brecht assumira ambas as funções, junto com Laughton (KNOPF, 2001a, p. 45). A peça estreou em 30 de julho, em Los Angeles.

Brecht, mesmo com pedido de visto para saída dos EUA aprovado, adia o retorno à Europa para assistir à estreia de *Galileu* em Nova York, na Broadway²¹² (BUNGE; HECHT; RÜLICHE, 1969, p. 190), que viria a acontecer em dezembro daquele mesmo ano. No entanto, em setembro, Brecht recebe uma intimação para depor diante do Comitê de Atividades Anti-americanas. Esse comitê, um “[...] tribunal da moderna inquisição fascista” (PEIXOTO, 1979, p. 247), pretendia perseguir, cercear, censurar e até prender comunistas que estavam trabalhando nas áreas de cinema e teatro em Hollywood. Diversos produtores, diretores e atores foram intimados a depor. E por que Brecht, que quase não havia trabalhado durante seu exílio nos EUA, teria sido convocado? Segundo Bunge, Hecht e Rüllicke (1969, p. 190), a intimação teria sido motivada de “anti-americanismo” por conta de um verso de uma canção da peça *A mãe*, em que as figuras da peça dizem: “Você deve assumir a liderança”. Para os inquisidores do comitê, Brecht teria colocado em perigo os EUA.

Em outubro, Brecht viajou novamente para Nova York, junto com Helene Weigel e a filha Barbara. Brecht seguiu viagem, junto com Joseph Losey e Hambleton, para Washington, onde o dramaturgo faria seu depoimento. No meio do caminho, os amigos ajudaram Brecht a comprar uma passagem de avião para Paris em nome deles (KRATZMEIER; KUGLI, 2003b, p. 100), para evitar levantar suspeitas em relação ao dramaturgo e não prejudicar sua participação no comitê. Brecht, então, comparece ao interrogatório e adota uma postura que evite colocar em perigo a si mesmo e a seus amigos. Com um “[...] comportamento astucioso e malicioso [...] Deliberadamente ou não atrapalha-se falando inglês. O público ri [...] [Brecht] faz algumas pausas significativas, confuso com as palavras ou acendendo o charuto, quando necessita tempo para calcular o risco de suas respostas” (PEIXOTO, 1979, p. 274-248).

O dramaturgo havia escrito uma declaração para o comitê, mas não lhe permitiram lê-la; em vez disso, foi questionado sobre sua filiação a algum partido comunista de algum país, se suas peças eram marxistas e, mais de uma vez, sobre Hanns Eisler. O músico e compositor “[...] já havia antes deposto e aguardava o momento de ser deportado” (PEIXOTO, 1979, p. 248). Ao final do depoimento, Brecht conseguiu evitar acusações contra si, mas mesmo assim achou mais prudente deixar o país. Durante a noite, retornou a

²¹² Brecht, que deixou os EUA em outubro, acabou não assistindo à apresentação. A direção de *Galileu* em Nova York ficou a cargo de Joseph Losey e George Tabori.

Nova York, e no dia seguinte, tomou o avião rumo a Paris. Da capital francesa, Brecht rumou a Zurique, na Suíça. Helene Weigel e a filha Barbara, que haviam viajado de navio, também chegaram a Zurique, cidade onde a família iria se estabelecer temporariamente.

Foram meses muito turbulentos, em que Brecht, até onde pudemos verificar, não se dedicou à escrita de *A Compra do Latão*, deixando o conjunto de textos de lado e focando em outras tarefas mais urgentes, em resposta às diferentes situações com que estava lidando ou em que estava inserido.

2.5. A 4ª fase de trabalho: *Fragmentos de uma obra inacabada* (1948-1955)

Com o retorno à Europa, o provável regresso de Brecht à Alemanha seria apenas uma questão de tempo. Ciente de que precisaria de argumentos, teóricos e também práticos, para defender sua proposta teatral, o dramaturgo preparou uma nova organização de sua teoria teatral, dessa vez mais resumida (KRABIEL, 2003, p. 215). Segundo um registro de conversa entre Helene Weigel e Werner Hecht, a atriz comenta que ela havia insistido para que Brecht colocasse “[...] seus escritos teóricos em ordem”, pois havia “[...] tantas coisas que já tinham sido começadas” (WEIGEL apud MÜLLER-SCHOLL, 2014, p. 52). Para Weigel, também seria importante para o dramaturgo encontrar uma síntese de seu trabalho, de forma que pudesse chegar à Europa com um material concreto, que funcionasse não só como porta de entrada, mas também como defesa de seu ponto de vista. Weigel afirma ter dito a Brecht que ele precisava de um programa que mostrasse exatamente o que queria com seu teatro - o que não havia deixado Brecht muito animado. Porém, tendo aceitado o argumento da atriz, o dramaturgo deu início ao novo projeto, que culminaria com a escrita de *O pequeno organon para o teatro* (WEIGEL apud MÜLLER-SCHOLL, 2014, p. 52).

Ainda segundo Weigel, Brecht sempre “[...] carregava muitas páginas de teoria e queria organizá-las” (WEIGEL apud MÜLLER-SCHOLL, 2014, p. 52), embora nunca tivesse de fato concluído um projeto de organização teórica até então, e o dramaturgo ainda teria desistido dessas tentativas algumas vezes, pois as anotações não primavam pela organização, mesmo que ele soubesse exatamente o que queria para seu teatro (WEIGEL apud MÜLLER-SCHOLL, 2014). Foi nesse passo que Brecht se colocou a tarefa de elaborar um programa bem-definido para suas propostas teatrais, preparando-se para enfrentar tanto embates na Alemanha Ocidental quanto Oriental, ainda que tal iniciativa não

correspondesse “[...] ao método de trabalho de Brecht e às suas concepções teóricas e teatrais” (WEIGEL apud MÜLLER-SCHOLL, 2014, p. 52). Müller-Scholl (2014, p. 40) sugere que esse novo projeto foi menos resultante de necessidade ou vontade particular do dramaturgo, e mais de pressões externas, em virtude da situação cultural e política na Alemanha do pós-guerra (KRABIEL, 2003, p. 215). Além disso, Brecht passara muitos anos no exílio, e suas obras haviam sido proibidas no país desde 1933; ainda, muitos de seus escritos não haviam sido publicados nos últimos anos. O dramaturgo precisava, então, de uma plataforma para se estabelecer na nova Alemanha (SILBERMAN; GILES, 2020, p. 261).

Tendo este objetivo em mente, o dramaturgo analisou, dentre outros materiais, o livro *Das deutsche Stanislawski-Buch* (“O livro alemão de Stanislavski”) (KRABIEL, 2003, p. 215), cuja leitura, segundo registro no *Diário de trabalho* (BRECHT, 2005, p. 297), havia sido realizada já em setembro de 1947, e continuara ainda em janeiro de 1948. A escolha do tema de estudos deveu-se ao fato de que a utilização do sistema stanislavskiano estar se tornando cada vez mais forte nas regiões alemãs sob administração soviética (KRABIEL, 2003, p. 215), visto que o Realismo Socialista ainda era a regra para as artes e o teatro do regime soviético, que agora também coordenava sua área de ocupação alemã.

Nas notas sobre a leitura do livro, o dramaturgo comenta os problemas daquele método, entre eles, o fato de que, dentre os exercícios, não havia nenhum que tivesse sido retirado da luta de classes. Outros dois problemas que destaca é tanto que “Em parte alguma se recomenda a observação, a não ser a auto-observação” (BRECHT, 2005, p. 297), quanto o fato de que a percepção da realidade é considerada como algo sujeito às sensações subjetivas (BRECHT, 2005, p. 297). Cabe lembrar que estas propostas teatrais estavam sendo colocadas em prática como diretrizes do ensino teatral oficial, conforme pontua Brecht, “[...] numa escola de arte dramática em Weimar²¹³” (BRECHT, 2005, p. 297); contexto em que se tornava ainda mais importante que Brecht apresentasse sua própria proposta teatral (KRABIEL, 2003, p. 215).

Durante os estudos preparatórios para seu projeto teórico, Brecht também se debruçou sobre a correspondência entre Goethe e Schiller. Em suas cartas, ao final do século XVIII, os poetas alemães discutem os gêneros literários e, em especial, “[...] o problema de como seria possível manter puros os gêneros épico e dramático em face dos assuntos e problemas modernos” (ROSENFELD, 2010, p. 31)²¹⁴. Brecht estava interessado

²¹³ Cidade pertencente à região alemã sob ocupação soviética, localizada a cerca de 3 horas de viagem de Berlim.

²¹⁴ Para ver a discussão em mais detalhes, recomendamos a leitura de ROSENFELD, 2010, em que o autor não apenas faz uma breve descrição do debate entre os poetas, mas também apresenta os

no debate sobre os gêneros, não exatamente sobre a preservação ou mistura dos gêneros, mas particularmente as “[...] antíteses entre o teatro épico e o dramático” (WILLETT, 1993, p. 513). Em janeiro de 1948, o dramaturgo registrou no *Diário de trabalho* a nitidez com que Schiller vê a dialética na relação entre o épico e o dramático, e reconhece que suas próprias observações sobre o teatro épico podem, às vezes, ser enganosas, ao opor ambos gêneros de forma não dialética e artificial (BRECHT, 1993b, p. 382).

Segundo Anatol Rosenfeld (2010), Schiller e Goethe diferenciam o épico do drama na medida em que este exige um encadeamento rigoroso dos acontecimentos, enquanto que naquele a autonomia das partes é fundamental (ROSENFELD, 2010, p. 32). Nesse sentido, para Schiller, haveria uma grande diferença em cada gênero acerca da condução do desenrolar da ação; na anotação do próprio Brecht (1993) das afirmações de Schiller: em um caso, a ação dramática se “[...] desenrola diante de mim” e, conseqüentemente, “[...] minha imaginação perde liberdade [...], nenhuma reflexão é possível porque eu estou submetido a um poder alheio a mim” (SCHILLER apud BRECHT, 1993b, p. 385); no outro, sou eu que me move ao redor da ação épica e, por isso:

“[...] eu posso variar meu ritmo, eu posso ficar mais ou menos segundo minhas necessidades pessoais, posso retroceder, ou adiantar um pouco [...] porque o narrador conhece o fim no começo e no meio, e porque para ele todos os elementos são portanto igualmente válidos, e então ele mantém uma liberdade serena” (de SCHILLER para GOETHE, 26 de dezembro de 1797)²¹⁵ (SCHILLER apud BRECHT, 1993b, p. 385, tradução nossa)

O narrador épico, com liberdade de ação e de escolha, pode conduzir sua história da forma mais apropriada, deixando visível que não existe apenas uma forma possível de contá-la, mas sim várias, conforme desejar o próprio narrador. Essa característica aparece também no teatro de Brecht, em que se sublinha o caráter narrativo da cena, interessada em mostrar que se está contando uma história.

Àquela altura, diante do propósito de Brecht de organização teórica de seus pressupostos teatrais, *A compra do latão*, que havia ficado de lado por bastante tempo, não parecia passível de conclusão dentro de um período razoável (KRABIEL, 2003a, p. 215). Ao

principais pontos sobre o debate dos gêneros literários e sua reverberação no teatro. Ainda, Rosenfeld apresenta dramaturgos e encenadores cujos trabalhos também se aproximam do teatro épico, desde os teatros grego e medieval até chegar a Brecht. O autor, alemão fugido do nazismo, chegou a assistir a montagens de Brecht em Berlim, e se exilou no Brasil na segunda metade dos anos 1930. Algumas dessas informações, e muitas outras, estão disponíveis no bonito relato de Roberto Schwarz sobre Anatol Rosenfeld, nos seguintes vídeos: [Entrevista com o Prof. Dr. Roberto Schwarz sobre Anatol Rosenfeld - Parte 1](#); [Entrevista com o Prof. Dr. Roberto Schwarz sobre Anatol Rosenfeld - Parte 2](#); [Entrevista com o Prof. Dr. Roberto Schwarz sobre Anatol Rosenfeld - Parte 3](#); [Entrevista com o Prof. Dr. Roberto Schwarz sobre Anatol Rosenfeld - Parte 4](#).

²¹⁵ No original: “[...] i can vary my pace, i can stay longer or less according to my subjective needs, can go back, or skip a bit [...] for the story teller knows the end at the beginning and in the middle, and for him all elements in the story are therefore equally valid, and so he maintains a serene freedom”.

invés de voltar ao texto, o dramaturgo dedicou-se a escrever o *Pequeno organon para o teatro*, um conjunto de setenta e sete aforismos sobre o teatro, considerado por ele uma espécie de “[...] versão condensada de *A compra do latão*” (BRECHT, 1993b, p. 392). Inspirado pelo filósofo inglês Francis Bacon e seu *Novum organum* (de 1620), tido como o trabalho fundador da filosofia da ciência moderna (SILBERMAN, GILES, 2020, p. 263), a tese principal do *Pequeno organon* de Brecht, em suas palavras, é a de que “[...] a aprendizagem é a forma de prazer mais importante de nossa época e, conseqüentemente, ela deve ocupar um espaço importante no teatro” (BRECHT, 1993b, p. 392).

Ainda que o objetivo do autor tenha sido desenvolver um resumo programático de seu projeto teatral, o *Pequeno organon*, concluído em agosto de 1948, não deve ser considerado um “[...] simples manual para praticantes de teatro” (SILBERMAN, GILES, 2020, p. 262). Em primeiro lugar, porque não vamos encontrar nele um método sistematizado, ou uma sequência de exercícios do que seria o teatro épico de Brecht; em segundo, porque os pressupostos teatrais de Brecht estão permeados por amplos debates vinculados com a realidade, como “[...] ciência moderna e tecnologia; teoria social e cultural marxista; estética e política; e a possibilidade de desenvolver uma nova forma de realismo [...]” (SILBERMAN, GILES, 2020, p. 262) - nesse último aspecto, um realismo que fizesse visíveis os motores sociais, e não apenas apresentasse reproduções fotográficas da vida social.

Brecht, partindo do pressuposto de que o teatro deve ser colocado no local onde pertence, o do entretenimento, dá início ao seu *Organon* com a tese de que a discussão deve ser sobre qual o tipo de entretenimento seria o mais adequado para os propósitos do teatro da era científica, sendo que a ciência a que Brecht se refere é a dialética materialista (SILBERMAN, GILES, 2020, p. 263). O *Pequeno organon* foi publicado em janeiro de 1949, na revista cultural *Sinn und Form* (“Sentido e forma”), numa edição especial dedicada a Brecht, e que também continha dois artigos sobre o trabalho do dramaturgo (um do crítico teatral e dramaturgo Herbert Ihering, e outro do pesquisador marxista Hans Mayer) e *O círculo de giz caucasiano*, primeira dramaturgia de Brecht a ser publicada na Alemanha desde 1933 (SILBERMAN, GILES, 2020, p. 262).

Suíça: 16 dez 1947 - 20 out 1948

Apesar de ter retornado às pressas à Europa, sem muito planejamento e sem projetos e trabalho encaminhados, na volta ao continente europeu (e, em particular, a um país onde o alemão é um dos idiomas oficiais) o dramaturgo comentou estar se sentindo em casa, ao cruzar com sotaques da região da Suábia²¹⁶ (BRECHT, 1993b, p. 379). Quanto ao teatro feito naquele momento, após conversar com a filha Barbara sobre uma encenação da peça do escritor russo Maxim Gorki que ela assistira e com a qual se decepcionara, o dramaturgo entendeu que sua tarefa deveria ser “[...] derrubar e demolir o máximo possível do teatro” (BRECHT, 1993b, p. 379). Chegando à Suíça, Brecht reencontrou Caspar Neher, e ambos começaram a planejar o próximo trabalho, a primeira encenação de Brecht desde que ele deixara seu país, em 1933.

Conforme Brecht registrou no *Diário de trabalho*, em 16 de dezembro de 1947, ele estava terminando de preparar uma adaptação de *Antígona*, para apresentar na pequena cidade de Chur, na Suíça. Esse trabalho havia sido sugestão de um amigo da época da República de Weimar, Hans Curjel, que naquele momento estava trabalhando no teatro municipal da cidade de Chur, próxima a Zurique, após um encontro acidental entre o dramaturgo e Curjel na capital da Suíça (WILLETT, 1993, p. 512). Com *Antígona*, o dramaturgo pretendia “[...] fazer um trabalho preparatório para MÃE CORAGEM com Weigel e Cas²¹⁷” (BRECHT, 1993b, p. 377). Brecht via como necessário um tipo de treinamento anterior à encenação de *Mãe Coragem*, prevista para ser encenada em Berlim. Seguindo-se os testes de seleção do elenco, os ensaios de *Antígona* começaram em janeiro de 1948, com a participação de Helene Weigel no papel principal, e, um mês depois, a peça estreou no teatro municipal de Chur. Durante os ensaios de *Antígona*, são feitos minuciosos registros fotográficos das cenas por Ruth Berlau, com o objetivo de elaborar um novo livro modelo, no qual trabalham Brecht, Ruth Berlau e Caspar Neher em abril, dando origem ao *Antigonemodell 1948* (“Modelo de Antígona 1948”), que seria publicado em agosto de 1949.

Nesse meio tempo, Brecht estava negociando com o *Schauspielhaus Zürich* (um teatro em Zurique) a produção da peça *Senhor Puntila e seu criado Matti*. Os ensaios dessa montagem começaram em maio e a peça estreou em junho de 1948. Esta produção, conforme comentário de John Willett (1993b), teria sido “[...] um dos principais objetivos de Brecht para ir à Suíça e, certamente, era a principal exigência da direção do Schauspielhaus” (WILLETT, 1993b, p. 514). Além disso, Brecht não poderia ser oficialmente contratado para a produção e, por isso, a assinatura da encenação é do dramaturgo chefe do Schauspielhaus, Kurt Hirschfeld (WILLETT, 1993b, p. 514). Sobre o processo de ensaio,

²¹⁶ Região do sul da Alemanha.

²¹⁷ O cenógrafo e amigo de infância de Brecht, Caspar Neher.

Brecht registrou que utilizara alguns arranjos cênicos esboçados rapidamente, para deixar os atores e atrizes livres no palco, e que evitara longas discussões, porque era necessário o trabalho prático, livre e experimental, com todas as possibilidades, segundo o dramaturgo, “[...] testando tudo [...] uma vez que certas inovações só podem ser alcançadas em termos práticos” (BRECHT, 1993b, p. 391).

Nos meses de junho, julho e agosto, retomou a redação do *Pequeno organon para o teatro*. Em julho, foi publicada pela primeira vez a primeira parte do ensaio *Sobre o teatro experimental*, na revista *Bewusstsein und Sein*, da Associação Suíça de Estudantes Socialistas de Zurique; cuja segunda parte seria publicada em novembro do mesmo ano. Em setembro de 1948, Brecht e Weigel começaram a planejar a viagem a Berlim, para a montagem de *Mãe Coragem e seus filhos* no Deutsches Theater, para o qual haviam sido convidados. No mês seguinte, viajaram via Salzburg e, em vez de entrar na Alemanha por Munique, ao sul do país, foram obrigados a desviar o caminho por Praga, pois o “[...] governo militar estadunidense não deixaria Brecht entrar na sua zona de ocupação” (WILLETT, 1993, p. 515), negando-lhe o visto de entrada. Em Praga, encontraram Hanns Eisler, e seguiram rumo a Berlim Oriental.

Berlim Oriental: 22 out 1948 - 14 ago 1956²¹⁸

Brecht voltou para uma Berlim muito diferente daquela de quando saíra, na República de Weimar, e também num contexto social, político e econômico muito diverso. A destruição causada pela guerra era enorme, e a cidade estava em ruínas. Brecht avalia: “Os escombros me incomodam menos do que o pensamento de pelo que as pessoas devem ter passado enquanto a cidade estava sendo reduzida a escombros”²¹⁹ (BRECHT, 1993b, p. 399, tradução nossa). Mesmo destruída, a cidade deveria pagar as reparações de guerra aos Aliados, como parte dos planos de reconstrução da Alemanha dividida. Para a zona de ocupação ocidental, os Estados Unidos, disponibilizou cerca de 1,4 bilhão de dólares, entre 1948 e 1952, através do Plano Marshall (também chamado de “Plano de recuperação europeia”) de 1947. Evidentemente, seria interesse aos EUA, em plena Guerra Fria, injetar dinheiro na sua área de ocupação alemã, fazendo pressão contra a ocupação soviética. O

²¹⁸ É nesta data que Brecht faleceu em Berlim, por complicações de saúde.

²¹⁹ No original: “the rubble bothers me less than the thought of what people must have gone through while the city was being reduced to this rubble”.

processo de reconstrução da RDA (Alemanha Oriental), por outro lado, foi mais lento e difícil.

Ao chegar em Berlim, Brecht e Weigel começaram a participar dos eventos organizados pela *Kulturbund*, a Associação Cultural da República Democrática da Alemanha. O dramaturgo, que ainda estava se adaptando à nova situação e se climatizando quanto às discussões e possibilidades de trabalho, registrou no *Diário de trabalho*, em final de outubro de 1948, preferir não falar e nem fazer aparições públicas por aquele momento (BRECHT, 1993b, p. 400), quando participou de uma comício para a paz organizado pela *Kulturbund*. A respeito do evento, o dramaturgo escreveu uma breve nota, intitulada *Bringing the world peace at last* (Finalmente trazer a paz mundial), não publicada em vida, em que comenta a satisfação de ter participado, ele conta, “[...] de uma manifestação de intelectuais pela paz. A visão da terrível devastação me deixou com um único desejo: contribuir, da minha forma, para finalmente trazer a paz mundial. O mundo está se tornando inabitável sem paz”²²⁰ (BRECHT, 2003b, p. 307, tradução nossa).

Ao dramaturgo os dirigentes culturais da Alemanha Oriental ofereceram, como estímulo à permanência de Brecht na Berlim Oriental, a possibilidade de ele ter seu próprio teatro e uma equipe estável, completa, com a qual pudesse trabalhar permanentemente. Brecht, que já era internacionalmente reconhecido, ainda que continuasse suspeito²²¹ aos olhos de alguns representantes da linha oficial da cultura soviética e também dentro do SED, o partido que dirigia a Alemanha Oriental, poderia ser um trunfo para o regime.

Antes das negociações sobre o novo teatro, que ainda não haviam sido formalmente aprovadas, Brecht trabalhou na produção de *Mãe Coragem e seus filhos*, no Deutsches Theater. A direção seria em conjunto (algo que Brecht continuaria a fazer em outras encenações), dividida entre Brecht e Erich Engel, que veio direto de Munique (na Alemanha Ocidental). As audições para os atores e atrizes começaram em novembro, e logo tiveram início os ensaios. Essa seria a primeira produção do dramaturgo na Alemanha Oriental.

Ocupado em trabalhar com as noções do teatro épico, com atores e atrizes que nunca haviam visto o trabalho de Brecht antes, o dramaturgo registrou no *Diário de trabalho*, mais uma vez sobre a questão do realismo no teatro: “[...] enquanto se entender o realismo como um estilo e não como uma atitude, a pessoa não é nada mais do que um

²²⁰ No original: “[...] The sight of the horrific devastation filled me with one wish alone: to contribute in my way to bringing the world peace at last. It is becoming uninhabitable without peace”.

²²¹ Lembremos, aqui, por exemplo, todo o debate sobre o Realismo Socialista e as acusações de formalista e decadente que sofrera de intelectuais e artistas vinculados à URSS, ao se recusar a reconhecer a linha oficial soviética e utilizá-la em seu próprio teatro. Esse debate, aos poucos, irá ser retomado na Alemanha Oriental, como veremos a seguir.

formalista”²²² (BRECHT, 1993b, p. 404). Alguns dias depois, o dramaturgo parecia notar avanço no trabalho de montagem, quando grafa: “[...] começo a introduzir cuidadosamente o modo épico nos ensaios. as cenas começam a se encaixar por conta própria assim que os fundamentos se tornam visíveis. BILDt imediatamente entende que se trata de impedir a transformação total”²²³ (BRECHT, 1993b, p. 409). Cerca de duas semanas depois, Brecht anotou um recuo às dificuldades com o trabalho: “[...] nós realmente precisamos de quatro meses de ensaios. nestas circunstâncias, não é possível torná-la épica”²²⁴ (BRECHT, 1993b, p. 411).

A primeira apresentação da montagem foi feita numa sessão a portas fechadas, com a presença de trabalhadores dos sindicatos, com Helene Weigel no papel de Mãe Coragem, depois de anos longe dos palcos. A respeito do público de trabalhadores da indústria do aço, o dramaturgo comentou que eles se mostraram espectadores maravilhosos, e anotou com satisfação no *Diário de trabalho* apontamentos sobre o debate que tiveram após a encenação (BRECHT, 1993b, p. 416-417). Sobre a atuação de Weigel, Brecht afirma que ela “[...] assume enormes riscos”, e sua Coragem “[...] é agora uma personagem magnífica”²²⁵ (BRECHT, 1993b, p. 416, tradução nossa), uma figura que empreende uma trajetória em que, ao final, não aprende nada (BRECHT, 1993b, p. 417). A estreia oficial ocorreu alguns dias depois, em 11 de janeiro de 1949, no Deutsches Theater.

A montagem deu início a desentendimentos e disputas dos críticos a respeito do conceito brechtiano de teatro épico (KRATZMEIER; KUGLI, 2003, p. 108). As críticas contra Brecht e a “negatividade” da montagem foram o pontapé da discussão (KUHN; GILES, 2003b, p. 276). Dentro da área cultural controlada pelo SED, Brecht encontrou resistência ao seu modo de tratar o realismo social, principalmente devido ao fato de não apresentar, na visão de Kuhn e Gilles (2003) “[...] modelos inspiradores da história alemã e da sociedade contemporânea que eram exigidos dos artistas por um partido que buscava alardear os sucessos da reconstrução socialista”²²⁶ (KUHN; GILES, 2003b, p. 275-276). Ao contrário do esperado pela política cultural do SED, a *Mãe Coragem* de Brecht não mostrava um modelo de comportamento em que o público pudesse inspirar-se, nem um modelo a ser imitado de forma acrítica; de fato, era esperado pelo dramaturgo uma crítica

²²² No original: “[...] as long as by realism one understands a style and not an attitude, one is nothing other than a formalist”.

²²³ No original: “begin cautiously introducing the epic mode in rehearsals. the scenes begin to fall into place of their own accord once the fulcrums become visible. BILDt immediately grasps that it is about preventing total transformation”.

²²⁴ No original: “we really need four months of rehearsals. in these circumstances it isn’t possible to make it epic”.

²²⁵ No original: “[...] she takes enormous risks”; “helli’s courage is now a magnificent character”.

²²⁶ No original: “[...] uplifting role models from German history and contemporary society that were required of artists by a Party seeking to trumpet the successes of socialist reconstruction”.

da figura por parte do público: Brecht esperava que, do fato de ela não aprender, o público pudesse tirar conclusões próprias. Alguns dias depois da estreia, Brecht comentou com ironia, a respeito da falta de empatia que os críticos apontaram em seu trabalho: “[...] quanto o 'impacto' poderia ter sido reforçado se a coragem tivesse alcançado o insight bem no final!”²²⁷ (BRECHT, 1993b, p. 418).

No meio dessa disputa, apenas iniciada, que Brecht e Weigel começavam as negociações a respeito do teatro que lhes fora prometido. Para o projeto, Brecht pretendia trazer atores e atrizes emigrados (BRECHT, 1993b, p. 415), e também planejava tentar ficar com o edifício teatral *Theater am Schiffbauerdamm* para seus trabalhos (WILLETT, 1993b, p. 518). Em fevereiro, Helene Weigel começou as preparações formais para a criação do teatro e da equipe, o Ensemble. A autorização oficial foi votada em março por membros de alto-escalão do SED, e no mês seguinte foi implementado. Brecht, que àquela altura estava em Zurique, convidou diversos atores e atrizes para retornarem com ele a Berlim (WILLETT, 1993b, p. 520). Elisabeth Hauptmann, que ainda estava nos Estados Unidos, aceitou o convite e voltou a Berlim para integrar a nova equipe (KRATZMEIER; KUGLI, 2003b, p. 108). Em finais de fevereiro, Brecht começou a preparar a programação para o novo teatro, e também a trabalhar numa nova adaptação dramatúrgica, *Os dias da Comuna*. Em março, o *Pequeno organon*, junto com *O círculo de giz caucasiano*, foi publicado na *Sinn und Form*.

No mês seguinte, o Comitê Central do SED autorizou Brecht e Weigel a fundarem o “Helene-Weigel-Ensemble”, definindo o orçamento disponibilizado (KRATZMEIER; KUGLI, 2003b, p. 108). Enfim, o Berliner Ensemble foi fundado, em maio de 1949. Brecht e Weigel, no entanto, não receberam um teatro exclusivo para os ensaios, como havia sido prometido, pois fora decidido que, provisoriamente, dividiriam o espaço do Deutsches Theater com a equipe de lá, enquanto seria providenciado outro teatro para o Berliner Ensemble. Apenas no início do ano de 1954 o grupo passou, oficialmente, a ocupar o *Theater am Schiffbauerdamm*, onde permanece até hoje.

Em setembro de 1949, começaram os ensaios de *Senhor Puntila e seu criado Matti*, com o Berliner Ensemble no Deutsches Theater, novamente sob direção de Brecht e Erich Engel, com cenografia de Caspar Neher e música de Paul Dessau. Em novembro, fizeram algumas apresentações a portas fechadas, para verificar a reação do público, e com a presença também da imprensa (KRATZMEIER; KUGLI, 2003b, p. 108), antes da estreia oficial, que se deu alguns dias depois. Conforme anotação de Brecht, a noite de estreia é marcada por risos e muitos aplausos (BRECHT, 1993b, p. 423). Brecht reconheceu o

²²⁷ No original: “[...] how much the 'impact' could have been reinforced if courage had just achieved insight at the end”.

imenso esforço de Helene Weigel para a criação do Berliner Ensemble: foi ela quem arrecadou a verba para o teatro; fez com que se construísse um escritório e uma sala de ensaios e arranhou apartamentos na região e mobílias para a equipe de atores e atrizes, assim como provisões de alimentação para toda a equipe. Ele resume: “[...] um esforço indescritível nessa cidade de ruínas” (BRECHT, 1993b, p. 424).

Tendo dirigido duas montagens em Berlim, Brecht já conseguia avaliar os limites do trabalho com o teatro épico, que podia entender como contextuais. Esse novo teatro estava sendo feito num contexto em que a classe trabalhadora havia sido massacrada, tanto pelo nazismo, um ataque vindo de dentro da Alemanha, quanto pelas incontáveis bombas lançadas por todo o país pelos Aliados e a destruição material de várias cidades, numa espécie de ataque que viera de fora. Ainda mais, o regime socialista que governava naquele momento na Alemanha Oriental não havia sido escolhido pelo povo, que não fizera nenhuma revolução. Em plena Guerra Fria, o SED, partido recém-fundado, seguia alinhado à União Soviética e, com isso, trazia consigo também a burocratização e a censura da URSS, já completamente stalinizada, e as dissidências não eram vistas com bons olhos.

Outro fator também determinante eram os resquícios do nazismo na vida cotidiana, conforme resumem Bunge, Hecht e Rülcke (1969): “O exército nazista havia sido esmagado dois anos e meio antes, vários criminosos importantes haviam sido condenados, Hitler e seus piores cúmplices estavam mortos. Mas seus métodos haviam feito escola”²²⁸ (BUNGE; HECHT; RÜLCHE, 1969, p. 99, tradução nossa). Apesar de muitas figuras nazistas e colaboradores terem sido publicamente expostos e julgados, não seria da noite para o dia que se daria fim às influências do nazismo no comportamento e pensamento das pessoas; assim como várias situações naturalizavam os comportamentos, mantendo pequenas posições de poder, como no caso de muitos funcionários que foram reincorporados à vida pública (embora em maior número na Alemanha Ocidental que na Oriental). Após doze anos de subjugação nazista, não seria tarefa fácil “desnazificar” o país, a cultura, a sociedade.

No entanto, de volta a Berlim, Brecht estava novamente “[...] cercado por amigos e colaboradores: Weigel, Neher, Eisler, Dessau, Erich Engel, Elisabeth Hauptmann, Ruth Berlau, Busch, Teo Otto, Erwin Geschonneck, Gerhard Bienert, Friedrich Gnass etc.” (PEIXOTO, 1979, p. 267). Além da retomada das antigas parcerias, o dramaturgo trouxe para seu entorno a atriz Therese Giehse e o ator e diretor Leonard Steckel. Tendo preparado terreno para dar início aos trabalhos teatrais, Brecht tinha agora duas

²²⁸ No original: “Die Naziarmee war zweieinhalb Jahre zuvor vernichtend geschlagen worden, einige Hauptverbrecher hatte man verurteilt, Hitler und seine schlimmsten Helfershelfer waren tot. Aber ihre Methoden hatten Schule gemacht”.

preocupações centrais que orientavam suas práticas, na síntese de Peixoto (1979): “[...] a recuperação do repertório clássico, deformado pelo nazismo, e a edificação de uma cultura nova, vinculada à construção da sociedade socialista” (PEIXOTO, 1979, p. 267).

A estreia de *Senhor Puntila e seu criado Matti*, em 12 de novembro de 1949, marcou a inauguração do Berliner Ensemble e o começo de um intenso trabalho de Brecht, majoritariamente prático. Marcou, também, os próprios limites daquela encenação e os desafios que estavam por vir. Por exemplo, sobre o estilo de atuação da montagem, Brecht comenta que ela havia sido bem recebida pela imprensa, cujas impressões a respeito do teatro épico de Brecht, com essa encenação, seriam aceitáveis, como se dissessem: “[...] se isso é teatro épico, então tudo bem” (BRECHT, 1993b, p. 424). No entanto, o dramaturgo revela, em anotação de 13 de novembro de 1949, que aquilo que fora apresentado estava longe de ser o que, idealmente, gostaria de fazer; e, por isso, havia oferecido ao público (e exigido dos próprios atores e atrizes) somente o teatro épico que podia ser feito; questionando-se, a seguir, “[...] quando surgirá o teatro épico real, radical?”²²⁹ (BRECHT, 1993b, p. 424, tradução nossa).

Em janeiro de 1950, Brecht supervisionou a montagem de *A Mãe*, dramaturgia que escrevera nos últimos anos da República de Weimar, e que seria encenada pela primeira vez. O dramaturgo, que em 1948 havia proibido encenações de suas peças sem sua supervisão (KRATZMEIER; KUGLI, 2003b, p. 108), indica Ruth Berlau como responsável pela direção. Willet (1993b) confirma que Berlau, que também era integrante do Berliner Ensemble, cumpria três tarefas no coletivo: “[...] compilar arquivos, fotografar algumas produções para fazer registros de ‘modelos’ das montagens [...]; e ir ela mesma para dirigir ou supervisionar” encenações fora de Berlim (WILLETT, 1993b, p. 522).

Berlau havia ficado responsável por dirigir *A Mãe* no teatro *Leipziger Kammerspiele*, na cidade de Leipzig, localizada na região sob administração soviética, a cerca de duas horas de Berlim. Essa montagem, que provavelmente fora escolhida de última hora como substituição à *Vida de Galileu*, que teve que ser adiada, funcionou como uma espécie de termômetro para a montagem de *A Mãe* pelo Berliner Ensemble, realizada no ano seguinte (BRADLEY, 2006, p. 63). Para a encenação de Leipzig, Berlau, com supervisão de Brecht, decidiu seguir o modelo de encenação utilizado em 1932, em Berlim, e em 1935, em Copenhague.

Isso significava buscar aproximar o público da “tradição revolucionária alemã” (BRADLEY, 2006, p. 63) e retomar os propósitos de 1932. Entretanto, se no final da

²²⁹ No original: “[...] when will the real, radical epic theatre come into being?”.

República de Weimar, a peça havia sido majoritariamente apresentada em bairros operários e servia como um chamado à luta revolucionária, num contexto em que o KPD (Partido Comunista Alemão) representava tanto uma força de combate do nazismo quanto a possibilidade de uma revolução socialista (ainda que o KPD estivesse seguindo o direcionamento soviético já sob regime stalinista), o contexto da encenação de 1950 era totalmente diferente. Conforme levantamento de críticas feito pela pesquisadora Laura Bradley (2006, p. 63), a recepção do público foi em geral negativa e, mais ainda, serviu de argumento para o SED mostrar insatisfação quanto ao trabalho de Brecht, que, na perspectiva do governo, deveria contribuir “[...] para conquistar setores hostis da população” (BRADLEY, 2006, p. 64).

Brecht também reconheceu a dificuldade de trabalhar essa dramaturgia no novo contexto e preparou, assim, uma versão de *A Mãe* bem diferente para a encenação do Berliner Ensemble, inclusive, com grandes mudanças na dramaturgia. A nova versão foi feita ao longo de outubro de 1950, e os ensaios começaram no mês seguinte. Para esta encenação, Brecht ajustou a peça, no sentido de combater o anticomunismo do público, de oferecer informação histórica sobre a revolução soviética e de gerar simpatia em relação a Wlassowa e aos revolucionários. Segundo comentário de Manfred Wekwerth (apud Bradley, 2006), era necessário oferecer ao público algo diferente do que fora repetido pelas propagandas anticomunistas nos anos de dominação nazista. Wekwerth conjectura:

Depois de a Revolução [ter sido descrita] pelos nazistas nos termos mais bárbaros — revolucionários com facas na boca, assassinando crianças, estuprando mulheres — ele [Brecht] simplesmente queria remover essa imagem e falou em querer revelar seu lado cativante... Uma revolução descrita como cativante era, disse Brecht, mais perigosa para a contra-revolução do que um punho cerrado²³⁰ (WEKWERTH apud BRADLEY, 2006, p. 68, Tradução nossa).

Nota-se, aqui, a preocupação de Brecht e sua equipe em reconhecer as necessidades atuais e, nesse intuito, seria imprescindível conhecer seu próprio público. Não poderia ser ignorada a antipatia quanto à ocupação soviética por parte dos habitantes da Berlim Oriental, nem o medo e a desconfiança em relação ao socialismo. Tampouco, era possível deixar de lado o desconhecimento geral sobre o processo revolucionário soviético — afinal, doze anos de regime nazista intensificaram as tentativas de ocultar da história as vitórias dos trabalhadores e trabalhadoras. A dramaturga Käthe Rülcke, que trabalhou como assistente de dramaturgia na nova adaptação, comenta os esforços da equipe com a nova montagem:

²³⁰ No original: “After the Revolution [had been described] by the Nazis in the most barbaric terms — revolutionaries with knives in their mouths, murdering children, raping women — he simply wanted to remove this image and spoke of wanting to bring out its endearing side... A revolution depicted as endearing was, Brecht said, more dangerous for the counter-revolution than a clenched fist”.

A peça foi escrita e encenada em 1932 para dar exemplos da estratégia e tática da luta de classes. Ela deveria incitar o público da classe trabalhadora com consciência de classe a abolir o capitalismo. Em 1951, o público tinha o fascismo e a guerra atrás de si. Embora a função original de contribuir para a luta de classes, que foi particularmente importante na Berlim dividida, fora mantida, era preciso lembrar que ela agora tinha assumido formas completamente diferentes, o que significa que os exemplos na peça deveriam ser transferíveis para a situação atual [...] [a encenação] deveria contribuir para ativar a consciência de classe, que havia sido enterrada pelo fascismo, ou a despertá-la pela primeira vez. A montagem [de 51] transmitia conhecimento histórico sobre a União Soviética, mostrava as relações econômicas na sociedade e mostrava seu desenvolvimento. Portanto, a encenação deveria estar orientada segundo uma variedade de interesses, tanto históricos quanto atuais²³¹ (RÜLICHE, 1968, p. 39, tradução nossa).

As missões de Brecht eram, desse modo, inúmeras. Além de encenar algo aceitável para o Partido, deveria produzir algo adequado para aquele público específico. Era preciso enfrentar os preconceitos difundidos durante os anos de nazismo quanto aos comunistas e, também, contribuir para o combate aos resquícios do nazismo dentro da própria sociedade - afinal, após mais de dez anos de domínio e opressão nazista na sociedade alemã, não seria do dia para a noite que os vestígios (objetivos e subjetivos) seriam superados. Contudo, ainda que tenha recebido diversas críticas, principalmente de membros da política cultural, contrários ao teatro épico de Brecht, a peça foi bem recebida pelo público.

Se em *Mãe Coragem e seus filhos* vemos uma figura basicamente negativa (e aí residia a crítica do SED à peça), em *A Mãe* vemos a trajetória de transformação de uma pessoa despolitizada e cética em uma militante profissional. Barnett (2015) avalia que, ao estimular a simpatia do público em relação a Wlassowa, abrindo mão de alguns recursos que gerassem distanciamento crítico, o dramaturgo se afasta de seus princípios teatrais para atrair mais trabalhadores e trabalhadoras para a montagem (KUCHENMEISTER apud BARNETT, 2015a, p. 89). Mas, ainda que não estivesse de acordo com a linha estética do realismo socialista, a montagem foi parte da estratégia de Brecht, também nutrida por pressões do setor de cultura do partido, assim como pelo esforço de mostrar um certo comprometimento com a construção de uma nova sociedade.

²³¹ No original: "1932 war das Stück geschrieben und inszeniert worden, um Lehrbeispiele der Strategie und Taktik des proletarischen Klassenkampfes zu geben. Es sollte ein klassenbewusstes Arbeiterpublikum auffordern, den Kapitalismus abzuschaffen. 1951 hatte das Publikum den Faschismus und den zweiten Weltkrieg hinter sich. Obwohl die ursprüngliche Funktion, den Klassenkampf führen zu helfen - besonders wichtig im gespaltenen Berlin - beibehalten werden sollte, war zu bedenken, dass dieser jetzt ganz andere Formen abgenommen hatte, dass die Beispiele des Stückes also auf die gegenwärtige Situation übertragbar sein mussten [...] [die Inszenierung sollte] durch den Faschismus verschüttetes Klassenbewusstsein wieder freizulegen oder überhaupt erst zu wecken. Es vermittelte historisches Wissen über die Sowjetunion, zeigte ökonomische Zusammenhänge der Gesellschaft, Gesetze ihrer Entwicklung und zugleich, dass der Weg zum Sozialismus auch für Deutschland historisch und notwendig ist".

Com a estreia de *A Mãe* do Berliner Ensemble, em 12 de janeiro de 1951²³², tudo indicaria que os representantes da política cultural do SED aprovariam a peça, mas a montagem levantou discussões dentro do partido, que recomendou alterações após a estreia (KRAZTMEIER; KUGLI, 2003b, p. 116). As autoridades da RDA criticavam a interpretação de realismo por parte de Brecht, e não iriam tolerar o teatro épico, ainda que a serviço do socialismo (BARNETT, 2015a, p. 90). Por fim, comenta Barnett (2015), o Comitê Central do SED decidiu recomendar que se mantivessem o mínimo possível de apresentações de *A Mãe*.

A compra do latão não é mencionada entre as preocupações de Brecht nessa fase de retorno ao seu país de origem. Entretanto, ainda que não totalmente ligado ao trabalho com este material, esses são fatos úteis à nossa investigação, pois revelam duas grandes preocupações de Brecht no período: tanto o de verificar a reação do público em relação às novas montagens e à utilidade do material que é encenado, quanto o de buscar um equilíbrio em relação à política cultural da Alemanha Oriental, ainda que as críticas ao teatro aristotélico se mantivessem. O dramaturgo dependia disso em muitos planos: no aspecto do financiamento público para suas produções, por exemplo, as negociações quanto ao espaço de ensaios próprio para o Berliner Ensemble ainda não haviam sido definidas. É extremamente importante levar em conta as contradições com as quais o dramaturgo se deparava e como seguia lidando com o novo público, a situação das heranças teatrais e a reconstrução do teatro alemão, além das disputas, censuras e recomendações da política cultural do SED e os acontecimentos na Alemanha Oriental.

Com a publicação do *Pequeno Organon*, em março de 1949, um texto que, conforme já mencionado, assemelha-se às pretensões de *A Compra do Latão*, Brecht tinha em mãos uma pequena súmula do teatro épico. Por um lado, o *Organon* era útil para que pudesse afirmar sua posição quanto ao teatro épico, defendendo-o, em oposição ao teatro stanislavskiano, já que o Realismo Socialista começava a se tornar régua oficial na

²³² Ainda ao longo de 1950, o Berliner Ensemble (BE) estreia outra montagem, antes de *A Mãe*. Depois de *Senhor Puntila e seu criado Matti*, o BE apresenta a peça *O Preceptor* (de 1774), do autor alemão Jakob Lenz, sob direção de Brecht. Sobre o processo de trabalho com a equipe de atores e atrizes, o dramaturgo registra no *Diário de trabalho*: “*O Preceptor* parece uma boa escolha para os atores praticarem o estilo realista e, ao mesmo tempo, grandioso” (BRECHT, 1993b, p. 425). Três dias depois, o dramaturgo comenta novamente o trabalho de montagem e de treinamento da equipe de atuação: “Estou tendo algumas cenas transpostas para a forma de narrativas pelos assistentes, para que os atores possam ler suas falas na terceira pessoa, com inserções descritivas. à medida que lêem, fazem os movimentos e os gestos principais. isso esclarece o conteúdo e o andamento da cena [...]” (BRECHT, 1993b, p. 426). A partir desses dois breves registros, vemos a semelhança dos exercícios citados por Brecht com aqueles propostos em textos anteriores pelo dramaturgo, como em *Cena de rua* (BRECHT, 1967g, p. 141-152) e *Nova técnica da arte de representar* (BRECHT, 1967g, p. 160-180). Mais do que buscar soluções formais para a peça, Brecht estava interessado em treinar com os atores e atrizes a atitude narrativa em cena, aquela de quem conta uma história que aconteceu anteriormente.

Alemanha Oriental. Por outro lado, a necessidade de uma formulação teórica mais elaborada sobre teatro se tornava menos urgente, permitindo a Brecht colocar como prioridade tanto seu trabalho prático no teatro quanto as negociações necessárias no contexto da política cultural na Alemanha Oriental (SILBERMAN; GILES, 2020, p. 265). Além disso, o próprio lançamento do *Pequeno Organon* traria consequências para *A compra do latão*, cuja finalização parecia uma tarefa cada vez mais distante (KRABIEL, 2003, p. 215).

Brecht decidiu, então, em vez de dar continuidade à escrita do projeto de *A Compra do Latão*, selecionar trechos para publicações esparsas, reunidas em outros materiais. Os planos de retomar suas publicações, e nelas incluir fragmentos d' *A compra*, fora planejado já em meados de 1948, em parceria com o amigo e editor Peter Suhrkamp, que havia também retornado do exílio para a Alemanha, onde fundaria uma nova editora, a Suhrkamp Verlag, na cidade de Frankfurt am Main, em 1950. Brecht e Suhrkamp conversaram sobre a retomada das publicações dos *Versuche*, que para o dramaturgo eram seu "[...] trabalho mais importante [...]" (BRECHT apud KRABIEL, 2003, p. 216), e cujo formato deveria ser mantido o mais parecido possível com os *Versuche* publicados durante a República de Weimar (LUCCHESI, 2003, p. 412). Brecht planejou um "[...] empreendimento a longo prazo" (BRECHT apud LUCCHESI, 2003, p. 412), e esboçou as primeiras ideias para as próximas seis publicações dos *Versuche* (do caderno 9 ao 14). Segundo o planejamento, seriam publicados principalmente as dramaturgias do exílio e uma seleção com alguns textos teóricos; e no caderno 12 seriam publicados, além de *Senhor Puntila e seu criado Matti* e *A ascensão de Arturo Ui*, os poemas de *A compra do latão*. A retomada dos poemas de *A compra do latão* teria levado Brecht a voltar a considerar incluir poemas independentes ao conjunto de textos (HECHT; GELLERT, 1999, p. 177), como veremos adiante, quando o dramaturgo ou escreveu novos poemas para *A compra do latão*, ou resgatou alguns antigos e incorporou-os ao grande *corpus* de *Der Messingkauf*.

Assim, dezesseis anos depois, foi reiniciada a publicação dos *Versuche*. Em 1949, foi publicado o caderno 9 dos *Versuche*, ainda antes da fundação oficial da editora Suhrkamp em Frankfurt, com os textos *Mãe Coragem e seus filhos* e *Cinco dificuldades ao escrever a verdade*, ambos ainda atuais em tempos de Guerra Fria. No ano seguinte, em 1950, Elisabeth Hauptmann passou a integrar a equipe editorial dos *Versuche*, e foram publicados no caderno 10 o texto *Cena de Rua*, *Senhor Puntila e seu criado Matti*, as canções da peça, as notas sobre a pré-estreia em Zurique (em junho de 1948), o texto *Anmerkungen zum Volksstück* ("Observações sobre a peça popular"), os *Chinesische Gedichte* ("Poemas Chineses") e a peça didática *A exceção e a regra*. As publicações dos *Versuche* continuaram até 1957, quando o caderno 15 foi impresso, quase um ano após o

falecimento de Brecht. Elisabeth Hauptmann, na nota editorial deste volume, informa que as publicações não continuarão, porque “Sem Brecht, os *Versuche*, que enfatizam o caráter experimental das obras que contêm, não podem ser continuados. O número 15 é o último da série; foi montado com Brecht. E. H.”²³³ (HAUPTMANN apud LUCCHESI, 2003, p. 415, tradução nossa), evidenciando a finalidade prática daquelas obras e o luto pela perda do dramaturgo.

Foi nos *Versuche* que, pela primeira vez, Brecht publicou trechos selecionados de *A compra do latão*. No caderno 11, de agosto de 1951, o dramaturgo publicou um conjunto de textos, intitulado *Peças de exercício para atores*, uma compilação de exercícios para atores e atrizes. De *A compra do latão*, Brecht recolheu as cenas paralelas e as entrecenas baseadas em Schiller e em Shakespeare (exceto a cena baseada em *Rei Lear*), trocando a maioria dos títulos, e estas constituem os dois primeiros pontos de *Peças de exercícios para atores*. No terceiro ponto, ao trazer um outro exercício, Brecht afirma:

Um bom exercício é a recitação de poemas circulares como
Um cão foi à cozinha
Um ovo lá roubou.
O cozinheiro furo
O cachaço lhe cortou.
Os outros cães perdoaram
Ao cão esta malandrice.
No tumulto escreveram
Um epitáfio que disse:
Um cão foi à cozinha... (BRECHT, 1999, p. 152)

O dramaturgo, a seguir, recomenda fazer o exercício repetindo o poema diversas vezes, cada uma com um *gestus* diferente, em sua proposta, “[...] como se fossem ditos por personagens diferentes em situações diferentes” (BRECHT, 1999, p. 152).

O quarto e último ponto de *Peças de exercício para atores* apresenta uma outra cena-exercício, escrita em colaboração com Ruth Berlau em 1950, denominada *A luta de Homero e Hesíodo*. O dramaturgo explica que essa cena foi baseada na lenda de Homero, a partir da versão do alemão de Wolfgang Schadewaldt, e oferece aos atores e atrizes a possibilidade de estudar a fala em versos e, ao mesmo tempo, esboçar as características de dois velhos ambiciosos em disputa (BRECHT, 1999, p. 847). Parcialmente escrito em hexâmetros, o exercício consiste num diálogo entre Homero e Hesíodo, com intervenções de um narrador, que apresenta as circunstâncias da batalha dialogada.

²³³ No original: “Ohne Brecht können die ‘Versuche’, die den Experimentalcharakter der in ihnen enthaltenen Arbeiten betonen, nicht fortgesetzt werden. Heft 15 ist das letzte Heft der Reihe; es wurde noch gemeinsam mit Brecht zusammengestellt. E.H.»

Segundo o mito, para celebrar o funeral do rei Amfidamas, da região de Chalcis, foram realizadas competições, em que diversos homens mostravam força física, velocidade e também conhecimento, e os ganhadores receberiam prêmios e homenagens. Nessa ocasião, teria acontecido também uma batalha entre os poetas Homero e Hesíodo e é justamente esse evento que Brecht retrata nesta *Peça-exercício*. Adaptando a narrativa mítica para o exercício atoral, o dramaturgo retomou os principais acontecimentos da batalha entre os dois poetas, de tal forma que se pudesse mostrar o comportamento de ambos. O exercício começa com a fala do narrador, que resumidamente apresenta a situação geral do exercício:

Foi na ilha de Euboia que Ganyktor queria celebrar o funeral de seu pai, o rei Amfidamas. [...] Homero pôs-se a caminho [do evento] e, dizem, por casualidade encontrou o cantor Hesíodo em Áulis, e eles se apresentaram juntos em Chalkis [a cidade do evento] Ali os dois cantores travaram uma luta maravilhosa, mas o vencedor, dizem, foi Hesíodo, e foi assim que aconteceu. Hesíodo entrou no ringue e fez perguntas e mais perguntas para Homero e Homero tinha que respondê-las²³⁴ (BRECHT, 1993a, p. 848, tradução nossa).

A seguir, os dois cantores-poetas começam a batalha. Ambos irão falar majoritariamente em versos e Hesíodo dá início à disputa, fazendo perguntas, enquanto que Homero deve respondê-las:

HESÍODO
O que seria melhor para as pessoas?
E o que, pensado com cuidado, seria o que viria logo a seguir do melhor?
HOMERO
Nunca nascer, isso seria o melhor para as pessoas!
Uma vez nascido, porém, para ir direto para o Hades!
[...]
HESÍODO
O que você acha que é a coisa mais deliciosa sob o sol?
HOMERO

²³⁴ No original: "Es begab sich, dass auf der Insel Euboia Ganyktor die Leichenfeier für seinen Vater, König Amphidamas, begehrt wollte. [...] Da machte sich auch Homer auf den Weg und traf von ungefähr, so wird berichtet, in Aulis mit dem Sänger Hesiodos zusammen, und beide fanden sich miteinander in Chalkis ein. [...] Da lieferten die beiden Sänger sich einen herrlichen Kampf, Sieger aber, so erzählt man, blieb Hesiod, und das kam so. Hesiod trat in den Ring und legte Homer Frage um Frage vor und Homer mußte antworten".

Isto: quando a felicidade preenche as mentes em toda a cidade²³⁵
(BRECHT, 1993a, p.848, tradução nossa).

Ao longo da batalha, Hesíodo muda de estratégia, e o narrador diz que Hesíodo começa a fazer perguntas com duplo sentido, enunciando frases tolas, que exigem de Homero o esforço de apresentar frases sensatas (BRECHT, 1993a, p. 848-849). Homero e Hesíodo seguem a disputa e, com o final dessa parte da batalha, antes de declarar qual seria o vencedor, o rei Panedes ordena aos poetas que cada um cite o trecho mais bonito de seus próprios poemas. Então, Hesíodo narra uma parte de seu *Trabalhos e dias* e, a seguir, Homero declama um trecho da *Ilíada* (BRECHT, 1993a, p. 851-852). Ao final da batalha, o narrador da cena-exercício conta que os gregos aplaudem Homero, e pedem que ele seja considerado o vencedor; o rei, no entanto, declara que o vencedor é Hesíodo, pois, nas palavras do dramaturgo, “[...] era certo e justo, declarou ele, que a vitória pertença ao homem que evoca a agricultura e o trabalho pela paz, em vez de retratar guerras e batalhas” (BRECHT, 1993, p. 852).

Esses quatro itens de exercício de atuação²³⁶, publicados no caderno 11 dos *Versuche*, foram antecidos por uma breve classificação, em que Brecht explica: “*Peças de exercício para atores* foram retiradas de *A compra do latão* (Versuch n. 26), uma conversa a quatro sobre uma nova forma de fazer teatro” (BRECHT apud HECHT, GELLERT, 1993, p. 1117). Essa é a primeira vez que o dramaturgo, numa publicação, se refere à *A compra do latão* como uma “conversa a quatro”, sem, no entanto, ainda ter publicado qualquer coisa a respeito do material (HECHT, GELLERT, 1993, p. 1117), pois até então só havia anotações particulares e rascunhos. É interessante destacar que a primeira publicação com algum excerto de *A compra do latão* tenha sido uma coletânea de exercícios para atores e atrizes, e não alguma parte do diálogo, ou mesmo um mínimo comentário sobre o projeto.

Podemos imaginar que, naquele momento, a tarefa mais urgente para Brecht era o trabalho prático, as demonstrações e o treino com os atores e atrizes, visando a construção

²³⁵ No original:

“HESIOD

Was wär den Menschen das Beste?

Und was wär, fürsorglich gedacht, das nächste des Besten?

HOMER

Nimmer geboren sein, das wär den Menschen das Beste!

Einmal geboren jedoch, alsbald zum Hades zu fahren!

[...]

HESIOD

Was wär, deines Bedünkens, das Köstlichste unter der Sonne?

HOMER

Das: Wenn Fröhlichkeit rings in der Stadt die Gemüter erfüllt”.

²³⁶ 1. *Cenas paralelas*; 2. *Entrecenas*; 3. *Poemas circulares*; 4. *A batalha de Homero e Hesíodo*.

de seu teatro épico. Conforme uma carta endereçada ao amigo e também diretor Gottfried von Einem, em 7 de janeiro de 1951, o dramaturgo comenta: “Tentar construir um novo teatro me privou do tempo necessário para escrever para ele”²³⁷ (BRECHT apud WILLETT, 1998, p. 228, tradução nossa). Nos primeiros anos após o retorno à Alemanha, o trabalho com o Berliner Ensemble; as outras montagens supervisionadas pelo dramaturgo; as negociações para o apoio financeiro e para o espaço próprio; o trabalho com estudantes e o fortalecimento do teatro nacional, com a busca de parcerias, festivais e a participação em palestras e outros eventos foram o principal foco de Brecht, o que acabou reduzindo o tempo necessário para a elaboração de novos textos teóricos de porte. Por outro lado, Brecht também trabalhou para a publicação não apenas das dramaturgias, mas também de muitos ensaios que não haviam sido publicados desde o exílio, e que são fundamentais para o debate e a prática do teatro épico.

O nazismo, lembra Krabiel (1993), “[...] havia liquidado completamente as tradições do movimento movimento cultural da classe trabalhadora na Alemanha” (KRABIEL, 1993, p. 292), fundamentais para a compreensão do trabalho prático-teórico de Brecht, desenvolvido durante a República de Weimar e nos primeiros anos de exílio; de modo que “[...] uma conexão com a prática cultural do período de Weimar estava fora de questão” (KRABIEL, 1993, p. 292). Sobre o alcance da destruição, Brecht comenta:

Quando, com o fim da guerra hitlerista, nos preparamos para fazer teatro novamente, a dificuldade mais séria que encontramos foi que nem os artistas nem o público pareciam conhecer a magnitude dos danos. No caso do colapso das fábricas e das casas sem telhado, era evidente que um esforço especial seria necessário; mas quando se tratava do teatro, em que o que estava destruído não podia ser reparado com uma simples obra de alvenaria, ninguém parecia reivindicar ou oferecer muito mais do que o desejo de retomar o trabalho no ponto em que havia sido interrompido [...] e, no entanto, a decadência havia sido absoluta [...] os meios artísticos cuja elaboração havia exigido tanto tempo estavam praticamente desfeitos (BRECHT, 1976b, p. 47-48, tradução nossa).

Diante de tal situação devastadora, cujas transformações da cultura política eram determinantes desde suas bases (KRABIEL, 1993, p. 292), para o dramaturgo, a tarefa inicial mais urgente era reiniciar o trabalho não imaginando que seria possível apenas repetir o que já fora feito ou retomar os trabalhos interrompidos em 1933, mas esforçando-se para compreender a situação atual e, a partir daí, trabalhar na reconstrução do teatro alemão e, em particular no caso de Brecht, o teatro épico. Krabiel (1993) também avalia que “Pouco se sabia sobre a prática cultural da República de Weimar na Alemanha do pós-guerra, e praticamente nada sobre o movimento *Gebrauchsmusik*²³⁸ e sobre o trabalho de Brecht com as peças didáticas” (KRABIEL, 1993, p. 292). Nesse quadro, o

²³⁷ No original: “Trying to build up a new theatre has deprived me of the time needed to write for it”.

²³⁸ Conforme mencionado no capítulo 1.

dramaturgo pretendia aproveitar todas as oportunidades para fazer visíveis as particularidades do seu teatro (KRABIEL, 1993, p. 292).

Após a estreia de *A Mãe*, em janeiro de 1951 no Berliner Ensemble (BE), os próximos trabalhos planejados por Brecht e pela equipe seriam uma adaptação dos textos do dramaturgo alemão Gerhart Hauptmann (1862-1946), *Der Biberpelz* (“O casaco de castor”), de 1893, e *Der roten Hahn* (literalmente, “O galo vermelho”, que também pode ser encontrada como “A conflagração”). O outro projeto consistia na adaptação da peça radiofônica *O julgamento de Luculus*, de Brecht, para um libreto de ópera, para o diretor da Staatsoper Berlin (“Ópera Estatal de Berlim”), Ernst Legal. Os ensaios aconteceram paralelamente, e começaram em fevereiro de 1951. A peça *Biberpelz und roter Hahn* estreou no mês seguinte, com direção do integrante do BE, Egon Monk. A montagem de *O julgamento de Luculus*, no entanto, teve uma estreia a portas fechadas para convidados e, acusada de formalismo, sofreu ataques de setores da política cultural do SED, sendo, por fim, proibida pelo Comitê Central do partido, até que Brecht fizesse alterações substanciais no texto²³⁹.

De acordo com John Willett (1993b, p. 524), para entender a “[...] hostilidade oficial a *Luculus*”, deve-se ter em mente que, justo naquela época, havia acontecido o 5º Congresso do Comitê Central do SED, onde seriam adotadas as resoluções de combate oficial ao “Formalismo na Arte e na Literatura”. Vale dizer, o debate havia sido iniciado já em janeiro de 1951, a partir da publicação de uma série de artigos que defendiam a “[...] luta contra o formalismo e a decadência ocidental” na arte (KRATZMEIER; KUGLI, 2003b, p. 117); contexto em que, por exemplo, foram feitas críticas à *A Mãe* e recomendadas alterações na peça, visto que ela violava parâmetros do Realismo Socialista (WILLETT, 1993b, p. 524).

Ao final do Congresso, que ocorreu entre 15 e 17 de março, foi fundada a Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten (Comissão Estadual de Assuntos Artísticos), uma espécie de órgão que iria vigiar e controlar as produções na Alemanha Oriental e contribuir com o combate ao formalismo. Assim, foi importado de Moscou um instrumento para “impor disciplina a artistas e intelectuais recalcitrantes” (KUHN; GILES, 2003b, p. 276). É importante notar que Brecht, bem como outros artistas, tinha também que lidar com proibições e acusações de setores do SED e, portanto, devemos olhar para suas produções na Alemanha Oriental sabendo de antemão que este trabalho teatral estava sendo realizado sob censura (ainda que o dramaturgo tenha mantido uma intensa agenda de atividades no teatro e na área da cultura em geral). Além disso, o Berliner Ensemble era um teatro estatal

²³⁹ Após alterações e reuniões com membros do SED, a peça é considerada “apta” para o público (KUHN; GILES, 2003b, p. 311).

e, em certa medida, dependente dos fundos do governo; o que não quer dizer que o dramaturgo apenas cumprisse ordens, mas que empreendia certa negociação não apenas com o partido, mas também consigo mesmo e o que se desejava ou podia fazer no BE. Ainda, cabe ressaltar que também não havia a questão de ir contra o SED, ou contra o regime de construção do socialismo. Sobre o debate quanto à proibição de *O julgamento de Luculus*, por exemplo, o dramaturgo escreveu uma série de notas particulares, não publicadas, como preparação para as conversas sobre a liberação da ópera, onde podemos ver seu interesse em contribuir artisticamente com o desenvolvimento de uma comunidade socialista:

O otimismo e a determinação de nossos artistas em se engajar na reconstrução não encontram expressão apenas em sua escolha pelo otimismo e pela reconstrução como temas, mas também quando eles próprios criam obras poderosas que lutam contra o velho e defendem o novo, e quando educam os jovens e os enchem de entusiasmo pelo socialismo. Por esses meios, eles participam da tarefa hercúlea da população trabalhadora da RDA, e não é necessário verificar constantemente se o rosto de Hércules também parece que está otimista e gostando do trabalho²⁴⁰ (BRECHT, 2003b, p. 310-311, tradução nossa).

Brecht acredita que, por um lado, é necessário combater as “inovações ilusórias”; mas, por outro lado, é evidente que não se poderia apenas “retornar ao velho”. A tarefa seria, portanto, caminhar adiante, pontua o dramaturgo, “[...] em direção a verdadeiras inovações [...]” (BRECHT, 2003b, p. 315-316). Aqui, vemos a recusa do dramaturgo às formulações do Realismo Socialista, que seriam o retorno ao antigo, e a defesa da pesquisa e da prática do teatro épico, que traria as possibilidades para as investigações de um realismo apto a amparar a compreensão e análise crítica dos comportamentos e relações sociais.

Interessado em contribuir para a difusão do teatro épico na Alemanha, além de oferecer modelos práticos de trabalho, em abril de 1951 Brecht nomeou os assistentes do BE Käthe Rülicke, Claus Hubalek e Peter Palitzsch (que também seria o designer), como os editores responsáveis para uma publicação inédita, uma espécie de “relatório” (BRECHT, 1993b, p. 439) que reuniria os seis trabalhos realizados pelo BE até então. A importância da publicação, chamada *Theaterarbeit* (Trabalho Teatral), que também deve ser vista dentro dos debates sobre o formalismo (KRABIEL, 2003a, p. 218), compilava fotografias das seis

²⁴⁰ No original: “Our artists' optimism and determination to engage in reconstruction do not only find expression in their choice of optimism and reconstruction as themes, but also when they themselves create powerful works which fight the old and advocate the new, and when they educate the young and fill them with enthusiasm for socialism. Through these means they are participating in the Herculean task of the GDR's working populace, and it is not necessary to check constantly that Hercule's face also looks as if he is optimistic and enjoying the work”.

montagens do BE: *Senhor Puntila e seu Criado Matti*, *Wassa Schlesnowa*²⁴¹, *O preceptor*, *Biberpelz und roter Hahn*, *A Mãe e Mãe Coragem e seus filhos*. Além das imagens, foram adicionados notas, ensaios, declarações dos atores e atrizes, comentários sobre cenografia, maquiagem, figurinos etc., partituras e outras diversas anotações sobre as obras e sobre o próprio trabalho teatral. As ideias iniciais do novo projeto com *Theaterarbeit* foram desenvolvidas ao longo de um ano e, evidentemente, vão muito mais além de um simples “relatório” das produções do BE, pois oferecem ao leitor, acima de tudo, a possibilidade de reflexão crítica, a partir de exemplos concretos, sobre o trabalho teatral. A primeira versão do livro, que ao final foi escrita “[...] por muitas mãos” (WILLETT, 1993b, p. 525), foi publicada em maio de 1952²⁴².

Para essa publicação, além dos excertos relacionados às montagens do BE e a outros outros materiais, Brecht escreve alguns novos textos, que são organizados e publicados com a nota “Poemas e discursos de *A compra do latão*” (KRABIEL, 2003, p. 218). Os novos poemas são os seguintes: *As cortinas*, *A iluminação*, *As canções*, *Os adereços da Weigel* (BRECHT, 1999, p. 165-167). Os textos em prosa são: *Discurso do escritor de peças sobre o teatro do cenógrafo Caspar Neher* e *Discurso do dramaturgista* (BRECHT, 1999, p. 152-155). De modo geral, todos estes textos, em verso ou em prosa, têm em comum o tema do trabalho no teatro; seja na forma como se ilumina o palco, seja na escolha dos adereços dos atores atrizes, na preparação do cenário ou na escolha de uma atriz ou ator para representar uma personagem específica: todos esses elementos devem ser levados em conta pelos artistas interessados na construção do teatro épico.

Em setembro de 1951, estreou a nova versão de *Mãe Coragem e seus filhos*, com direção de Brecht e com alguns novos atores e atrizes do BE. Nesse meio tempo, Brecht seguiu trabalhando com Ruth Berlau para organizar o livro modelo. Para o dramaturgo, este trabalho, que era exaustivo, tinha que ser feito, ainda que fosse apenas para “[...] mostrar quantas considerações são necessárias para uma produção” (BRECHT, 1993b, p. 435). Algumas semanas depois, ainda trabalhando no *Couragemodel*²⁴³, Brecht reafirma a importância dos livros-modelo naquele contexto, em sua visão, em que “[...] as artes [...], pelo menos de tempos em tempos, são ameaçadas de rápida decomposição” e, portanto, “a tarefa política é urgente e as artes, enfraquecidas pelo mercantilismo etc., não terão muito tempo para se recarregar” (BRECHT, 1993b, p. 437).

²⁴¹ Essa peça, escrita por Maxim Gorki em 1910, foi dirigida no BE por Berthold Viertel e estreou em dezembro de 1949.

²⁴² As próximas publicações irão reunir e discutir brevemente outras encenações do BE nos anos 1950.

²⁴³ Literalmente, “Modelo-Coragem”, o nome do livro-modelo da produção de *Mãe Coragem e seus filhos*.

Tanto o trabalho em *Theaterarbeit* quanto os trabalhos com os livros-modelo mostram que o foco de Brecht, que pretendia ampliar e difundir o debate sobre o teatro épico, ao oferecer exemplos práticos para a discussão, estava direcionado para o processo de trabalho, e não para a produção teatral como um produto final. Aqui, podemos traçar também uma relação com *A compra do latão*, na medida em que o dramaturgo apresenta aos leitores desse material uma conversa em desenvolvimento, permeada pela prática, com exercícios, e que acontece dentro do próprio teatro. Interessante notar que a *Quarta noite* de *A compra do latão* termina justamente quando as personagens entram em acordo, o que nos sugere que o trabalho estava apenas começando.

Além das publicações e dos trabalhos com o BE, Brecht supervisionava outras encenações, com equipes diferentes, em parceria com os diretores e diretoras assistentes do BE. Durante o ano de 1952, lembra Peixoto (1979), o dramaturgo divide-se em muitas frentes:

Trabalha em diversas adaptações e colabora indiretamente nas montagens do Berliner Ensemble, mas não dirige nenhum espetáculo da companhia (que apresenta *A Bilha Quebrada* de Heinrich von Kleist; *O carrilhão do Kremlin* de Nicolas Podogin, com direção de Ernst Busch; *Urfaust*, primeira versão do *Fausto*, de Goethe, com direção de Egon Monk; *Os fuzis da senhora Carrar* de Brecht, com direção de Egon Monk; e *O processo de Joana D'Arc em Rouen, 1431*, adaptação de Brecht da peça radiofônica, baseada nos autos originais do processo, de Anna Seghers, dirigida por Benno Besson) (PEIXOTO, 1979, p. 271).

Uma dessas produções, a de *Urfaust*, de Goethe, causou grande repercussão - e desaprovação - dentro das fileiras da política cultural do SED, e, ao mesmo tempo, obteve ótima recepção do público. O dramaturgo escreveu algumas notas interessantes sobre o processo. Iremos comentar brevemente esta montagem, pois ela apresenta o segundo tema amplamente discutido na RDA no começo dos anos 1950: ao lado da campanha contra o formalismo, havia a campanha contra o cosmopolitismo, ou seja, contra produções artísticas que não estivessem enraizadas na tradição alemã (BARNETT, 2015a, p. 86), gerando acusações de subserviência às novidades do “ocidente” e do capitalismo.

A questão da herança cultural na Alemanha Oriental era tema muito debatido pelo SED e pelos funcionários da cultura. O fato de Brecht e sua equipe terem escolhido trabalhar com *Urfaust*, material que daria origem ao *Fausto* de Goethe, uma das grandes obras da tradição literária alemã, com certeza levantaria grandes debates dentro da área cultural na Berlim Oriental e não seria recebida pelo SED sem contestações (BARNETT, 2015a, p. 93). Para alguns funcionários da cultura do partido, em oposição ao cosmopolitismo, deveria ser conservada uma atitude de celebração da herança cultural. Barnett (2015) expõe que, para Brecht, a situação era um pouco diferente, pois ele “[...]”

tinha uma visão mais radical do que significava se envolver com obras do passado”, e era necessária uma atitude de apropriação do material, a partir de sua atualidade e utilidade (BARNETT, 2015a, p. 93).

A adaptação de *Urfaust* foi realizada sob supervisão de Brecht com uma equipe de jovens atores e atrizes da cidade de Potsdam, a cerca de uma hora de Berlim. No *Diário de trabalho*, o dramaturgo registra sua grande alegria com o trabalho: “URFAUST com os jovens é divertido desde o início. um belo poema realista! é claro que, feito de maneira tão ingênua, pode causar aborrecimento. os professores escolares de nosso público sentem que estão sendo rebaixados se tiverem a oportunidade de se divertir”²⁴⁴ (BRECHT, 1993b, p. 442). Percebe-se aqui certa ironia de Brecht, quanto comenta sobre os professores “escolares” - podemos imaginar que seriam, inclusive, alguns membros das fileiras culturais do SED, que exerciam o papel de censores e de críticos e que se “aborreceriam” com qualquer atividade teatral que lhes oferecesse prazer e divertimento, que se sentiriam ofendidos com um teatro que não fosse “elevado”, solene, mas que, na realidade, se revela estreito e conservador. Em outra anotação no *Diário de trabalho*, o dramaturgo mais uma vez comenta sobre o trabalho: “[...] os ensaios urfaust são um prazer. os jovens estão trabalhando seriamente e se divertindo muito”²⁴⁵ (BRECHT, 1993b, p. 443).

A montagem de Potsdam estreou em abril de 1952 e teve dezenove apresentações na cidade. No ano seguinte, a adaptação foi apresentada no Berliner Ensemble algumas vezes, até a proibição de sua permanência no repertório do BE (WILLETT, 1993b, p. 528). Ainda que tenha havido diferenças de concepção nas encenações, ambas mostravam como o BE, ainda que interessado em trabalhar com um repertório clássico, havia cometido um ato substancial de heresia, para os olhares daqueles favoráveis à campanha contra o cosmopolitismo.

Também interessado em responder às acusações de formalismo e enfrentar os dogmas culturais que vinham sendo impostos pelo partido, estava o amigo de Brecht e compositor Hanns Eisler. O músico, que tinha assistido a alguns dos ensaios com Brecht em Potsdam, havia publicado uma adaptação de *Fausto* para um libreto de ópera, em finais de 1952. Nele, Eisler também desafiou as imposições culturais do partido e retratou a figura de Fausto de forma negativa (KUHN; GILES, 2003b, p. 330), gerando inúmeras e violentas críticas abertas ao trabalho do compositor. A querela fora tão grande, que houve longas

²⁴⁴ No original: “URFAUST with the young people is fun from the start. a beautiful realistic poem! of course, done as naively as this, it may cause annoyance. our public's schoolmasters feel they are being talked down to if they are given the chance to be entertained”.

²⁴⁵ No original: “[...] the urfaust rehearsals are a pleasure. the young people are working seriously and having great fun”.

discussões dentro da *Akademie der Künste*²⁴⁶ (“Academia das Artes”) da Alemanha Oriental, principalmente nos meses de maio e junho de 1953, quando foram organizados os chamados “Encontros de quarta-feira”, uma sequência de três reuniões cujo objetivo era debater *Johann Faustus*, a ópera de Hanns Eisler (KUHN; GILES, 2003b, p. 278). Ali, se apresentaram também intensos ataques à *Johann Faustus* por parte de membros do SED, como Alexander Abusch, Wilhelm Girnus, Ernst Hermann Meyer, mas também defesas à obra do compositor, como a de Brecht, Helene Weigel, Arnold Zweig, o professor de marxismo Hermann Duncker e Walter Felsenstein, diretor da *Komische Oper* (“Ópera Cômica”) de Berlim (KNEPLER, 1998, p. 71)²⁴⁷. Esses eventos teriam como objetivo não o de criar um ambiente de debate sobre dialética e estética marxistas, mas sim de exigir de Brecht e seus aliados uma retratação a respeito de suas práticas teatrais e posicionamentos estéticos (KUHN; GILES, 2003b, p. 278), uma vez que:

Nessas reuniões, o debate estético sobre a atitude apropriada para com a tradição literária alemã e a representação da história alemã foi subsumido por uma luta política interna entre a linha dura cultural do SED e a fração cada vez mais marginalizada em torno de Brecht e Eisler²⁴⁸ (KUHN; GILES, 2003b, p. 330, tradução nossa).

A luta política a que Tom Kuhn e Steve Giles se referem já vinha sendo travada desde antes. Num registro do *Diário de trabalho* de março de 1953, o dramaturgo comenta:

[...] nossas performances em berlim quase não têm mais ressonância. os anúncios da imprensa aparecem meses depois da primeira noite e nunca há nada neles, de qualquer maneira, além de alguns fragmentos patéticos de análise sociológica. o público é o público pequeno-burguês do volksbühne,

²⁴⁶ A *Deutsche Akademie der Künste* foi fundada em março de 1950 na Alemanha Oriental e, entre seus membros fundadores, estão Helene Weigel, Hanns Eisler e Erich Engel. Brecht também era membro e participava ativamente das discussões e propostas. Dentre elas, por exemplo, podemos citar a sugestão de Brecht à Akademie der Künste de aceitar a formação de estudantes nas áreas de dramaturgia e de direção dentro do Berliner Ensemble, num trabalho prático. Há vários debates sobre quais seriam os requisitos necessários e como se daria, efetivamente, a trajetória da formação profissional. Em português, infelizmente, faltam materiais. Para ver mais sobre o assunto em inglês, recomendamos os três primeiros capítulos de *A history of the Berliner Ensemble* (BARNETT, 2015a) e, em especial, o capítulo 3.

²⁴⁷ As discussões a respeito de *Johann Faustus* foram tão frustrantes para Hanns Eisler, que ele entrou em depressão, mudou-se para Viena e acabou não escrevendo as composições para a ópera (WILLETT, 1993b, p. 530). De Viena, enviou uma carta ao Comitê Central do SED, em outubro de 1953, em que dizia: “Depois do ataque a *Fausto*, percebi que havia perdido todo o impulso de escrever música. Então, caí em uma depressão profunda como nunca havia experimentado antes. No entanto, não tenho esperança de encontrar aquele impulso vitalmente importante para mim, de escrever música, em outro lugar que não seja na República Democrática Alemã” (EISLER apud KNEPLER, 1998, p. 72).

²⁴⁸ No original: “At these meetings, the aesthetic debate concerning the appropriate attitude to the German literary tradition and the representation of German history was subsumed by an internal political struggle between SED cultural hardliners and the increasingly marginalised faction around Brecht and Eisler”.

os trabalhadores representam apenas 7% dele²⁴⁹ (BRECHT, 1993b, p. 454, tradução nossa).

Além dessa espécie de boicote das apresentações, outro caso que mostra a intensificação da disputa é a Conferência Stanislavski, um ciclo de palestras que ocorreu em abril de 1953, organizado pelo SED e realizado na *Akademie der Künste* para debater o teatro stanislavskiano. Em última instância, o ciclo (talvez, a revelia do que Stanislavski havia constituído em seu sistema) significava a defesa do Realismo Socialista, da empatia no teatro e de um teatro que apresentasse figuras de maneira positivada, heróis e heroínas da nova sociedade, com os quais o público deveria se identificar. O evento foi anunciado em janeiro de 1953 pela Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten (“Comissão Estadual de Assuntos Artísticos”, cf. p. 147), e iria reunir dramaturgos e outros artistas de teatro, acadêmicos e funcionários da cultura e, dentre outros convidados para falar nas jornadas sobre Stanislavski, estavam o Berliner Ensemble e, em particular, Brecht e Helene Weigel.

Para Brecht, seria necessário preparar uma campanha própria para manter a oposição ao teatro aristotélico, já que o evento era um desafio à defesa do teatro épico (SILBERMAN; GILES, 2020, p. 267). Nos registros do *Diário de trabalho*, podemos encontrar algumas anotações do dramaturgo sobre os estudos que estava fazendo a respeito de Stanislavski, assim como algumas anotações e comentários sobre as propostas teatrais do diretor russo.

Durante o evento, Brecht quase não se manifestou, e Helene Weigel adotou uma postura diplomática, com comentários cautelosos sobre o tema, de modo que foi possível garantir que a situação do BE não piorasse (WILLETT, 1993b, p. 530). Nas notas sobre os estudos preparatórios para a conferência, Brecht demonstra o esforço em apresentar as propostas de Stanislavski de modo positivo e, por um lado, manter as críticas à empatia, ou seja, à identificação entre ator e personagem (esta poderia, no entanto, ser mantida em alguma fase dos ensaios) e à identificação entre personagem e público. Por outro lado, Brecht destaca a contribuição de Stanislavski ao desenvolvimento do naturalismo para o realismo (BRECHT, 2020, p. 326) e enfatiza, também, o que pode ser aprendido ao estudar Stanislavski, e que há muito a ser aprendido, desde que seja um aprendizado real (BRECHT, 2020, p. 324-327). A proposta do dramaturgo é estratégica, em termos políticos:

O legado de Stanislavski está repleto de dicas e reflexões, exercícios e procedimentos que facilitam essa tarefa [alcançar uma imagem plena, viva e contraditória da realidade]. Esclareçamos, aperfeiçoemos e completemos a

²⁴⁹ No original: “our performances in berlin have almost no resonance any more. the press notices appear months after the first night, and there is never anything in them anyway apart from a few pathetic bits of sociological analysis. the public is the petty bourgeois public of the volksbühne, workers make up scarcely 7% of it”.

nossa [tarefa] estudando o grande inovador do teatro: Stanislavski!²⁵⁰
(BRECHT, 2020, p. 329, tradução nossa).

Ciente do campo minado em que estava pisando nesse evento, Brecht propõe uma abordagem não dogmática, aberta, livre e criativa quanto às propostas de Stanislavski, diferente daquela defendida nas fileiras culturais do partido.

A situação de Brecht e sua relação com fileiras do partido ficaram mais tensas a cada mês. Dentro das estratégias para lidar com a vida cultural, e buscando certo balanço favorável para si e para o BE, o dramaturgo, como escolha tática, havia decidido encenar *Katzgraben*, peça do dramaturgo contemporâneo Erwin Strittmatter (1912-1994), que havia ido ao Berliner Ensemble para trabalhar como assistente e estava se estabelecendo como escritor na RDA. Nos finais de 1952, Brecht e Strittmatter começaram a trabalhar juntos no texto de Strittmatter, uma peça baseada em cenas da vida no campo na Alemanha Oriental, na cidade fictícia chamada Katzgraben, onde tem início uma disputa, entre os pequenos camponeses da região e o grande fazendeiro, sobre a construção de uma nova estrada que ligaria a zona rural à cidade.

Essa peça poderia ser uma oportunidade para testar as propostas reunidas no *Pequeno Organon* (KUHN; GILES; SILBERMAN, 2015, p. 249) e servir como material concreto para o debate da conferência sobre Stanislavski, pois, preocupado com os ataques ao BE e ao teatro épico, Brecht teve o cuidado em ressaltar algumas semelhanças entre sua proposta teatral e a de Stanislavski (KUHN; GILES; SILBERMAN, 2015, p. 249). Os ensaios começaram em fevereiro de 1953, e Brecht indicou à equipe que todos fizessem anotações e registros detalhados do processo, pois o objetivo seria, primeiro, encontrar e analisar os problemas identificados e as soluções escolhidas e, posteriormente, usar as anotações como base para uma futura publicação revisada. No entanto, quase nenhum material foi publicado à época, mas é interessante notar diversas notas e registros de conversas sobre empatia, Stanislavski, a construção de personagens, distanciamento e o método dos ensaios (BRECHT, 2015, 251-275). A direção foi assinada por Brecht e por Manfred Wekwerth, um dos diretores assistentes do BE.

Ainda assim, o clima de tensão e as pressões a que estavam submetidos Brecht e a equipe do BE continuaram. Silberman e Giles comentam o risco:

As divergências de Brecht quanto ao realismo socialista ortodoxo, sua insistência no realismo anti-empático e sua resistência ao "sistema" de Stanislavski estavam lenta mas seguramente levando-o para a posição

²⁵⁰ No original: "Stanislavsky's legacy is full of tips and thoughts, exercises and procedures that facilitate this task [to achieve a full, lively, contradictory image of reality]. Let us clarify, refine and complete our own [task] by studying the great innovator of the theatre: Stanislavsky!"

arriscada de um dissidente interno, sob pressão de retratar publicamente suas posições estéticas²⁵¹ (SILBERMAN; GILES, 2020, p. 266).

As tensões no âmbito da cultura, no entanto, foram sobrepujadas pelas tensões políticas nas ruas da Alemanha socialista. Em 17 de junho de 1953, em oposição às medidas econômicas do SED, que iriam exigir um aumento de dez por cento na produção da indústria, trabalhadores e trabalhadoras saíram às ruas de Berlim Oriental e, logo, as manifestações se espalharam pela Alemanha Oriental, quase derrubando o Secretário do Comitê Central do SED, Walter Ulbricht. As manifestações só conseguiram ser contidas após a declaração de estado de emergência e com a intervenção de tanques soviéticos e intensa repressão, o que gerou algumas mudanças nos rumos da parte do país sob ocupação soviética. Para Brecht e o BE, especificamente, os eventos funcionaram como uma “[...] válvula de liberação de pressão [...]” (SILBERMAN; GILES, 2020, p. 267), justo no momento em que se acirravam as represálias ao BE. A respeito das manifestações, quando Berlim parecia que estava, diz Brecht, “[...] à beira de uma terceira guerra mundial” (BRECHT, 2003b, p. 331), o dramaturgo se posicionou favorável ao governo, mas exigindo que este reconhecesse seus erros e alterasse suas políticas, em especial no âmbito da cultura, ao mesmo tempo em que reconhecia a necessidade de diálogo com a população, para que ambos os lados fossem escutados. Brecht comenta:

Na manhã de 17 de junho, quando ficou claro que as manifestações operárias estavam sendo abusadas para finalidades belicistas, expressei meu compromisso com o Partido Socialista Unido da Alemanha. Espero agora que os provocadores estejam sendo isolados e suas linhas de comunicação cortadas. Ao mesmo tempo, porém, espero que os trabalhadores que se manifestaram por justificada insatisfação não sejam equiparados aos provocadores, para que a grande discussão sobre os erros cometidos por todos os lados, tão urgentemente necessária, não se torne impossível desde o princípio²⁵² (BRECHT, 2003b, p. 332).

Esse breve texto, escrito em 21 de junho e publicado dois dias depois no periódico do SED *Neues Deutschland* (“Nova Alemanha”), reafirma a posição do dramaturgo quanto aos eventos recentes, e enfatiza a necessidade de diálogo para a continuidade da construção da sociedade socialista. O escrito retrata também o esforço de Brecht em explicar publicamente sua posição quanto ao governo do SED e aos acontecimentos de 17 de junho, pois, no mesmo *Neues Deutschland* do dia 21, havia sido publicado apenas um

²⁵¹ No original: “Brecht’s deviations from orthodox Socialist Realism, his insistence on anti-empathetic realism and his resistance to the Stanislavsky “system” were slowly but surely manoeuvring him into the risky position of an internal dissenter, under pressure to publically recant his aesthetic positions”.

²⁵² No original: “On the morning of 17 June, when it became clear that the workers’ demonstrations were being abused for the purposes of warmongering, I expressed my commitment to the German Socialist Unity Party. I hope now that the provocateurs are being isolated and their lines of communication cut. At the same time, however, I hope that the workers who demonstrated out of justified dissatisfaction will not be equated with the provocateurs, so that the major discussion concerning the mistakes made on all sides, which is so urgently needed, will not be rendered impossible from the outset”.

trecho de uma carta de Brecht enviada no próprio dia das manifestação ao Secretário Geral do partido: a equipe editorial do periódico decidiu publicar apenas a frase final da carta, em que o dramaturgo se solidariza com o partido, ocultando portanto as críticas de Brecht ao governo. Nos termos divulgados: “Sinto a necessidade, neste momento, de expressar minha solidariedade ao Partido Socialista Unido”²⁵³ (BRECHT apud HECHT, 2014, n.p., tradução nossa).

Nesse contexto, foi organizada uma comissão especial com membros da *Akademie der Künste*, para a qual Brecht fora designado, que deveria elaborar propostas para a reforma da política cultural da RDA (GILES; KUHN, 2003b, p. 335). O dramaturgo preparou uma lista preliminar com oito tópicos, que foi lida e debatida numa plenária da Academia, e, após se adicionaram mais dois itens, foi aprovada em 30 de junho e publicada em 12 de julho de 1953, no *Neues Deutschland* (GILES; KUHN, 2003b, p. 335). A declaração da Academia manteve as críticas às políticas culturais do SED adotadas até então e, ao mesmo tempo em que afirmou em público o desacordo com o partido, também mostrou apoio ao governo da Alemanha Oriental, ao mesmo tempo que a disposição para o trabalho coletivo de renovação das políticas culturais, abrindo um novo horizonte possível para as artes e para o teatro.

Entre as propostas da declaração da Academia, nota-se a ênfase quanto à necessidade de independência dos artistas quanto aos órgãos do partido e de desenvolvimento e promoção de uma maior autonomia para os trabalhadores da cultura, segundo Brecht, atuando em “[...] uma variedade de temas e formas em todas as área da arte, que irão dirigir-se aos diferentes setores da população” (BRECHT, 2003b, p. 333). Além disso, as sugestões ao SED sublinham que, ao se debater questões artísticas, como a formação de jovens artistas, comissões de prêmios e exposições de obras, por exemplo, deve-se fazer ouvir “[...] as associações profissionais apropriadas” (BRECHT, 2003b, p. 333). Ou seja, defende-se buscar o diálogo com as e os artistas e especialistas nos temas a serem debatidos, de modo a afastar julgamentos dos burocratas do partido, a fazer frente ao autoritarismo e a diminuir disputas internas, censuras e acusações. Por fim, no último tópico do texto da Academia, os membros afirmam que também é tarefa das artes “[...] redobrar seus esforços na luta contra o fascismo em todas as suas manifestações”²⁵⁴ (BRECHT, 2003b, p. 334), recusando, portanto, a analogia entre fascismo e stalinismo (KUHN; GILES, 2003b, p. 280), e ao mesmo tempo registrando os resquícios do nazismo

²⁵³ No original: “Es ist mir ein Bedürfnis, Ihnen in diesem Augenblick meine Verbundenheit mit der Sozialistischen Einheitspartei auszudrücken”.

²⁵⁴ No original: “[...] the arts must also redouble their efforts in the fight against Fascism in all its manifestations”.

que ainda estavam presentes na sociedade alemã, e que eram um perigo concreto e constante na construção do socialismo²⁵⁵.

A respeito do posicionamento de Brecht em relação ao governo do SED e à forma como este estava lidando com o nazismo na sociedade, destacamos a citação a seguir, que nos ajuda a compreender um pouco melhor a opinião do dramaturgo e as dimensões das questões ali envolvidas. Em 24 de junho, numa reunião dentro do Berliner Ensemble, em conversa com a equipe em que muitos expressam duras críticas ao regime (HECHT, 2014, n.p.), o diretor Erwin Böttcher afirmou ser a favor de que novas pessoas assumissem o comando do partido e do governo, e isso deveria ser feito através de eleições; ao que o ator Erwin Geschonneck adicionou: as eleições deveriam ser realizadas na Alemanha como um todo, não apenas na zona soviética. A respeito disso, Brecht diz, conforme registrado na ata da reunião:

Uma pergunta: você sabe o que uma eleição dessas traria? [...] Tenho a impressão de que a expectativa é muito elevada [...] quando eu olho para o que havia para ser visto, eu tive a impressão, de manhã, de que era um caso sério e terrível que os trabalhadores estivessem se manifestando aqui. Eu dou a eles toda a razão. Eu sabia que eles seriam impedidos de expressar sua amargura, e eles a descarregaram. O que aconteceu por volta das 11h, 12h, 13h mostra isso [...] Esta Berlim está num estado de espírito em que aparentemente estava na época nazista. Ainda permanecem resíduos tremendos. É um dos principais erros do SED - na minha opinião - e do governo, que eles não tenham realmente eliminado esses elementos nazistas nas pessoas e nas suas cabeças. É um erro, sabemos disso a partir da nossa área artística, que era um tabu, uma proibição de falar do período nazista. Os livros eram impedidos de sair se isso fosse mencionado neles. Falou-se sobre a cultura maravilhosa do povo alemão, dos aspectos positivos. Recentemente, houve essa discussão desnecessária sobre o texto de Fausto. Anos atrás, com nossa peça *Der Hofmeister*, sofremos uma ofensiva violenta. Toda a gangue nazista ainda está por aí, não governa mais, mas espiritualmente ainda está muito viva [...] Isso é algo crucial para o futuro e deve ser desenterrado. É necessário explicar o que é socialismo, o que ainda não foi feito. Instituições socialistas foram criadas, realizações tremendas foram feitas, das quais poucos estão cientes. Isso é um grande fracasso, as grandes realizações têm sido constantemente apresentadas com elogios e frases, mas não foram realmente divulgadas. A arte pode ajudar muito nisso. Deve tentar descobrir, tratar e esclarecer abertamente as raízes do nazismo e do capitalismo, que existem de uma forma especificamente alemã, numa história infeliz e suja muito antiga, e ao mesmo tempo realmente explicar o que de novo foi feito. Essas grandes reviravoltas no país, a expulsão dos Junkers²⁵⁶, a destruição do monopólio

²⁵⁵ Foi logo após esse período, ao se retirar para a casa de campo em Buckow, que Brecht se dedicou à escrita do conjunto de poemas *As Elegias de Buckow*, em que ficam registradas as reflexões sobre os acontecimentos de junho e sobre os vestígios de nazismo na vida cotidiana alemã. Para mais discussão sobre o tema, cf. REDONDO, 2021. Também em Buckow, Brecht trabalha na peça *Turandot ou o congresso das lavadeiras*, em que debate o papel dos intelectuais.

²⁵⁶ *Junker* era a forma como eram chamados os membros da aristocracia latifundiária durante o período do II Reich Alemão (1871-1918). Os *Junker* eram os grandes proprietários de terra, na época antes da República de Weimar, geralmente ligados ao exército e à nobreza. Durante a RDA, muitos deles foram desapropriados, sob o lema: *Junkerland in bauernHand* (em tradução literal, “terra de *Junker* na mão de agricultores”).

da educação para uma pequena classe dominante, a tomada das fábricas, a direção, o planejamento, uma nova formação. Todas essas coisas são ótimas, mas não foram realmente trazidas à consciência²⁵⁷ (BRECHT apud HECHT, 2014, n.p., tradução nossa).

Apesar de longa, o trecho da fala de Brecht aqui destacada evidencia a preocupação do dramaturgo quanto ao futuro do país, diante da possibilidade de futuros enfrentamentos violentos e da perpetuação de atitudes e comportamentos trazidos da vida social alemã sob dominação nazista. Nas frases quanto ao desconhecimento da população sobre as conquistas concretas alcançadas durante o novo regime socialista, podemos ver que Brecht percebe as medidas como frágeis, visto que a população não está ciente delas e, por isso mesmo, não se apropria das mudanças (e, provavelmente, não as defenderia contra ataques da direita, se não reconhecem a si mesmos como ativos nessas reviravoltas). Com os eventos de junho e seus desdobramentos, Brecht via-se em intensa contradição, segundo Silberman e Giles (2020), por um lado, “[...] de repente confrontado com um mundo estranho, traumatizado pelo espectro do que percebeu como o ressurgimento do nazismo [...]”²⁵⁸ (SILBERMAN; GILES, 2020, p. 267, tradução nossa), e, por outro, interessado em apoiar, criticamente, o regime. Para John Willett (1993b, p. 531), os efeitos dos acontecimentos viraram “[...] seu mundo de pernas para o ar, com efeitos visíveis em

²⁵⁷ No original: “Eine Frage: Wissen Sie, was so eine Wahl zustande brächte? [...] Ich habe den Eindruck, die Erwartung ist sehr groß [...] Wenn ich das ansehe, was zu sehen war, so hatte ich den Eindruck in der Frühe, daß es eine ernste und entsetzliche Angelegenheit war, daß gerade Arbeiter hier demonstrieren. Ich spreche ihnen auch hundertprozentig jede Berechtigung zu. Ich wußte, daß sie abgehalten worden ware[n], ihrer Erbitterung Luft zu verschaffen, nun verschafften sie sich Luft. Was gegen 11, 12, 13 Uhr geschah, zeigt das jedenfalls [...] Dieses Berlin ist in einem geistigen Zustande, in dem es anscheinend in der Nazizeit war. Da sind noch ungeheure Rückstände geblieben. Es ist einer der Hauptfehler der SED – nach meiner Meinung – und der Regierung, daß sie diese Nazielemente in den Menschen und in den Gehirnen nicht wirklich beseitigt hat. Es ist ein Fehler, wir wissen das von unserem Kunstgebiet, daß es ein Tabu war, ein Verbot, von der Nazizeit zu sprechen. Es wurden Bücher am Herauskommen gehindert, wenn darin davon gesprochen wurde. Man hat von der herrlichen Kultur des deutschen Volkes gesprochen, von dem Positiven. Da war kürzlich diese überflüssige Diskussion über den Faustus-Text. Vor Jahren bei unserem Stück "Der Hofmeister" hatten wir einen scharfen Angriff. Die ganze Nazibande ist immer noch da, sie hat nicht mehr geherrscht, geistig war sie noch immer ganz lebendig [...] Das ist eine entscheidende Sache für die Zukunft, die man aufgraben sollte. Man sollte erklären, was Sozialismus ist, das hat man überhaupt nicht getan. Man hat sozialistische Einrichtungen geschaffen, ungeheure Leistungen vollbracht, die ganz wenigen bewußt sind. Das ist ein großes Versagen, man hat die großen Verdienste zwar ständig in Art von Lobhudeleien und Phrase[n] zur Sprache gestellt, aber nicht wirklich bekannt gemacht. Da kann die Kunst sehr viel helfen. Sie muß offen versuchen, die Wurzel des Nazismus und Kapitalismus, die in einer spezifisch deutschen Weise da sind, in einer unglücklichen und schmutzigen Geschichte weit zurückgehend aufdecken, behandeln, klären und zu gleicher Zeit wirklich erklären, was neu gemacht wurde. Diese großen Umwälzungen auf dem Lande, Vertreibung der Junker, Vernichtung des Monopols für Bildung, für eine kleine herrschende Klasse, Übernahme der Betriebe, Lenkung, Plan, neue Schulung. Das sind alles große Sachen, sie sind aber nicht wirklich ins Bewußtsein gebracht worden.

²⁵⁸ No original: “Brecht found himself suddenly confronted with an estranged world, having been traumatized by the spectre of what he perceived as resurgent Nazism”.

sua escrita²⁵⁹ [...] Se a atitude de Eisler em relação à vida, ao trabalho e à política havia sido abalada, agora a de Brecht também”²⁶⁰.

Em relação ao Berliner Ensemble, as reações imediatas tomadas pelo dramaturgo e pela equipe permitiram melhorar as relações com os dirigentes do partido e das políticas culturais do SED, o que favoreceu as negociações quanto a uma sede própria (que ainda estava como grupo convidado dentro do Deutsches Theater). Antes de junho de 1953, a situação do BE era precária, visto que o grupo desafiava constantemente a linha oficial do partido. Alguns dos membros da equipe do BE relataram, em suas anotações pessoais, incerteza e insegurança quanto ao futuro do grupo, como os assistentes Peter Palitzsch e Käthe Rüllicke. Dentro do partido, discutia-se o futuro do BE, ainda que em documentos oficiais e públicos não se dissesse abertamente o que o SED planejava para o BE (BARNETT, 2015a, p. 123). Em carta ao secretário geral do SED Walter Ulbricht, o funcionário de alto escalão do partido na área de cultura e educação, Wilhelm Girnus, que teria sido enviado em 1951 pelo Comitê Central para espiar Brecht (BARNETT, 2015a, p. 123), temendo um escândalo e má repercussão para o partido, caso negassem ao dramaturgo o *Theater am Schiffbauerdamm*, recomenda a Ulbricht aceitar o pedido de Brecht e confirmar a cessão do teatro para o Berliner Ensemble. Escreve Girnus em sua carta, após um encontro com Brecht, em 25 de julho de 1953:

[...] feita essa concessão, conto com um efeito pedagógico, pois, com seu teatro, ele terá de provar que é capaz de conquistar o público, sobretudo os trabalhadores. Com os meios que apresentou até agora, não vai conseguir. Portanto, não devemos entregar-lhe uma coisa menor, mas um verdadeiro teatro. Assim, ele não poderá escusar seu primitivismo e puritanismo sob a alegação da carência de recursos técnicos (GIRNUS apud REDONDO, 2021, p. 357).

No mesmo mês, foi oficialmente confirmado que o Berliner Ensemble poderia ficar com o espaço do *Theater am Schiffbauerdamm*²⁶¹, algo que Brecht esperava desde que chegara à Alemanha Oriental. Com um teatro próprio, o grupo passaria a ter mais possibilidade de consolidar seu trabalho, e também maior influência artística e política.

²⁵⁹ Quanto às alterações na escrita de Brecht, John Willett (1993b, p. 531) cita o conjunto de poemas *As Elegias de Buckow* e a dramaturgia *Turandot*. Num breve prefácio para a peça, escrito no final do verão europeu de 1953, Brecht começa: “No início do verão em que escrevi esta peça, um acontecimento terrível chocou todas as pessoas inteligentes da República”. Após comentários sobre os avanços, os erros e as dificuldades do regime socialista em implementação na Alemanha Oriental, o dramaturgo conclui, identificando os burocratas do partido e funcionários públicos do governo do SED como uma força reacionária dentro da Alemanha Oriental (KUHN; GILES, 2003b, p. 337): “Não convencidos mas covardes, hostis mas acovardados, oficiais ossificados começaram a governar contra a população novamente” (BRECHT, 2003b, p. 338).

²⁶⁰ No original: “[...] turned his world on its head, with visible effects on his writing [...] If Eisler's attitude to life, work and politics had been shaken, so now had Brecht's”.

²⁶¹ Mesmo teatro onde Brecht havia estreado sua *Ópera de três vinténs*, em 1928, e onde o Berliner Ensemble segue instalado até hoje.

Brecht, pessoalmente, teria mais condições de deixar que seu teatro falasse por si mesmo, em vez de ter de se envolver nos debates públicos em defesa do teatro épico.

Em janeiro de 1954, Brecht foi nomeado membro do conselho consultivo artístico do recém criado Ministério da Cultura. Com o novo órgão, fundado em 7 de janeiro daquele ano, a campanha contra o formalismo e o cosmopolitismo estava oficialmente encerrada, ainda que, mesmo após seu fim, suas ideias tenham encontrado ressonância no imaginário político e artístico (BARNETT, 2015a, p. 131).

Para a abertura do novo espaço, o *Theater am Schiffbauerdamm*, no dia 19 de março de 1954, o Berliner Ensemble estreou a adaptação feita por Brecht de *Don Juan*, de Molière, com direção de Benno Besson (KTRAZMEIER; KUGLI, 2003b, p. 124). Ainda em 1954, o Berliner Ensemble fez sua primeira grande turnê, quando ao final de junho viajou a Paris com as montagens *A bilha quebrada*²⁶², do dramaturgo alemão Heinrich von Kleist (1777-1811), e *Mãe Coragem e seus filhos*. O BE já havia feito diversas turnês pela Alemanha Oriental e Ocidental desde 1949, e também viajado para a Áustria (em setembro de 1950, com *O preceptor*) e para a Polônia (com *Mãe Coragem*, *A Mãe* e *A bilha quebrada*, em dezembro de 1952), mas foi com a viagem a Paris que Brecht e o Ensemble fincaram reconhecimento internacional e fortaleceram uma posição dentro da Alemanha Oriental. Brecht, que vinha sendo boicotado e criticado no ocidente por ter mostrado apoio ao SED, depois da turnê parisiense viu sua situação mudar. A recepção havia sido tão positiva, que *O Círculo de giz caucasiano*²⁶³ foi convidado a retornar no ano seguinte a Paris e, depois, para uma turnê em Londres, que viria a acontecer em setembro de 1956, pouco depois do falecimento do dramaturgo (BARNETT, 2015a, p. 135-136). Segundo David Barnett (2015a, p. 136), a estratégia de Brecht em deixar seu teatro falar por si mesmo havia valido a pena.

E A compra do latão?

Depois da publicação de discursos e poemas no livro *Theaterarbeit* em 1952, outra publicação de trechos do *Messingkauf* só viria a público em 1955, no caderno 14 dos *Versuche*. Brecht publicou apenas alguns poemas reunidos sob o título *Poemas de “A compra do latão”*, sendo quatro deles os mesmos que foram organizados no *Theaterarbeit*,

²⁶² Montada em janeiro de 1952 e dirigida pela atriz do BE Therese Giehse, com supervisão final de Brecht.

²⁶³ Os ensaios de *O círculo de giz caucasiano* começaram em novembro de 1953 e, após várias interrupções e atrasos com a entrega dos figurinos, o Berliner Ensemble estreou a montagem no *Theater am Schiffbauerdamm* em outubro de 1954, com direção de Brecht e Manfred Wekwerth.

(*As cortinas, A iluminação, As canções, Os adereços da Weigel*), o poema *À procura do velho e do novo* (que também havia sido publicado anteriormente em *Theaterarbeit*, mas não incluído no conjunto de *A compra do latão*) e dois outros poemas escritos em 1935: *Sobre o teatro cotidiano* e *Discurso a atores operários dinamarqueses sobre a arte da observação* (BRECHT, 1999, p. 156-163).

Nessa nova publicação, no entanto, Brecht define *A compra do latão* como uma “[...] conversa sobre novas tarefas do teatro [...]”. Assim, ainda que mantenha referência ao caráter dialógico do material, o dramaturgo sugere que o conjunto de textos organizados sob o título *A compra do latão* poderia ser entendido como algo mais abrangente, tal e qual uma “[...] coleção de textos, de gêneros variados, sobre uma nova forma de fazer teatro”²⁶⁴ (HECHT; GELLERT, 1993, p. 1117). *A Compra*, então, não seria necessariamente apenas aquela “conversação a quatro” imaginada nos primeiros esboços do material. Para os leitores de *Theaterarbeit* e do caderno 14 do *Versuch*, a metáfora contida em *A compra do latão* ainda era um mistério, que seria resolvido apenas em 1963, com a publicação dos fragmentos editados por Werner Hecht e Elisabeth Hauptmann, no volume 5 dos *Schriften zum Theater* (“Escritos sobre teatro”) (KRABIEL, 2003, p. 219).

²⁶⁴ No original: “[...] Sammlung von Texten verschiedener Genre über eine neue Art, Theater zu spielen”.

3. Um material caleidoscópico: alguns debates a partir de *A compra do latão*

3.1. Um dramaturgo no exílio: desmontando o teatro aristotélico, ainda sem nenhum outro palco à vista

Vimos como Brecht, nos últimos anos de sua vida em Berlim Oriental, dedicou-se a questões de ordem artísticas e burocráticas no teatro em Berlim Oriental– lembremos da carta de Brecht para o amigo e diretor Gottfried von Einem, de 1951, em que o dramaturgo relata a falta de tempo para a escrita reflexiva e teórica, enquanto se empenhava no trabalho prático, nos palcos e salas de ensaio²⁶⁵ (BRECHT apud WILLETT, 1998, p. 228). Talvez por isso não tenha tentado organizar pelo menos parte de *A compra do latão* visando a uma publicação mais extensa do material, para além dos poemas e discursos, ou ao menos oferecido uma explicação mais abrangente que pudesse contextualizar os excertos de *Der Messingkauf* publicados entre 1951 e 1955, para além da definição de duas linhas quando da publicação dos trechos e poemas de *Der Messingkauf* em 1952 e 1955²⁶⁶.

Independente das especulações que possamos fazer sobre os motivos da não finalização da obra, até hoje não há uma explicação conclusiva sobre o tema (GILES, 2015, p. 1). Como pudemos ver no capítulo 2 desta dissertação, a situação da Alemanha no pós-guerra diferia totalmente daquelas vivenciadas no exílio; o que não apenas exigia novas atitudes e estratégias, como também implicava em debates diversos a serem travados. Ao mesmo tempo, a permanência de Brecht em Berlim Oriental trouxe a possibilidade concreta de um trabalho prático contínuo, num espaço teatral fixo, com um coletivo interessado e para um público que, se em parte era conhecido (aquele que então voltava a encontrar após o retorno do exílio), uma outra parte dos espectadores estava desfamiliarizada com os experimentos de teatro épico realizados durante a República de Weimar, principalmente entre o público mais jovem, que vivera os cerca de 12 anos de regime nazista. Podemos imaginar que a somatória desses elementos direcionou os esforços do dramaturgo para outra direção e, ainda que não tenha abandonado totalmente os materiais nem os temas de *A compra do latão*, a conclusão do projeto parece ter ficado para trás, pelo menos temporariamente.

²⁶⁵ Cf. página 141 desta dissertação.

²⁶⁶ Conforme mencionado no capítulo anterior, “uma conversa a quatro sobre uma nova forma de fazer teatro” e “conversa sobre novas tarefas do teatro” (BRECHT apud HECHT, GELLERT, 1993, p. 1117).

A partir das pesquisas de Lydia White (2019, p. 43), podemos observar a especificidade de *A compra do latão* dentro de seu contexto histórico e analisar este material como um projeto fortemente conectado com a experiência do exílio. Para a pesquisadora alemã, assim como Brecht se encontrava num *entre-tempos* (BRECHT, 2002, p. 109), também as propostas contidas em *Der Messingkauf* apontam para uma espécie de entre-tempo, quando algo já acabou, mas ainda antes de algo novo começar. Segundo a autora, o isolamento em que Brecht se encontrava gerou uma espécie de pausa no fluxo temporal: “[...] uma pausa em sua produção, uma paralisação dinâmica dos acontecimentos mundiais, uma espera pelo retorno, um tempo em que nada é certo”²⁶⁷ (WHITE, 2019, p. 48, tradução nossa).

Como vimos no capítulo anterior, foi na segunda fase de trabalho em *A compra do latão* (1942/1943), durante o exílio estadunidense, que Brecht elaborou uma *Primeira noite* mais acabada e apresentou uma situação ficcional mais concreta para a estruturação da obra. Ele escreve:

Num palco, cuja decoração está sendo lentamente desmontada por um Técnico de Palco, um Ator, um Dramaturgo e um Filósofo estão sentados em cadeiras ou acessórios. De uma pequena cesta colocada pelo Técnico de Palco, o Dramaturgo tira garrafas e as desarrolha, e o Ator serve o vinho em taças e as oferece aos amigos²⁶⁸ (BRECHT, 1993a, p. 773, tradução nossa).

No material, os trabalhadores do teatro estão também no entre-tempo: uma apresentação teatral acabou de ser finalizada; vê-se, ainda, os vestígios dela, que aos poucos são retirados, desmontados e levados do palco para, provavelmente, um depósito ou um outro lugar para guardá-los. No momento em que se encontram no teatro para as conversas noturnas, já não há uma peça a ser apresentada, e a equipe do teatro, junto com um convidado que não pertence àquele lugar, vão conversar sobre – e também experimentar, na prática – os problemas daquele teatro que estavam habituados a fazer e as possibilidades de sua transformação.

Em certa medida, assim como Brecht estava isolado quanto à produção teatral, como reconhece numa anotação de agosto de 1940 durante sua estada na Finlândia (BRECHT, 2002, p. 109), as figuras de *A compra do latão* aparecem na obra num tempo e local indefinidos (WHITE, 2019, p. 48), quase que isoladas dos acontecimentos “lá fora”: os contextos histórico e geográfico não são debatidos ao longo do material, e não influem

²⁶⁷ No original: “[...] eine Pause in seiner Produktion, ein dynamischer Stillstand des Weltgeschehens, ein Warten auf die Rückkehr, eine Zeit, in der nichts gewiss ist”.

²⁶⁸ “Auf einer Bühne, deren Dekoration von einem Bühnenarbeiter langsam abgebaut wird, sitzen auf Stühlen oder Versatzstücken ein Schauspieler, ein Dramaturg und ein Philosoph. Aus einem kleinen Korb, den der Bühnenarbeiter hingestellt hat, nimmt der Dramaturg Flaschen und entkorkt sie, und der Schauspieler gießt den Wein in Gläser und bietet sie den Freunden dar”.

diretamente nos rumos das discussões naquele palco – exceto por um dado concreto, que percorre o material e surge em certos trechos, justamente o motivo que levou Brecht e tantos outros ao exílio, o nazismo e o “pintor de paredes”²⁶⁹. Ainda a respeito de seu isolamento e da relação entre seu trabalho e a realidade que o cerca, o dramaturgo registra em seu *Diário de trabalho* (1993b, p. 97), em setembro daquele mesmo ano:

[...] seria inacreditavelmente difícil expressar meu estado de espírito enquanto acompanho a batalha da grã-bretanha pelo rádio e nos horríveis jornais fino-suecos e depois escrevo PUNTILA. esse fenômeno intelectual explica tanto que essas guerras podem existir quanto que obras literárias ainda podem ser produzidas. puntila não significa quase nada para mim, a guerra, tudo; sobre puntila, posso escrever praticamente qualquer coisa, sobre a guerra, nada. e não quero dizer apenas que eu “poderia”, mas que realmente não “consigo”.

é interessante como quão distante a literatura como atividade prática está dos centros onde acontecem os eventos decisivos²⁷⁰ (BRECHT, 1993a, p. 97, tradução nossa).

Esse *entre-tempos*, no entanto, também oferece à equipe do teatro em *A compra do latão* a possibilidade de revirar coisas que estavam “empoeiradas”. Esse “entre” que subsiste quando uma apresentação é finalizada e uma próxima montagem é preparada contém a possibilidade do novo teatro, que poderá surgir daqueles encontros noturnos, como diz White (2019): “A retirada dos objetos de cena da última apresentação e a desmontagem do cenário apontam para um vazio, que pode tanto representar uma falta quanto abrigar um potencial”²⁷¹ (WHITE, 2019, p. 48, tradução nossa).

Sobre a potência transformadora do vazio, destacamos uma das primeiras intervenções do Dramaturgo na *Primeira noite*, quando pede ao Trabalhador: “Nós podemos também pedir ao nosso amigo que não desmonte o cenário tão rapidamente, porque senão vai levantar muito pó”²⁷² (BRECHT, 1993a, p. 773, tradução nossa). Com a brincadeira do pó, Brecht revela a opinião do Dramaturgo sobre o cenário – e, por extensão, sobre o teatro no geral: acumula pó aquilo que é deixado como está, que não é revirado nem manuseado com frequência, e para o qual não se olha criticamente; ainda, o que acumula pó são velharias, artefatos antigos, e, quando estas são reviradas, o pó aparece, levanta-se. O Dramaturgo é uma das figuras insatisfeitas com o teatro que vê e faz, e assim apresenta ao

²⁶⁹ Como vimos anteriormente, referência a Hitler.

²⁷⁰ No original: “it would be unbelievably difficult to express my state of mind as i follow the battle of britain in the wireless and in the awful finnish-swedish papers and then write PUNTILA. this intellectual phenomenon explains both that such wars can exist and that literary works can still be produced. puntila means hardly anything to me, the war everything; about puntila i can write virtually anything, about the war, nothing. and i don't just mean ‘may’, but truly ‘can’”. it is interesting how remote literature as a practical activity is from the centres where decisive events take place”.

²⁷¹ No original: “Das Wegtragen der Requisiten der letzten Aufführung und der Abbau der Kulissen deuten zudem auf eine Leere hin, die sowohl eine Mangel darstellt als auch ein Potential birgt”.

²⁷² No original: “Wir müssen unsern Freund auch bitten, die Kulissen nicht allzu rasch abzubauen, da sonst zuviel Staub aufgewirbelt wird”.

Filósofo a situação do teatro que tem feito: “Nas últimas décadas, o teatro fez de tudo para se colocar como um espelho da vida. Com a ambição de contribuir para a solução das questões sociais, fez os maiores sacrifícios. [...] E pelos serviços prestados, pagou perdendo quase toda sua poesia”²⁷³ (BRECHT, 1993a, p. 774, tradução nossa).

Segundo uma breve indicação, naquela primeira noite de conversa a equipe havia apresentado *Rei Lear*, de Shakespeare, como menciona o Filósofo: “FILÓSOFO – Quando o seu Lear amaldiçoou as filhas [...] ATRIZ – Ele já teve noites melhores!” (BRECHT, 1999, p. 23, grifo nosso). Apesar da equipe ter acabado a apresentação logo antes da chegada do Filósofo, o que compôs a apresentação está coberto de poeira, como se há algum tempo aquele teatro não tivesse sido limpo – ou, em outros termos, avaliado, examinado. Vale notar, também, que as frases seguintes do Dramaturgo estão no tempo pretérito, o que indica algo que ficou para trás. Brecht escreve:

Nossos retratos da vida real *eram* exemplares. O público *podia* estudar os melhores humores da alma conosco. Os interiores de nossa família *eram* meticulosamente executados. [...] Não, assim como nenhum receio *era* obstáculo, também nenhum esforço *foi* poupado²⁷⁴ (BRECHT, 1993a, p. 775, tradução e grifos nossos).

A utilização dos verbos no tempo pretérito também nos indica que aquilo que é comentado já não está sendo feito; o que nos leva a imaginar que, de alguma maneira, aquele trabalho foi interrompido. Ao mesmo tempo, neste trecho, as figuras de *Messingkauf* remetem a experiências anteriores, trazendo-as para as discussões, de modo a compreendê-las, analisá-las e, eventualmente, transformá-las. A atitude repete-se em outros trechos do material, pois, conforme explicou Brecht em um registro sobre *A compra do latão*, “De uma crítica do teatro surge um novo teatro” (BRECHT, 2002, p. 24).

É também o Dramaturgo quem comenta sobre três encenações, que se referem a obras com as quais Brecht tivera contato: uma delas ocorreu ainda em Berlim da República de Weimar, e outras duas foram apresentadas durante os primeiros anos de exílio, uma na Dinamarca e outra em Paris. Desses comentários do Dramaturgo, podemos levantar duas hipóteses diferentes sobre a quem Brecht se reportava com essas figuras (e, especialmente, com a figura do Dramaturgo). Numa primeira hipótese (como veremos logo a seguir), a equipe do teatro não seria alemã e estaria num outro país, para onde o Filósofo,

²⁷³ No original: “Das Theater hat in den letzten Jahrzehnten alles getan, um dem Leben den Spiegel vorzuhalten. Es hat für seinen Ehrgeiz, zur Lösung der sozialen Fragen beizutragen, die größten Opfer gebracht. [...] Und es hat für diese Dienste, die es der Gesellschaft geleistet hat, damit bezahlt, dass es beinahe alle Poesie eingebüßt hat”.

²⁷⁴ No original: “Unsere Darstellung des wirklichen Lebens waren denn auch mustergiltig. Das Publikum konnte bei uns die feinsten Seelenstimmungen studieren. Unsere Familieninterieurs waren minutiös ausgeführt. [...] Nein, so wie uns kein Bedenken hinderte, so wurde auch keine Mühe gespart”.

este sim alemão, teria ido. Numa segunda possibilidade de interpretação, também o Dramaturgo seria alemão. Ambas possibilidades de interpretação coexistem em *A compra do latão*, muito provavelmente, em virtude da obra nunca ter sido finalizada. Seja como for, nenhuma das hipóteses prejudica a compreensão do material. Mais ainda, a coexistência das duas possibilidades fornece maior amplitude a respeito das discussões que Brecht considerava relevantes.

A primeira encenação comentada pelo Dramaturgo pode ser encontrada na *Primeira noite* da primeira fase de trabalho (1939-1941). Nela, a figura comenta sobre a montagem de *Die Niederlage* (“A derrota”, em tradução literal), peça sobre a Comuna de Paris, do dramaturgo norueguês contemporâneo Nordahl Grieg. Nas palavras do Dramaturgo:

DRAMATURGO – [...] Lembro-me que uma vez que *nós apresentamos* uma peça sobre a Comuna. Uma agitação popular foi representada. Primeiro, *nós mostramos* de forma realista como uma loja foi destruída nesse processo. Depois *deixamos* de fazer isso, porque não *queríamos* mostrar a Comuna como inimiga dos pequenos comerciantes. A agitação popular tornou-se não-realista demais²⁷⁵ (BRECHT, 1993a, p. 714, tradução e grifos nossos).

No trecho, o Dramaturgo aparece diretamente envolvido no processo da encenação, assim como a equipe daquele teatro. A montagem de fato ocorreu em Copenhague, Dinamarca, sendo apresentada vinte e cinco vezes entre dezembro de 1937 e maio de 1938²⁷⁶. Nessa produção, a atriz, diretora e fotógrafa dinamarquesa Ruth Berlau participou interpretando a personagem Madame Lasalle²⁷⁷ (IUNKER, 2015, p. 23). Brecht não chegou a assistir à apresentação e não participou de nenhuma fase da montagem, mas muito provavelmente estava informado sobre o processo de trabalho e sobre a encenação, por conta de Ruth Berlau. Brecht escreve, inclusive, uma carta a Nordahl Grieg, que teria sido entregue pela atriz, convidando o dramaturgo norueguês para passar por sua casa em Svendborg (IUNKER, 2015, p. 20).

A conversação entre os dois dramaturgos, acompanhados por Ruth Berlau, no entanto, não foi agradável para o norueguês, pois Brecht, segundo relato da atriz, teria criticado a peça e dito ao seu convidado: “Há mais nesta página [uma página indicada por Brecht do livro *A guerra civil na França*, de Marx] sobre os Communards do que em toda a sua peça”²⁷⁸ (BRECHT apud IUNKER, 2015, p. 23, tradução nossa). Numa outra anotação

²⁷⁵ No original: “[...] Ich erinnere mich, dass wir einmal ein Stück über die Kommune aufführten. Es wurde ein Volksauflauf dargestellt. Zuerst zeigen wir realistisch, wie dabei eine Butike zerstört wurde. Dann unterließen wir das, da wir die Kommune nicht als Feindin der kleinen Geschäftsleute zeigen wollten. Der Volksablauf wurde so sehr unrealistisch”.

²⁷⁶ A estreia da peça havia sido alguns meses antes, em março de 1937, no Teatro Nacional de Oslo, Noruega.

²⁷⁷ Brecht escreveu o poema “Solilóquio de uma atriz se maquiando” (BRECHT, 2019, p. 351-353) exatamente nesse período, para Berlau.

²⁷⁸ No original: “Auf dieser Seite steht mehr über die Kommunarden als in deinem ganzen Stück”.

particular, Brecht registra: “O realismo se transforma em ceticismo quando as fraquezas das pessoas não são vistas como variáveis. Quando teria sido possível não ter havido uma derrota?”²⁷⁹ (BRECHT apud IUNKER, 2015, p. 23, tradução nossa).

Apesar das críticas, estas ficaram restritas ao espaço privado e, em público, Brecht defendeu a peça e a colocou ao lado de peças de Ibsen, Strindberg, Shaw, O’Neill, Hauptmann, entre outros, como parte dos “[...] grandes experimentos que visam remodelar teatralmente os problemas de nossos tempos” (BRECHT, 2020, p. 159). *Die Niederlage* é definida por Brecht em seu texto *Sobre o teatro experimental* como um “drama de ambiente socialmente crítico” (BRECHT, 2020, p. 159). Para Brecht, porém, assim como outras dramaturgias citadas pelo dramaturgo alemão no mesmo texto, *Die Niederlage* não mostraria o funcionamento das verdadeiras leis sociais que ordenam a vida em sociedade – aqui, Brecht refere-se às relações sociais do modo capitalista de produção e reprodução da vida²⁸⁰.

É interessante notar que essa crítica de Brecht aparece também em *A compra do latão*. No excerto citado anteriormente, Brecht apresenta a equipe de *Messingkauf* como aquela que teria participado da encenação de *Die Niederlage*. Se o Dramaturgo, por um lado, estava interessado no mundo e em participar ativamente das lutas sociais de seu tempo; por outro lado, mantinha-se apegado às formas dramáticas e artísticas de representação da realidade convencionais²⁸¹ (“empoeiradas”) para tratar dos assuntos em questão²⁸². O tema, no entanto, não é desenvolvido por Brecht, e não encontramos em *A compra do latão* outra referência à peça de Nordahl Grieg ou à encenação. Ainda assim, essa informação nos ajuda a supor que Brecht, talvez, imaginasse que a equipe que se encontrava para as “conversas noturnas” naquele teatro pudesse estar histórica e geograficamente localizada. Ou seja, não era um teatro qualquer, nem artistas quaisquer, mas sim figuras que, de alguma maneira, estavam vinculadas aos acontecimentos contemporâneos aos da escrita de Brecht.

Uma outra encenação mencionada em *A compra do latão* também confirma essa pista. Durante a terceira fase de trabalho (por volta de 1945), Brecht escreve um breve

²⁷⁹ No original: “Der Realismus wird zum Skeptizismus, wenn die Schwächen der Menschen nicht als variable Größen betrachtet werden. Wann wäre es nicht zu einer Niederlage gekommen?”.

²⁸⁰ A peça de Brecht *Os dias da Comuna* é baseada na versão de Nordahl Grieg.

²⁸¹ Sobre as vantagens da superação das formas convencionais dramáticas, Brecht comenta, em setembro de 1940, sobre a escritora Hella Wuolijoki, quando o dramaturgo trabalhava em *Senhor Puntila e seu criado Matti*: “[...] apesar de toda sua inteligência, sua experiência, sua vitalidade e seu talento como escritora, h[ella]. w[uolijoki] é tolhida pela sua técnica dramática convencional” (BRECHT, 1993b, p. 95, tradução nossa).

²⁸² Uma ótima discussão sobre os avanços e limites dos dramas experimentais a que se refere Brecht, como em Ibsen, Tchekhov, Hauptmann e outros, pode ser encontrada no livro *Teoria do drama moderno* (SZONDI, 2001).

trecho em que o Dramaturgo comenta a encenação parisiense de *Terror e miséria do Terceiro Reich*. Nesse fragmento da *Terceira noite*, a figura começa:

Eu deixei seus pensamentos circularem pela minha cabeça e lá eles encontraram algumas coisas. Há alguns anos, em uma viagem a Paris, encontrei um pequeno teatro e ali um grupo muito pequeno de alemães exilados representou algumas cenas de uma peça que mostrava as situações em sua terra natal. [...] Esse estilo deve ser muito parecido com o tipo do fazer teatral que você imagina²⁸³ (BRECHT, 1993a, p. 799, tradução nossa).

Logo a seguir, o Filósofo pede que o Dramaturgo descreva a representação. Este, então, afirma que lhe haviam dito tratar-se de sete ou oito cenas de *Terror e miséria do Terceiro Reich*, que “[...] mostravam como, no teu país, as pessoas se comportavam sob o braço de aço do pintor de paredes”²⁸⁴ (BRECHT, 1993a, p. 799, tradução e grifo nosso). É nesta breve frase que o Dramaturgo refere-se ao Filósofo como se este fosse alemão e, portanto, como se ele não estivesse no seu país de origem: era um exilado. O Filósofo estaria, portanto, lidando com uma equipe teatral num país estrangeiro, ao passo que a Atriz seria muito provavelmente uma pessoa local. Ela, que trabalhava tanto na área profissional como amadora/militante, convidara o Filósofo para uma conversa com o “seu” pessoal do teatro.

A partir dessa informação, é inevitável lembrar das histórias de Ruth Berlau, e a possibilidade de que ela tenha sido uma das inspirações para a figura da Atriz de *Messingkauf*. Não pretendemos, aqui, fechar uma interpretação definitiva e nem afirmar que a Atriz²⁸⁵ seja, necessariamente, a própria Berlau. Entretanto, parece-nos que traçar alguns paralelos entre ambas oferece elementos interessantes para imaginarmos com mais amplitude essa figura. A Atriz, contudo, acabou tendo poucas intervenções nos diálogos e, num dado momento, seu papel em *A compra do latão* foi deixado de lado.

Antes de conhecer o dramaturgo alemão, em 1930, Ruth Berlau viajou de bicicleta para Moscou para ver “[...] como andam as coisas por lá” (BERLAU, 1987, p. 16): não por ser comunista, mas por estar curiosa, comenta a jovem. Ao chegar à fronteira da União Soviética, pedalou até Moscou, onde pôde assistir a diversas apresentações teatrais. Após ter passado três meses na capital soviética, Berlau regressou à Dinamarca, filiou-se ao

²⁸³ No original: “Ich habe mir deine Gedanken durch den Kopf gehen lassen, und sie haben einiges dort gesehen. Auf einer Reise geriet ich vor einigen Jahren in Paris in ein kleines Theater, und dort spielte eine winzige Truppe von exilierten Deutschen einige Szenen aus einem Stück, das die Zustände in ihrer Heimat zeigte. [...] Dieser Stil muss der Art des Theatermachens sehr ähnlich sein, wie du es dir vorstellst”.

²⁸⁴ No original: “[...] wie sich die Menschen in deiner Heimat unter der Stahlrute des Anstreichers verhalten”.

²⁸⁵ Aqui, utilizaremos Atriz com “A” maiúsculo para a figura de *Messingkauf*, com o termo atriz, em minúsculas, nos referimos a Ruth Berlau.

Partido Comunista da Dinamarca e decidiu que “[...] queria ser artista de teatro” (BERLAU, 1987, p. 18). A seguir, estudou atuação na Escola de Arte Dramática do Teatro Real de Copenhague, onde passou a trabalhar como atriz. Entretanto, segundo Berlau (1987, p. 22), as peças encenadas naquele teatro realmente não lhe interessavam. Num certo dia, apareceram quatro marinheiros no teatro procurando por ela. Eles haviam escrito uma peça e queriam que Berlau os ajudasse a montá-la: “Você precisa nos dizer onde temos de ir, e onde temos de ficar parados, o resto nós fazemos sozinhos” (BERLAU, 1987, p. 22). Segundo a atriz, ali teria nascido o Teatro do Trabalhador, também chamado de Teatro Revolucionário²⁸⁶.

Berlau participou como atriz de diversas montagens no Teatro Real; entre elas, de uma encenação de *Tambores na noite*, de Brecht, com direção de Per Knutzon. Dentre as diversas atividades organizadas por estudantes, a atriz havia sido designada a convidar a escritora e dramaturga Karin Michaelis para participar de um sarau artístico de estudantes com uma palestra. Ao saber que Brecht estava hospedado na casa de Michaelis, Berlau não hesitou em ir até lá para fazer o convite e também para conhecer o escritor de *Tambores na noite*, o que seria uma novidade, pois, nos termos da jovem atriz: “Fora da *Ópera de três vinténs*, não conhecíamos muito de Brecht, na Dinamarca. Nunca tínhamos lido poesias de Brecht” (BERLAU, 1987, p. 26).

Assim, em 1933, quando ainda há pouco tempo Brecht e Helene Weigel haviam fixado residência na Dinamarca, Berlau conheceu o casal de exilados alemães por intermédio de Karin Michaelis, e os convidou a também participarem do sarau. Naquela ocasião, Brecht comentou à atriz dinamarquesa sobre a peça *A mãe*, e Berlau começou a traduzi-la para montar com seu grupo de teatro proletário. A montagem estreou em 1935, com direção de Ruth Berlau, criada a partir do modelo da encenação berlinense de 1932 e com a ajuda de fotos e comentários de Brecht e Weigel. A parceria entre Brecht e a atriz dinamarquesa se estabeleceu, e Berlau viria a dirigir outras peças do dramaturgo, como *Os fuzis da senhora Carrar* e *Terror e miséria do Terceiro Reich*, ainda junto ao seu grupo de teatro operário. Além disso, ela continuou trabalhando como atriz (como na peça *A Derrota*, de Nordahl Grieg, comentada anteriormente) e, em diversos momentos, criou e ensaiou cenas das montagens em que participava, junto com Brecht. Conforme relembra a atriz, a respeito de uma dessas montagens:

²⁸⁶ Também chamado pela sigla TR, o Teatro Revolucionário teria sido o primeiro grupo teatral de trabalhadores da Dinamarca, conforme comenta Berlau (1987, p. 22). Infelizmente até o momento não conseguimos encontrar mais informações a respeito desse grupo e nem da situação do teatro amador/proletário na Dinamarca.

Certa vez, recebi um belo papel, que representei com muito prazer. [...] O diretor me procurou trazendo um grosso manuscrito e, ao vê-lo, pensei horrorizada: “Será que terei que decorá-lo?” [...] quando li o manuscrito, pensei: “Esta escritora já deve ter ouvido alguma coisa de Marx”. Aceitei o papel e comecei os ensaios. O diretor e o chefe do teatro me diziam: “Você está fazendo algo terrível!”. Eu comparecia a cada ensaio trazendo novas idéias de como encenar meu papel e eles não sabiam o que fazer com elas. Nessa época, eu já conhecia Brecht, e sempre que o visitava ele me dava sugestões sobre o papel. Viviam me ameaçando: “No ensaio geral, a autora estará presente!” [...] Durante o ensaio geral [...] representei como Brecht e eu havíamos concebido antes [...] Depois do ensaio [...] quando entrei na sala, a escritora deu um salto e me abraçou, dizendo: “Minha Martha! Essa peça já foi apresentada em Londres, Estocolmo e Helsingford, mas nunca tinha visto uma Martha assim!” (BERLAU, 1987, p. 21).

A autora da peça era a dramaturga finlandesa Hella Wuolijoki, que viria a receber Brecht e Weigel no exílio na Finlândia. Nos relatos de Berlau, vemos uma jovem atriz politizada, vinculada ao Partido Comunista de seu país e participante ativa nas lutas sociais da época. Com uma formação dentro do teatro burguês, Berlau interessava-se pelo teatro operário e pelo aprendizado de uma nova forma de fazer teatro, que passou a conhecer depois de ter estabelecido contato com Brecht e Weigel. Mesmo quando participava de apresentações teatrais profissionais, em paralelo continuava trabalhando com seu teatro proletário e com Brecht, apropriando-se do teatro com um sentido de utilidade política prática. Além disso, sua formação se ampliou: passou a traduzir textos, adaptá-los para a encenação junto com a equipe de atores e atrizes e a dirigir as peças do Teatro Revolucionário.

Em *A compra do latão*, a figura da Atriz é descrita por Brecht como aquela que “[...] quer um teatro com função social educativa. Ela é politizada” (BRECHT, 1993a, p. 696). Ainda que Brecht tenha escrito poucas falas para a figura, a Atriz, assim como o Dramaturgo, assume uma atitude de mediação entre o Filósofo e o Ator. Interessada nas questões levantadas pelo Filósofo, em diversos momentos a Atriz interfere nas reações exaltadas do Ator, como no seguinte trecho, da primeira fase de trabalho (1939-1941):

ATOR *se levanta* – Ele não é um espectador.

ATRIZ – O que você quer dizer com isso?

ATOR – Ele não tem o sentido da arte. Ele está deslocado aqui. [...] ele não entende nada de arte, e mais: ele não quer arte, tem nojo dela, para ele ela não deveria existir. Agora eu descobri suas reais intenções completamente. [...]

ATOR - Conversa! Firulas! Eu posso te dizer o que você entende por arte. É a arte de confeccionar cópias, cópias daquilo que você chama realidade. Meu caro, a arte em si é uma realidade! A arte está tão acima da realidade que poderíamos chamá-la de cópia da arte. E uma cópia mal feita!

ATRIZ - Você não está indo longe demais com a arte?²⁸⁷ (BRECHT, 1993a, p. 787-788, tradução nossa).

Além de mostrar certa discordância quanto às posições do Ator a respeito do trabalho de atuação e da função do teatro e da arte, ela guarda simpatia pelas propostas do Filósofo e do Dramaturgo. Em outros momentos, a Atriz também tece comentários provocativos ao Ator (BRECHT, 1999, p. 38), mostrando como ela e ele, ainda que representem pessoas envolvidas no trabalho atoral, têm atitudes diferentes e opiniões contrastantes quanto à atuação, à relação com a equipe teatral, ao modo de trabalho e ao propósito pelo qual atuam. A Atriz, além disso, mostra disposição para aprender e busca relacionar o debate noturno com sua própria prática: em certos momentos, pede ao Filósofo e ao Dramaturgo que forneçam exemplos sobre o que eles estão falando²⁸⁸ (BRECHT, 1999, p. 57); ou, junto com eles, elenca exemplos da vida cotidiana que geram um efeito de distanciamento (BRECHT, 1999, p. 51).

Outra referência ao contexto histórico em que a equipe do teatro e o Filósofo estariam inseridos pode ser encontrada no comentário do Dramaturgo sobre a encenação de *Os Bandoleiros*, de Friedrich Schiller, que foi dirigida por Piscator e estreou em setembro de 1926, no teatro do Berliner Volksbühne. A montagem está brevemente citada em um fragmento da *Terceira noite*, escrito durante a primeira fase de trabalho de Brecht em *A compra do latão*, num momento em que a equipe do teatro e o Filósofo discutem sobre a possibilidade de modificações nos textos dramáticos. No texto:

FILÓSOFO – [...] Gostaria ainda de alertar para o perigo de que uma predisposição grande demais para a modificação [do texto] possa tornar leviano o estudo do texto; mas a possibilidade de modificá-lo e saber que isso pode ser necessário, por sua vez, aprofunda o estudo.

²⁸⁷ No original: "DER SCHAUSPIELER *steht auf* - Er ist kein Zuschauer.

DIE SCHAUSPIELERIN - Was meinst du damit?

DER SCHAUSPIELER - Er hat keinen Sinn für Kunst. Er ist hier fehl am Ort. [...] von Kunst versteht er nichts, mehr noch: Kunst will er nicht, sie ekelt ihn an, sie soll nicht sein. Ich durchschaue ihn jetzt vollkommen. [...]

SCHAUSPIELER - Ausflüchte! Herumrederei! Was Sie unter Kunst verstehen, kann ich Ihnen sagen. Es ist die Kunst, Kopien anzufertigen, Kopien von dem, was Sie die Wirklichkeit nennen. Herr, die Kunst ist selber eine Wirklichkeit! Die Kunst steht so hoch über die Wirklichkeit, dass man eher sie eine Kopie der Kunst nennen könnte. Und eine stümperhafte!

DIE SCHAUSPIELERIN - Springst du jetzt mit der Kunst zusammen nicht etwas zu hoch?"

²⁸⁸ A questão dos exemplos em *A compra do latão* é interessante. Em certos momentos, busca-se ou pede-se que se exemplifique o que se está tentando dizer. Para John White (WHITE, 2004, p. 299), a frase "Dê um exemplo!" seria, inclusive, um *leitmotiv* da obra. Para nós, em vez de *leitmotiv*, um termo mais apropriado, e na esteira das propostas de Brecht, seria o de *Grundgestus*, ou *Gestus fundamental*, aquele que contém uma atitude social geral que a obra pretende explicitar. Nesse sentido, a exemplificação, que pressupõe um elo entre a teoria (entre o que se imagina fazer, ou o que se pretende alcançar) e a sua possibilidade prática, concreta, através da exibição de pequenos modelos exemplares, seria um dos principais *Gestus fundamentais* de *A compra do latão*. As possibilidades de exemplificação do material serão apresentadas no item 3.3. (*Conversa sobre uma nova forma de fazer teatro: a montagem de 'Noite-Brecht nº 3'*) desta dissertação. Sobre *Gestus* e *Grundgestus*, cf. *Brecht e a questão do método* (JAMESON, 2013), especialmente o capítulo 2.

DRAMATURGO – O importante é que, se você modifica, deve ter coragem e habilidade para modificar o suficiente. Lembro-me de uma apresentação de *Os salteadores* de Schiller no teatro de Piscator. O teatro achou que Schiller havia apresentado injustamente um dos salteadores, Spiegelberg, antipático ao público, como um extremista. Então, ele foi apresentado com simpatia, e a peça literalmente ruiu. Porque nem a ação nem o diálogo ofereciam indícios que fizessem o comportamento de Spiegelberg parecer simpático. A peça pareceu reacionária (o que ela não é, historicamente falando) e as falas de Spiegelberg não pareciam revolucionárias²⁸⁹ (BRECHT, 1993a, p. 745-746, tradução nossa).

Considerando este trecho, podemos aventar que uma das propostas de Brecht para a caracterização do Dramaturgo seja a de apresentá-lo como alguém inserido nos debates e nas experimentações de teatro épico na Berlim da República de Weimar. Nesse caso, o Dramaturgo não teria participado diretamente da adaptação de *Os bandoleiros* feita pelo teatro de Piscator, visto que se refere a ela como feita por outras pessoas; porém, teria acompanhado de perto os desdobramentos dos experimentos teatrais e também dos acontecimentos políticos dos anos 1920/30 em Berlim²⁹⁰.

As questões sobre a modificação de textos dramaturgicos eram também amplamente debatidas por Piscator e por outras pessoas naquele contexto. Podemos supor, assim, que a referência à montagem de *Os bandoleiros* de Piscator não seja casual. Essa foi a primeira encenação do diretor alemão de um texto clássico, e as adaptações feitas por Piscator geraram muitas polêmicas. Piscator justifica-se a respeito de suas alterações, em suas palavras:

O diretor não pode simplesmente ser 'leal à obra', pois a obra não é algo sem vida e definitiva: uma vez que é colocada no mundo, ela muda com o tempo, adquire camadas e assimila nova consciência. Então, o diretor tem a tarefa de encontrar o ponto de vista a partir do qual ele pode desvendar as raízes da peça dramática. Esse ponto de vista não pode ser inventado nem escolhido arbitrariamente: apenas na medida em que o diretor se sinta como funcionário e intérprete de seu tempo é que ele terá êxito em fixar o ponto de

²⁸⁹ "No original: PHILOSOPH – [...] Ich möchte noch auf die Gefahr hinweisen, dass eine zu grosse Neigung, zu ändern, das Studium des Textes leichtsinnig machen kann; aber die Möglichkeit, zu ändern, und das Wissen, dass es nötig sein kann vertieft wiederum das Studium.

DRAMATURG – Wichtig ist, dass man, wenn man ändert, den Mut und die Geschicklichkeit haben muss, genügend zu ändern. Ich erinnere mich an eine Aufführung der Schillerschen "Räuber" im Theater des Piscator. Das Theater fand, dass Schiller einen der Räuber, Spiegelberg, als Radikalen für das Publikum ungerechterweise unsympathisch gemacht habe. Er wurde also sympathisch gespielt, und das Stück fiel buchstäblich um. Denn weder Handlung noch Dialog gaben Anhaltspunkte für Spiegelbergs Benehmen, die es als ein sympathisches erscheinen ließen. Das Stück wirkt reaktionär (was es nicht ist, historisch gesehen) und Spiegelbergs Tiraden wirkten nicht revolutionär".

²⁹⁰ Lembremos, aqui, que Brecht exerceu a função de dramaturgo em diversos teatros na Alemanha: pela primeira vez em Munique, como dramaturgo na Munich Kammerspiele na temporada de 1922/1923; depois, de 1924 a 1925, trabalhou no Deutsches Theater de Berlim; logo, de 1927 a 1928, no teatro de Piscator.

vista que ele tem em comum com as forças decisivas que moldam o caráter da época²⁹¹ (PISCATOR apud PATTERSON, 1981, p. 123, tradução nossa).

Para Piscator, as alterações, portanto, não respondiam a uma possível “essência” da obra, mas sim às urgências do momento histórico, ao passo que a prática tomava o lado dos trabalhadores e trabalhadoras na luta de classes. O diretor não apenas retirou alguns excertos do original de Schiller, mas também adicionou novos trechos, o que teria aberto o debate e o caminho para novas experimentações textuais e a radicalização dos trabalhos dos dramaturgos, uma vez que sua liberdade abriu precedentes, e “[...] estabeleceu um padrão para a livre adaptação de textos já estabelecidos” (PATTERSON, 1981, p. 124).

Mas, o debate foi intenso: enquanto algumas críticas da época destacavam o trabalho inovador do diretor, outras o acusavam de alterar profundamente o texto original, sem ser um especialista em Schiller ou sem levar em conta trechos que o público esperava ouvir (LOUP, 1972, p. 165). Os protestos contra Piscator levaram o crítico teatral Herbert Ihering a defender abertamente o experimento com o texto dramatúrgico, com a publicação do panfleto *Reinhardt, Jessner, Piscator ou a morte dos clássicos* (LOUP, 1972, p. 165). No ano seguinte, foi estabelecido o coletivo de dramaturgos do teatro de Piscator, com o propósito de retrabalhar e adaptar textos já existentes e prepará-los para as encenações do diretor alemão.

Podemos observar que, assim como o coletivo de dramaturgia do teatro de Piscator “[...] discutia no palco” (BRECHT, 1999, p. 120), também o Dramaturgo de *A compra do latão* não está escrevendo sozinho em seu escritório. Ao contrário, seu trabalho pressupõe o fazer coletivo, tanto para os debates quanto para os experimentos práticos. A figura representa, então, aqueles que geram seus textos inseridos num processo de trabalho, e que partem da interlocução com outras pessoas de diversas áreas (atuação, técnica de palco e filosofia, no caso de *Messingkauf*). Sendo o Dramaturgo uma figura inserida no contexto teatral da Berlim da República de Weimar, ele porta não apenas o repertório da época, mas também os procedimentos e práticas daquela cultura teatral. Por outro lado, se fosse alguém distante da Alemanha nos anos 1920/30, como mencionado anteriormente, ele poderia ser um curioso, que vai aprender sobre esses experimentos, especialmente a partir das críticas ao naturalismo feitas pelo Filósofo.

²⁹¹ No original: “The director cannot simply be ‘loyal to the work’, for the work is not something lifeless and final: once it is placed in the world, it changes with time, acquires patina and assimilates new awareness. So the director is given the task of finding that standpoint from which he can uncover the roots of the dramatic piece, This standpoint cannot be dreamt up and arbitrarily chosen: only inasmuch as the director feels himself the servant and interpreter of his time will he succeed in fixing the standpoint which he has in common with the decisive forces that shape the character of the age”.

Esses nós permanecem soltos ao longo do material, com momentos em que o Dramaturgo parece ter estado em Berlim, e outros em que parece ser de um país diferente. Ainda, em ambos os casos os comentários sobre as três encenações estão no tempo pretérito; o que nos sugere que o momento em que as figuras se encontram no teatro para as conversas noturnas não é contemporâneo aos momentos das montagens "reais". Essas experiências a que elas se referem ao longo de *A compra do latão* parecem ter ficado para trás e não estar acontecendo naquele momento. Os comentários aparecem, portanto, como lembranças de um tempo passado, memórias de práticas teatrais que ocorreram em determinado momento histórico e que, àquela altura, já não mais estavam sendo praticadas.

Porém, mal podemos imaginar como exatamente Brecht teria decidido amarrar todas essas ideias em uma eventual finalização de *Der Messingkauf*. Sabemos, contudo, que a suspensão do tempo que caracteriza a obra corresponde à tomada do poder pelos nazistas. Levado ao exílio, a impossibilidade de trabalho no teatro leva Brecht a escrever ainda mais *sobre o teatro*²⁹² (WHITE, 2019, p. 51), além das dramaturgias *para o teatro*, que seriam eventualmente encenadas. Em *A compra do latão*, o dramaturgo vai ainda mais longe, pois distante de um teatro possível, não apenas escreve *sobre o teatro*, mas cria um teatro ficcional, porém totalmente colado na realidade. A discussão, assim, toma corpo *dentro* do próprio espaço teatral, *em um teatro* imaginado e visitado por diversas figuras que, através do trabalho coletivo e colaborativo, projetam e experimentam um teatro interessado na “[...] ‘vida em conjunto das pessoas’ e sua imitação” (WHITE, 2019, p. 51).

Diferente da maioria dos textos dramáticos de Brecht, em que a situação ficcional pode ser identificada geograficamente ou historicamente (ou, ainda, pelos dois casos), em *Der Messingkauf* Brecht não apresenta essas informações. Sabemos, apenas, que a conversa noturna se desenrola em “[...] um grande teatro” (BRECHT, 1999, p. 11). A informação nos remete a um espaço utilizado por uma equipe de artistas profissionais, e não, por exemplo, de atores e atrizes de um sindicato ou de uma fábrica, como seria no caso de um teatro menor, amador e/ou proletário. No entanto, esse “grande teatro” carece de localização definida, fato que para White (2019) associa o teatro imaginado de Brecht à própria experiência do dramaturgo durante o exílio (WHITE, 2019, p. 49).

Interessante que o teatro de *Der Messingkauf* está vazio, pois o público e outros funcionários do teatro já foram embora e restam apenas aquelas cinco pessoas no palco. Brecht apresenta “[...] uma *desmontagem* do teatro burguês existente *diante de fileiras*

²⁹² Conforme mencionado no capítulo anterior, nos primeiros anos de exílio, Brecht passa a produzir muito mais escritos sobre teatro, se comparado ao período da República de Weimar.

vazias”²⁹³ (MÜLLER-SCHOLL, 2014, p. 33, tradução nossa, grifos do autor), ou seja, sem a presença do público. Brecht também estava apartado do público com o qual trabalhara durante a República de Weimar, o "seu" público. Por isso, o público não interfere diretamente no desenrolar dos debates de *A compra do latão*, ainda que seja levado em conta desde o começo, conforme explicitado pelo Dramaturgo, quando dá as boas-vindas aos colegas: “Espero que vocês se sintam confortáveis aqui [no palco]. [...] Enquanto falamos sobre o teatro, podemos ter a sensação de estarmos tendo essa conversa diante de um público, por tanto como se nós mesmos estivéssemos apresentando uma pequena peça”²⁹⁴ (BRECHT, 1993a, p. 773, tradução nossa).

É nesse palco imaginado, com um público também apenas projetado, num momento do entre-tempo, que o teatro aristotélico e o não-aristotélico são confrontados. O debate sobre um “[...] teatro que ainda está por vir”²⁹⁵ (MÜLLER-SCHOLL, 2014, p. 36) ecoa na metáfora de Brecht da desmontagem do cenário, de uma peça que já não pode mais ser apresentada como fora anteriormente. No entanto, ela continua necessária, pois é a partir das experiências concretas daquela equipe, que se dará o debate e dele, é que se poderá fazer algo novo. O novo teatro épico é fruto do trabalho coletivo e do desmonte do próprio teatro que Brecht criticava, o teatro aristotélico; não apenas pelo Iluminador, mas pelas conversas noturnas que acontecem no palco:

Apenas onde algo foi construído é que algo pode ser desmontado, cada uso possível do teatro, até mesmo sua destruição ou revirada, tem que ser baseada em um determinado teatro e no seu desmantelamento - assim se poderia descrever o *insight* de *A compra de latão*. É justamente a compreensão da estrutura de um determinado teatro que permite que ele seja desmontado²⁹⁶ (MÜLLER-SCHOLL, 2014, p. 42, tradução nossa).

As experiências anteriores da equipe do teatro são colocadas em questão pelo Filósofo, mas é delas que se parte. Em *Der Messingkauf*, Dramaturgo, Ator e Atriz são profissionais no campo teatral, mas o repertório e conhecimento por eles e ela acumulados ainda são vinculados ao teatro aristotélico e à imitação da realidade, ainda carregando “[...] o selo da veracidade” (BRECHT, 1993a, p. 776). Assim comenta o Filósofo aos artistas:

²⁹³ No original: “[...] stellt der Messingkauf einen *Abbau* des bestehenden, bürgerlichen Theaters vor *leeren Rängen* dar”.

²⁹⁴ No original: “Hoffentlich fühlt ihr euch wohl hier. [...] Während wir über das Theater sprechen, können wir hier das Gefühl haben, dieses Gespräch vor einem Publikum zu führen, also selber ein kleines Stück aufzuführen”.

²⁹⁵ No original: “[...] immer noch kommenden Theater”.

²⁹⁶ No original: “Doch nur, wo etwas aufgebaut worden ist, kann abgebaut werden, jede mögliche Verwendung des Theaters, so könnte man die dem „Messingkauf“ eigene Einsicht beschreiben, selbst noch seine Zertrümmerung oder Verkehrung hat von einem gegebenen Theater und dessen Abbau auszugehen. Wobei eben die Einsicht in die Gebautheit des gegebenen Theaters es ist, die seinen Abbau erlaubt”.

As suas representações naturalistas estavam mal feitas. Durante a representação, vocês optaram por um ponto de vista que não permite nenhuma crítica verdadeira. As pessoas identificavam-se com vocês e se acomodavam com o mundo. Vocês eram o que vocês eram, e o mundo continuava como estava²⁹⁷ (BRECHT, 1993a, p. 769, tradução nossa).

Em suas peças, a equipe do teatro oferecia ao público obras que buscavam uma completa identificação entre personagens e público, ofuscando as possibilidades de análise crítica sobre os comportamentos sociais. Provocados pelo Filósofo, que os convida a participarem de uma “[...] tarefa não artística [...] para finalidades bem práticas” (BRECHT, 1999, p. 87), Dramaturgo, Ator e Atriz aceitam tomar parte do *taetro* do Filósofo, um empreendimento científico, de onde poderiam tirar algo de proveitoso (BRECHT, 1999, p. 87). O Filósofo, por sua vez, declara que precisa dos conhecimentos da equipe para seus propósitos, pois eles, com sua arte e maquinarias, podem imitar processos que acontecem entre pessoas - material que o Filósofo deseja analisar.

Ficam estabelecidas, então, as relações entre o grupo de artistas e o visitante. Será uma necessidade social de ordem prática, trazida de fora pelo Filósofo, que colocará o teatro aristotélico em análise. Aos poucos, a partir da argumentação entre os participantes da conversa e de experimentos práticos, erguem-se das ruínas do teatro que busca a identificação as práticas teatrais que pretendem *historicizar*²⁹⁸ os processos sociais apresentados no palco. É possível concluir que, para Brecht, o teatro épico não constituiria uma oposição absoluta ao teatro aristotélico, mas sua superação, em termos dialéticos.

Ao final das quatro noites de conversa previstas no projeto de *A compra do latão*, o *taetro* do Filósofo seria novamente convertido em teatro. Brecht escreve:

DRAMATURGO – Até agora, nós estudamos, com toda nossa capacidade, as várias instruções segundo as quais você pretendia tornar o teatro tão instrutivo como a ciência. Você nos convidou para trabalhar no seu *taetro*, que deveria ser um instituto científico. Fazer arte não deveria ser o nosso objetivo. Mas na verdade, para cumprir os seus desejos, tivemos que empregar toda nossa arte. Para falar a verdade, representando como você quer e com as finalidades que você quer, ainda estamos fazendo arte²⁹⁹ (BRECHT, 1993a, p. 752, tradução nossa).

²⁹⁷ No original: “Eure naturalistischen Abbildungen waren schlecht gemacht. Darstellend wähltet ihr einen Standpunkt, der keine echte Kritik ermöglicht. In euch fühlte man sich ein, und in die Welt richtete man sich ein. Ihr wart, was ihr wart, und die Welt blieb, wie sie war”.

²⁹⁸ Segundo definição de Brecht, “Distanciar é ver em termos históricos” (BRECHT apud ROSENFELD, 1985, p. 155). *Historicizar*, portanto, seria uma outra forma de compreender o conceito do *efeito de distanciamento*.

²⁹⁹ No original: “Wir haben jetzt nach bestem Vermögen die mannigfaltigen Anweisungen studiert, durch welche du die Theaterkunst ebenso belehrend machen willst, wie es die Wissenschaft ist. Du hattest uns eingeladen, uns in deinem Theater zu betätigen, das ein wissenschaftliches Institut sein sollte. Kunst zu machen sollte nicht unser Ziel sein. In der Tat aber haben wir, um deine Wünsche zu erfüllen, unsere ganze Kunst aufbieten müssen. Offen gestanden, spielend wie du es willst und zu dem Zweck, den du willst, machen wir doch Kunst”.

A *Quarta noite* de *A compra do latão*, da qual faz parte o texto acima, encerra os encontros noturnos no palco daquele “grande teatro”. Só assim poderia ter início um novo teatro, síntese das práticas anteriores da equipe de artistas e do *taetro* do Filósofo. Mais do que um final feliz, como proposto por Fernando Peixoto (1981, p. 108), parece-nos inexistir um desfecho propriamente: as quatro noites de conversa noturna não resolvem um problema, mas apontam um caminho de trabalho, orientado pela utilidade política e social. Então, caberia à equipe do teatro, a partir dali, começar a investigar e a experimentar *como* poderia seguir o trabalho. Isso iria pressupor, reiniciando os questionamentos, outros conflitos, outras dificuldades e outras soluções cênicas; afinal, o processo crítico-reflexivo de trabalho teatral não encontra a solução incontestada, e cada novo material produzido deve ser submetido à crítica e superado: assim era a forma de trabalho de Brecht.

3.2. Últimos apontamentos teóricos de Brecht: o teatro dialético

Conforme vimos anteriormente, ao retornar à Europa e, depois, à Alemanha, Brecht não deu continuidade aos escritos de *A compra do latão*, tampouco elaborou novos planos para a obra, ou encaminhou uma organização do material, de modo a apresentá-lo a público. Ainda que o conjunto de textos não tenha sido completamente abandonado pelo autor - visto as publicações dos poemas e exercícios, por exemplo - e que Brecht ainda tenha voltado a revirar o material algumas vezes, a maior parte de *Der Messingkauf* parece ter ficado dentro das gavetas, sem previsão de publicação ou de conclusão.

Se Brecht nunca finalizou o projeto e nem buscou publicar o material, podemos concluir que o caráter fragmentário e inconcluso da obra a que hoje temos acesso não é um formato vislumbrado de início pelo dramaturgo. A publicação de todo o material é póstuma e Brecht nunca declarou que a obra tenha sido finalizada; o que demonstra que seu registro foi parte de um esforço editorial para garantir acesso mais amplo a esses escritos, para além dos que eventualmente visitassem os materiais guardados nos arquivos de Brecht na Academia das Artes, em Berlim, onde até hoje se encontram. Nesse sentido, todas as publicações de *A compra do latão* revelam, de alguma maneira, escolhas de abordagem e pontos de vista dos próprios editores, assim como toda tentativa de recompilação ou organização virá a afetar a leitura do próprio material.

Até hoje, mais de cinquenta anos depois da primeira publicação de uma das versões do material, não há consenso sobre quais textos, de fato, pertencem ao complexo *A compra do latão* (GILES; 2015, p. 2). Também há dúvidas e discordâncias quanto a quais textos poderiam ser incluídos sob o “guarda-chuva” de *Der Messingkauf*. Além de John Willett, Fernando Peixoto (1981, p. 29) e Werner Hecht (*apud* White, 2004, p. 238) também inserem

no conjunto de *A Compra do Latão* os ensaios *Efeito de distanciamento na arte dramática chinesa*, *Dramática de tipo-C e tipo-P* e *Cenas de Rua*. Ainda, para John White (2004, p. 279; 288), também os textos dialógicos *Über die Theatralikat des Faschismus* (“Sobre a teatralidade do fascismo”) e *V-Effekte. Dreigespräch* (“Efeito-V. Conversa a três”) teriam sido previstos por Brecht para inclusão no conjunto, porém o primeiro ficou de fora de *Der Messingkauf* e o segundo não foi finalizado, e nenhum dos dois foi publicado durante a vida de Brecht.

Na versão publicada em 1993, que contém na íntegra todos os fragmentos (BRECHT, 1993a; BRECHT, 1999), temos outro exemplo do peso das escolhas editoriais: na edição, os *Exercícios para atores* estão organizados na última fase de trabalho de Brecht com *Der Messingkauf* (1948-1955), apesar destes exercícios terem sido desenvolvidos pelo dramaturgo, em sua maioria, em 1940. Diante dessa diferença, vemos o quão importante é ter em mente, ao tomar contato com *A compra do latão*, que estamos lidando com uma das interpretações possíveis para aquele conjunto de textos. Por outro lado, uma das vantagens de termos diferentes interpretações e versões publicadas é que elas podem ser comparadas e, também, que oferecem uma perspectiva ampla de todo o processo criativo em que Brecht estava inserido durante o trabalho com o material.

A respeito da amplitude que o material poderia vir a alcançar dentro dos escritos de Brecht e da sua porosidade, Elisabeth Hauptmann comentou, numa conversa com John Willett em 1963, ano da primeira versão publicada de *A compra do latão*, que “[...] *Messingkauf* era um *Begriff* [conceito] para Brecht assim como *On a non-aristotelian dramaturgy* [“Sobre a dramaturgia não aristotélica”] - que ele empurrava coisas para dentro dessa categoria em vários momentos”³⁰⁰ (HAUPTMANN apud WILLETT, 1998, p. 258, tradução nossa). Caberia imaginar que, para o dramaturgo, *A compra do latão* tenha se transformado ao longo dos anos em algo mais abrangente e, inclusive, que pudesse significar cada vez menos o título de uma obra em particular, passando a remeter à própria forma do autor pensar e fazer teatro, realmente como o tal “conceito” mencionado por Hauptmann, ou seja, uma concepção teatral.

Estudando a gênese e o processo de *A compra do latão*, é perceptível como este por vezes se sobrepunha a outros projetos, ou era momentaneamente esquecido e, então, reiniciado. Que Brecht não tenha retomado os diálogos de *A compra do latão* em seus últimos anos em Berlim não significa que tenha abandonado as propostas teatrais ali ensaiadas, e nem que o material, eventualmente, não pudesse ser retomado algum dia,

³⁰⁰ No original: “[...] was a Begriff [concept] to Brecht like [“On a non-aristotelian dramaturgy”] - that he shoved things into that category at various times”.

uma vez que, estando sempre envolvido simultaneamente em diversos projetos, dos mais diversos tipos, Brecht não se importava de “[...] pausar o trabalho em uma coisa e passar à seguinte, interromper, abandonar e, depois de tudo, revisitar”³⁰¹ (KUHN, 2019, p. 1, tradução nossa). Como diz Kuhn (2019), trabalhando nos mais diversos tipos de projeto de forma paralela, Brecht estava “[...] de alguma forma administrando uma efervescência borbulhante de criatividade”³⁰² (KUHN, 2019, p. 1, tradução nossa), de onde se originou uma imensa gama de escritos sobre teatro. Foram muitas e diversas frentes de trabalho:

“[...] para publicação, para performance, para teatro ou ópera, para o arranjo de música, ou para o desenho, para o rádio e outras novas tecnologias, para amigos e uso privado, e, então, para outros processos de revisar, repensar, re-contextualizar, recombina e reciclar”³⁰³ (KUHN, 2019, p. 2, tradução nossa).

Não nos surpreende que, no meio do turbilhão de tantas tarefas, desdobradas em contextos muitas vezes conturbados, vários projetos tenham ficado pendentes e inconclusos.

Além disso, Brecht pressupunha que certos trabalhos iriam permanecer fragmentários e manter um caráter em aberto, inconcluso, sem que isso fosse um problema. Segundo o pesquisador britânico Tom Kuhn (2019, p. 4, tradução nossa), para a obra de Brecht seria “[...] um erro pensar o 'fragmento' ou o 'inacabado' em termos negativos”³⁰⁴. Ao invés disso, mais produtivo seria considerar os materiais como parte de um trabalho criativo contínuo, a partir do qual Brecht poderia aprender e avançar, ainda nos termos de Kuhn (2019), formando um conjunto “[...] que apenas chega a um tipo de descanso ou conclusão em 'obras' pontuais e finalizadas quando a oportunidade aparecia”³⁰⁵ (KUHN, 2019, p. 4, tradução nossa).

A compra do latão pode ser considerada como um desses materiais que, ainda que pavimente um caminho de estudo e avanço nas formulações teatrais do autor, exigindo esforço de síntese e de organização de sua práxis teatral, não chegou a encontrar uma configuração oportuna para ser concluída e apresentada ao público. Com *O pequeno organon*, por sua vez, Brecht já partiu de uma necessidade prática pontual, como vimos no capítulo anterior, que lhe deu um objetivo mais concreto. Tal urgência orientou a escrita do

³⁰¹ No original: “[...] break off work on one thing and move on to the next, to interrupt, abandon, and then after all revisit”.

³⁰² No original: “[...] somehow managing a bubbling ferment of creativity”.

³⁰³ No original: “[...] for publication, for performance, for the theatre, or opera, for setting to music, or for illustration, for the radio and other new technologies, for friends and private use, and then for further processes of revision, re-thinking, re-contextualizing, re-combination, and recycling”.

³⁰⁴ No original: “[...] a mistake to think of the 'fragment' or the 'unfinished' in negative terms”.

³⁰⁵ No original: “[...] which only came to any sort of rest or conclusion in particular completed 'works' when the opportunity happened to present itself”.

texto de 1948, de modo a preparar sua chegada a Berlim (WEIGEL apud WHITE, 2004, p. 181). Nesse sentido, formula White (2004), poderíamos olhar com mais suspeitas para a definição do dramaturgo de que *O pequeno organon* este seria uma espécie de resumo de *A compra do latão* e, ao contrário, imaginar que este conteria apenas uma parte do amplo debate de *Der Messingkauf*.

O pesquisador alemão Nikolaus Müller-Scholl (2014, p. 40) vai ainda mais longe quando afirma que *O pequeno organon* poderia ser visto como um trabalho de certa forma oportunista, que teria surgido mais por pressões externas. Nessa seara, *A compra do latão*, um “[...] laboratório experimental” (MÜLLER-SCHOLL, 2014, p. 40), poderia ser considerada a tentativa mais ambiciosa de Brecht de organização teórica. Isso, mesmo que tenha permanecido como um conjunto de fragmentos inacabados e caleidoscópicos, que apontam para diversos lados, e cujas possibilidades de aprofundamento e de compreensão de um teatro ainda por vir variam conforme sejam ajustados e interpretados os fragmentos.

Já de volta à Alemanha, com o fim do exílio, e após ter reunido algumas experiências teatrais e de vida na Berlim Oriental, Brecht se propôs a começar um novo projeto de organização teórica de seu trabalho, partindo das experiências com *O pequeno organon* e *A compra do latão*. Se esse dois textos foram escritos durante o exílio, desconectados de uma prática teatral recorrente e duradoura, o novo projeto, ainda que guarde nítidos pontos de contato com os dois trabalhos anteriores, como veremos a seguir, estava vinculado às necessidades de Brecht no período: por um lado, oferecer uma resposta aos ataques de formalismo que sofrera, ao questionar a recepção do conceito de “teatro épico”; por outro, enfatizar o caráter dialético de seu teatro, dadas as contradições entre o “velho” e o “novo” na Alemanha Oriental (JOST, 2003a, p. 362) que Brecht vinha testemunhando desde 1949 e, principalmente, depois de 1953.

Nesse sentido, esta nova tentativa de formulação teórica do dramaturgo nutre-se do trabalho teatral “concreto” na RDA bem como da necessidade tanto de reflexão sobre a prática quanto de diálogo com outros trabalhadores do teatro, e essa é uma das grandes diferenças quanto aos escritos anteriores. O novo projeto, que seria intitulado *A dialética no teatro* (BRECHT, 2005), dialogava diretamente com os últimos trabalhos práticos e pedagógicos de Brecht na Alemanha com o Berliner Ensemble, envolvendo atores e atrizes e a equipe de assistentes de direção e de dramaturgia - na verdade, a maioria dos escritos partiu de reflexões sobre esses trabalhos práticos e de debates que ocorreram na Alemanha. Se antes Brecht havia *imaginado* um teatro e uma equipe, redigindo conversas noturnas *imaginadas*, após o exílio o dramaturgo podia atuar concretamente num teatro e com uma equipe própria, o que orientava o novo projeto segundo o primado da prática

continuada, diferentemente de *A compra do latão* e de *O pequeno organon* (JOST, 2003a, p. 362).

Após alguns anos de trabalho com o BE, Brecht começou a preparar os textos que viriam a integrar o novo conjunto de material teórico. Na última anotação registrada no *Diário de trabalho*, de 18 de julho de 1955, Brecht afirma estar “Esboçando alguns exemplos para DIALÉTICA NO TEATRO”³⁰⁶ (BRECHT, 1993b, p. 460, tradução nossa). Nos últimos anos de vida, o dramaturgo passou a rever sua teoria e pretendia, também, apresentá-la sob um novo ponto de vista. Para o autor, o termo “teatro épico” estava causando problemas quanto à compreensão de suas propostas teatrais, pois limitavam as possibilidades de experimentação e, assim, poderiam reduzi-las a categorias formais desconectadas do processo do trabalho cênico realista³⁰⁷ e experimental. No parágrafo de abertura da coletânea de textos, Brecht avisa:

Os trabalhos a seguir estão relacionados com o parágrafo 45 de *O pequeno organon para o teatro* e sugerem que o termo “teatro épico” é formal demais para o tipo de teatro pretendido (e até certo ponto praticado). O teatro épico é um pré-requisito para essas contribuições, mas por si só não implica aquela produtividade e mutabilidade da sociedade da qual derivam seu principal elemento de prazer. O termo deve, portanto, ser declarado inadequado, ainda que nenhum novo possa ser proposto³⁰⁸ (BRECHT, 2020, p. 332-333, tradução nossa).

Brecht retoma um ponto específico apresentado em *O pequeno organon*. No parágrafo citado da obra, de número 45, a ênfase reside no caráter transitório das condições sociais, que pode ser verificado na realidade a partir de uma interpretação dialética, histórico-materialista, dos processos sociais. Percebe-se que o fundamento que o dramaturgo quer ressaltar para sua nova proposta teatral é a utilização do método dialético para a interpretação do mundo, pois é justamente através desse método que se pode desvelar o motor social que movimenta a sociedade. Em outras palavras, o método dialético permitiria historicizar as relações sociais, expor as contradições da nossa realidade e mostrar os comportamentos sociais como passíveis de transformação e deveria, portanto, orientar todo o trabalho teatral. Nas palavras de Brecht, no parágrafo de *O pequeno organon* em destaque:

³⁰⁶ No original: “sketching a few examples for DIALECTICS IN THE THEATRE”.

³⁰⁷ Lembremos, aqui, conforme vimos no capítulo anterior, que Brecht defendia a noção de um teatro realista, não em termos formais ou estéticos, mas sim devido à sua preocupação com a realidade. Cf. *Amplitude e variedade do modo de escrever realista* (BRECHT, 1998).

³⁰⁸ No original: “The works that follow relate to paragraph 45 of the Short Organum for the Theatre and suggest that the term “epic theatre” is too formal for the kind of theatre intended (and to some extent practised). Epic theatre is a prerequisite for these contributions, but it does not of itself imply that productivity and mutability of society from which they derive their main element of pleasure. The term must therefore be declared inadequate, although no new one can be put forward”.

Esta técnica permite ao teatro empregar, nas suas reproduções, o método da nova ciência social, o materialismo dialético. Tal método, para conferir mobilidade ao domínio social, trata as condições sociais como acontecimentos em processo, acompanhando-as nas suas contradições. Assim, as coisas existem somente na medida em que se transformam, em outras palavras, na medida em que estejam em disparidade consigo próprias. O mesmo sucede em relação aos sentimentos, atitudes e opiniões dos homens, através dos quais se exprimem, respectivamente, as diversas espécies de convívio social (BRECHT, 1967, p. 201-202).

Para a elaboração de seu novo e último projeto teórico, o dramaturgo parte desse parágrafo, não para recusar o teatro épico, mas sim para ampliar suas possibilidades. Na visão do dramaturgo, foram os muitos mal-entendidos e falsas suposições que vinham acompanhando as discussões e práticas sobre o teatro épico os co-responsáveis por apresentar seu trabalho como formalista e, inclusive, por colocarem seus pressupostos esquematicamente em contraposição ao teatro dramático³⁰⁹ (JOST, 2003a, p. 362).

Além disso, a questão da dialética no teatro não era uma absoluta novidade para o dramaturgo, já que, desde pelos menos 1930, escreveu textos a respeito, como o *[Notizen über] Die dialektische Dramatik* (“[Notas sobre] o drama dialético”), escrito entre 1930 e 1933, quando Brecht estava trabalhando em *A Mãe* (WILLETT, 1998, p. 259). No entanto, no início da década de 1950 a questão da dialética adquiria novos contornos e se aprofundava, a partir não apenas do acúmulo dos trabalhos anteriores, mas também dos problemas com os quais Brecht lidava naquele momento.

Sabe-se que Brecht voltou a se ocupar com *O pequeno organon para o teatro* novamente em Berlim, ao menos durante o ano de 1954, quando escreveu diversos *Apêndices* àquele material para, segundo Käthe Rülicke, “[...] esclarecer suas práticas dramatúrgicas”³¹⁰ (RÜLICHE apud WILLETT, 2020, p. 308, tradução nossa), embora Brecht nunca tenha concluído e nem publicado tais acréscimos. Neles, o dramaturgo comenta alguns temas apresentados ao longo de *O pequeno organon*, e em relação ao parágrafo 45, o dramaturgo anota em um dos novos apêndices:

O teatro da era científica é capaz de tornar a dialética divertida. As surpresas do desenvolvimento logicamente progressivo ou errático, da instabilidade de todas as situações, o humor de circunstâncias contraditórias, etc., tudo isso envolve o prazer da vivacidade das pessoas, coisas e processos, e aumentam tanto a arte de viver quanto a alegria de viver.

³⁰⁹ Conforme vimos no capítulo anterior, durante os estudos preparatórios para *O pequeno organon para o teatro*, Brecht estudou os intercâmbios de cartas entre Goethe e Schiller a respeito das discussões sobre gêneros literários, e não estava interessado numa oposição restritiva e limitante entre o teatro épico e o dramático, mas sim nas possibilidades que ambos apresentavam quando analisados seriamente.

³¹⁰ No original: “[...] to clarify his dramaturgical practices”.

Todas as artes contribuem para a maior de todas as artes, a arte de viver³¹¹ (BRECHT, 2020, p. 301, tradução nossa).

As anotações complementares de Brecht a *O pequeno organon*, algumas delas diretamente relacionadas a parágrafos específicos do material e outras mais gerais, mostram que o dramaturgo não havia deixado de lado por completo o material, e que buscava complementá-lo a partir das experiências e observações sobre o trabalho teatral na RFA. Podemos afirmar, também, que a ênfase de Brecht na dialética não se deu apenas por uma questão artística, mas também política, pois reafirmava o caráter revolucionário do método marxista e insistia na permanente transformabilidade da sociedade existente - inclusive daquela em que estava inserido, orientada para o socialismo -, mostrando-a como em contínuo processo de construção.

Brecht passou a trabalhar insistentemente na questão. Em maio de 1955, em carta a Ruth Berlau, o dramaturgo diz à amiga: “De manhã me sento a escrever alguns comentários sobre o ‘Organon’, do ponto de vista dialético”³¹² (BRECHT apud SCHÖTTKER, 1989, p. 149, tradução nossa). A assistente de dramaturgia Käthe Rülcke comenta, em janeiro de 1956, sobre o afinho de Brecht em reforçar os traços da dialética materialista no teatro (RÜLCHE apud SCHÖTTKER, 1989, p. 149), e afirma que Brecht estava “[...] cada vez menos satisfeito com a interpretação dada ao termo ‘teatro épico’ [...] [e] sua apresentação anterior de um teatro de uma nova era [a era científica] parecia agora muito geral, muito técnica, muito formal”³¹³ (RÜLCHE apud WILLETT, 2020, p. 4, tradução nossa). Manfred Wekwerth, diretor assistente no BE, relembra suas últimas conversas com Brecht:

Recentemente, Brecht evitava a expressão teatro épico, sem oferecer um novo termo. Este era demasiado formal para ele. [...] Brecht utilizou mais tarde o termo teatro dialético. Este termo, no entanto, refere-se demais à forma como é feito. [...] A combinação da dialética (como método) e do épico (como atitude) seria concebível. Porque o teatro épico não pretende, especialmente, incorporar passagens narrativas e montagens narrativas da épica, mas trata-se, sobretudo, da atitude do narrador, que sabe mais sobre

³¹¹ No original: “The theatre of the scientific age is able to make dialectics enjoyable. The surprises of logically progressive or erratic development, of the instability of all situations, the wit of contradictory circumstances etc., all these involve enjoyment of the liveliness of people, things and processes, and they heighten both the art of living and the joy of living.

All the arts contribute to the greatest art of all, the art of living”.

³¹² No original: “In der Frühe [...] sitze ich jetzt über einigen Anmerkungen zum ‘Organon’, vom dialektischen Standpunkt aus”

³¹³ No original: “[...] immer weniger zufrieden ist [Brecht] mit der Deutung, die dem Begriff ‘episches Theater’ gegeben wird [...] [und] Seine bisherige Darstellung des ihm vorschwebenden Theaters eines neuen Zeitalters erscheint ihm jetzt zu allgemein, zu technisch, zu formal”.

a narrativa do que a própria narrativa³¹⁴ (WEKWERTH, 1967, p. 28, tradução nossa).

Movido por tais inconformismos e pelo interesse em construir uma nova apresentação de suas propostas teatrais sob o olhar do novo contexto em que estava inserido e das novas experiências teatrais, Brecht começou a elaborar um conjunto de textos que seria reunido e publicado sob o título *A dialética no teatro*, numa Alemanha dividida e devastada pela guerra, que carregava ainda vestígios do nazismo na sociedade e, no caso da Alemanha Oriental, burocratizada e orientada pelas linhas do regime soviético stalinizado. Os novos materiais passariam a funcionar, então, segundo Silberman e Giles (2020), como “[...] uma extensão de *O pequeno organon* e de *A compra do latão*, demonstrando na situação particular do pós-guerra uma forma de pensar apropriada à tarefa de reconstruir uma nova sociedade tendo em vista o passado recente da Alemanha”³¹⁵ (SILBERMAN; GILES, 2020, p. 268, tradução nossa).

Dois fatos iriam marcar esse processo de trabalho de Brecht. O primeiro foi a montagem de *O círculo de giz caucasiano*, cujos ensaios aconteceram de novembro de 1953 a outubro de 1954, com algumas pausas, e cujo processo de montagem iria conduzir o dramaturgo a um refinamento do teatro dialético (BARNETT, 2015a, p. 128). O segundo foi o contato com a obra de Mao Tse-Tung (1975), *Sobre a contradição*, texto que Brecht “[...] dava a todos seus estudantes [para lerem]”³¹⁶ (RÜLICHE apud SCHÖTTKER, 1989, p. 149) e que viria a não apenas alterar a forma como o dramaturgo compreendia a noção de dialética, mas também a exercer forte influência na forma como o dramaturgo buscava aplicar a dialética no trabalho cênico (BARNETT, 2015, p. 128).

Para apresentar suas últimas propostas de escritos sobre teatro, Brecht optou por manter a característica dialógica de construção de conhecimento. Assim como em *A compra do latão*, em que seguimos os debates ficcionais da equipe no teatro, em *A dialética no teatro* também acompanhamos as conversações que se desenvolvem a partir da múltipla sobreposição de diversas falas, que juntas apontam para o processo de trabalho coletivo e prático do teatro. Além disso, também como em *Der Messingkauf*, a coletânea reúne

³¹⁴ No original: “Brecht vermied in letzter Zeit den Begriff des epischen Theaters, ohne einen neuen anzubieten. Der Begriff enthielt für ihn zuviel Formales. [...] Brecht gebrauchte später den Begriff dialektisches Theater. Dieser Begriff aber bezieht sich zu sehr auf die Machart. [...] Die Verbindung des Dialektischen (als Methode) und des Epischen (als Haltung) wäre denkbar. Denn das epische Theater versucht nicht hauptsächlich erzählende Passagen und erzählende Montagen von der Epik zu übernehmen, sondern vor allem die Haltung des Erzählers, der über die Erzählung mehr weiß als die Erzählung selbst”.

³¹⁵ No original: “[...] an extension of the *Short Organon* and *Messinkauf*, one that demonstrates in the specific post-war situation a mode of thinking adequate to the task of reconstructing a new society in view of Germany’s recent past”.

³¹⁶ No original: “[...] er allen seinen Schülern zum Studium gab”.

diversas formas de escrita: três textos dialógicos, uma carta ficcional, dois excertos derivados de reflexões de processo coletivo de montagem e três breves comentários.

O primeiro texto a abrir a coletânea é o diálogo, intitulado *Estudo da primeira cena de Coriolano*, e foi baseado numa conversa real que aconteceu em novembro de 1953, com a participação de Brecht e os assistentes de dramaturgia e direção Käthe Rülicke, Peter Palitzsch e Manfred Wekwerth (WILLETT, 2020, p. 346), durante os trabalhos preparatórios de adaptação de *Coriolano*, de Shakespeare. Para a edição do texto, o dramaturgo manteve as iniciais dos nomes dos participantes, inclusive a sua própria³¹⁷, não de modo a refletir, necessariamente, a opinião de cada um, mas para organizar os argumentos da forma que lhe parecia mais produtiva. Com os mesmos participantes, *Um desvio - O círculo de giz caucasiano* é o segundo diálogo da coletânea, e comenta brevemente sobre a função do prólogo da obra em questão e sobre como se poderia retratar Grusha, uma das figuras da peça. O terceiro diálogo, uma breve conversa intitulada *Conversa sobre empatia por coação*, parte de um trecho da *Poética* de Horácio e é o texto com o qual Brecht encerra a coletânea.

Os demais textos que integram o material *A dialética no teatro* são uma carta fictícia (*Carta ao ator que interpreta o jovem Hölder em "Batalha de Inverno"*); dois excertos derivados de reflexões de processo coletivo de montagem (*Mãe Coragem interpretada de duas formas*; *Conversa sobre empatia coagida*); e três breves comentários (*Outro caso de dialética aplicada*; *Exemplo de uma inovação cênica através da observação de um erro*; *Alguma coisa sobre representar personagem*). Ainda que não sejam propriamente diálogos, esses textos pressupõem também um interlocutor, no caso da carta, ou, ainda, nos fazem lembrar de obras como *Histórias do Sr. Keuner* e *Me-ti: o livro das reviravoltas* (JOST, 2003a, p. 364).

A coletânea como um todo fundamenta-se, pois, na troca intersubjetiva de conhecimento, que se desenvolve a partir da escuta e da observação do outro e do debate concreto sobre um material cênico durante o processo de trabalho. Podemos observar, aqui, que Brecht optou por utilizar o diálogo como meio de construção coletiva de conhecimento prático, assim como em *A compra do latão*. No entanto, vale destacar que o próprio dramaturgo não se referiu ao novo material publicado como “teoria” - como havia feito com

³¹⁷ Vale lembrar, em *A compra do latão* Brecht se referia a si mesmo como “homem de Augsburg” e “escritor de peças”, e nenhum desses nomes participava diretamente dos diálogos de *Der Messingkauf*, mas sim apareciam deslocados do fluxo da conversa - algumas intervenções inclusive levavam o título de “discurso” - e os comentários feitos pelo ou a respeito do “homem de Augsburg”/“escritor de peças” estavam no tempo pretérito. Já em *A dialética no teatro*, a conversa, da qual Brecht participa como a figura “B.”, o dramaturgo toma parte ativamente dos diálogos e sem hierarquias em relação aos outros participantes.

*Der Messingkauf*³¹⁸ -, mas sim anotou que estava esboçando exemplos práticos (BRECHT, 1993b, p. 460).

Se, por um lado, a amplitude e variedade dos breves escritos que integram *A dialética no teatro* configuram uma “[...] miscelânea que está longe de apresentar um argumento coerente” (WILLETT, 1974, 282), por outro, essa multiplicidade de vozes nos oferece uma perspectiva ampla e diversificada sobre diferentes aspectos do trabalho com o Berliner Ensemble. Os textos giram em torno de montagens do grupo³¹⁹ e, ainda que Brecht tenha feito alterações e “ficcionalizado” as conversas reais para direcioná-las ao que lhe interessava publicar, os escritos nos apoiam na formulação de como se dava o processo de trabalho e como se abordavam e se estudavam as peças, por exemplo.

A atividade dialógica enfatiza o caráter de construção coletiva de conhecimento e que este não pertence a um só indivíduo; que não é algo secreto, e nem algo que se faça isoladamente. Aqui, assim como em *A compra do latão*, também a práxis teatral é mostrada como algo em movimento, pois Brecht não apresenta uma resposta, ou uma solução cênica, mas um determinado processo de pensamento-ação, que gera uma determinada obra. A “teoria” contida em *A dialética no teatro* surge, assim, da prática concreta e ela é construída na medida em que o coletivo participa dela.

Os textos, escritos entre 1951 e 1955, foram organizados por Brecht e por Elisabeth Hauptmann para publicação, e a coletânea de *A dialética no teatro* integrou o caderno 15 dos *Versuche*, publicado em julho de 1957, quase um ano depois do falecimento do dramaturgo. O volume continha a seguinte nota introdutória: “Sem Brecht, os *Versuche*, que enfatizam o caráter experimental das obras neles contidas, não podem continuar. O número 15 é o último da série; foi montado com Brecht. E.H³²⁰” (LUCCHESI, 2003, p.415)³²¹.

³¹⁸ Conforme registro do seu *Diário de trabalho* comentado anteriormente: “Um bocado de teoria em forma de diálogo” (BRECHT, 2002, p. 24).

³¹⁹ As montagens do BE são: *Milho para o oitavo exército*, de Lo Ding, dirigida por Manfred Wekwerth, que estreou em abril de 1954, comentada em *Exemplo de uma inovação cênica através da observação de um erro*; a peça de Johannes R. Becher, *Batalha de inverno*, dirigida por Brecht e Wekwerth, e estreada em janeiro de 1955; a peça *Die Ziehtochter oder Wohltaten tun weh* (“A filha adotiva ou boas ações ferem”), do dramaturgo Alexander Ostrovsky, dirigida por Angelika Hurwicz e que estreou em dezembro de 1955; além das peças *O círculo de giz caucasiano* (estreia: outubro/1954), *Os fuzis da senhora Carrar* (estreia: novembro/1952) e *Mãe Coragem e seus filhos* (estreia: janeiro/1949 e reapresentada em 1951).

³²⁰ Elisabeth Hauptmann, editora.

³²¹ Neste material, além de *A dialética no teatro*, Brecht optou por publicar também os seguintes textos: a dramaturgia *Os dias da Comuna*; comentários a *A vida de Galileu* e algumas partituras da peça; o discurso de Brecht no 1.º Congresso Internacional de Escritores para a Defesa da Cultura (Paris, 1935); o discurso no 2.º Congresso Internacional de Escritores para a Defesa da Cultura (Madri, 1937); a Carta aberta aos artistas e escritores alemães (Berlim, 1951); o discurso por ocasião da entrega do Prêmio Lênin (Moscou, 1955) e a carta aberta ao Bundestag alemão de Bonn (Berlim, 1956).

Ao trabalhar com *A compra do latão*, cumpre manter em mente essas últimas tentativas de Brecht de reavaliar seu teatro e de aprimorar sua definição para as práticas que vinha desenvolvendo na Alemanha. Tanto *Der Messingkauf* quanto *A dialética no teatro* mantém como eixo central o caráter dialógico e coletivo do trabalho, sempre com atenção na prática e na utilidade social. Porém, mais do que isso, ambos materiais se complementam - levando em conta, evidentemente, os diferentes contextos em que foram produzidos.

Em *A compra do latão*, Brecht enfatiza a necessidade de superação do naturalismo e do teatro aristotélico; resgata os avanços experimentais da República de Weimar e desafia aquela equipe teatral a deixar de lado a identificação e a historicizar os acontecimentos mostrados no palco. Em *A dialética no teatro*, é como se o dramaturgo partisse justamente do fim dos encontros noturnos naquele grande teatro de *Der Messingkauf*. Tendo conseguido um teatro e uma equipe para trabalhar e para seguir avançando com a experimentação, o dramaturgo esbarrou em outros problemas, alguns não tão novos (como as acusações de formalismo e de crítica ao teatro épico), ao passo que outros inusitados, derivados da prática cotidiana no BE. Brecht parte de *A compra do latão* e a complementa, já que o teatro épico é pressuposto para a dialética no teatro, e, então, traz para a superfície o que talvez não estivesse tão visível no material anterior: a ênfase no método dialético aplicado ao próprio processo teatral.

3.3. Conversa sobre uma nova forma de fazer teatro: a *Noite-Brecht* nº 3

Foi no contexto dos preparativos para a publicação da primeira edição de *A compra do latão*, em 1963, que Werner Hecht (que àquela época trabalhava também como dramaturgo do Berliner Ensemble) sugeriu ao coletivo encenar uma versão do texto. Antes de entrarmos no debate quanto à encenação do material, iremos contextualizar brevemente a situação do BE naquele período, entendendo o caminho que levou à montagem de *Der Messingkauf*.

Após o falecimento de Brecht em 1956, o Berliner Ensemble continuou sendo coordenado pela atriz Helene Weigel, que manteve sua função de *Intendantin*³²² do BE, tendo entre outras funções a de garantir a continuidade dos trabalhos e a escolha do novo

³²² Palavra sem tradução direta correspondente em português, mas que pode ser compreendida como uma espécie de direção geral do teatro, coordenando tanto a área artística quanto técnica e administrativa.

diretor principal. Dentro do BE, houve disputas e incertezas quanto a quem ficaria responsável pelas funções previamente exercidas por Brecht. Entre os trabalhadores do BE, havia a dúvida de que se as tarefas seriam divididas, ou se apenas um único diretor ocuparia o cargo. Esta última ideia parecia apropriada para Helene Weigel, como vemos na sugestão da atriz, em carta ao funcionário do SED, Kurt Bork (responsável por questões do teatro na Alemanha Oriental), de recomendar Erich Engel como principal diretor artístico, segundo Barnett (2015a), de modo a apoiar “[...] um dos reconhecidos colaboradores de Brecht como forma de, publicamente, dar continuidade às tradições de Brecht no BE”³²³ (BARNETT, 2015a, p. 148, tradução nossa).

Dentre os assistentes, especulava-se se apenas um deles seria nomeado responsável, ou se uma espécie de direção coletiva, colaborativa, poderia ser levada a cabo entre os três principais assistentes, Peter Palitzsch, Benno Besson e Manfred Wekwerth³²⁴. Antes, a escolha era de Brecht sobre quem podia dirigir ou co-dirigir os projetos, mas naquele momento, o BE “[...] carecia de tal centro”³²⁵ (BARNETT, 2015a, p. 150, tradução nossa). As confusões, incertezas e mudanças do momento levaram a alterações da equipe nos próximos anos³²⁶: a atriz Käthe Reichel foi demitida; a dramaturga Käthe Rülicke se afastou do BE; o diretor Benno Besson deixou o BE em 1959, enquanto que Peter Palitzsch assumiu diversas direções na Alemanha Ocidental, afastando-se do Berliner Ensemble - embora tenha dirigido juntamente com Wekwerth um dos grandes êxitos do BE dos finais dos anos 1950, *A evitável ascensão de Arturo Ui*, que estreou em março de 1959³²⁷.

Erich Engel acabou assumindo a função de diretor artístico, mas nunca de fato exerceu o papel de liderança do BE. Foi Helene Weigel que solicitou a Kurt Bork que Engel fosse o responsável por continuar os ensaios de *A vida de Galileu*, que haviam começado

³²³ No original: “[...] one of Brecht’s established collaborators as a way of publicly continuing Brecht’s traditions at the BE”.

³²⁴ Infelizmente não iremos nos estender neste tema. A história é contada em detalhes no capítulo 3 de *A history of the Berliner Ensemble* (BARNETT, 2015a). Até onde pudemos verificar, não há traduções para o português desse material.

³²⁵ No original: “[...] The BE now lacked such a centre”

³²⁶ Elisabeth Hauptmann, grande colaboradora de longa data, permaneceu no BE e sua parceria com Helene Weigel foi de grande importância para a continuidade dos trabalhos (BARNETT, 2015a, p. 152). Ruth Berlau manteve seu contrato com o BE e, em setembro de 1957, Weigel garantiu para ela um contrato de freelancer no BE, para realizar tarefas como fotografar produções, trabalhar com jovens atores e co-dirigir pequenas produções. Mas Berlau saiu do BE no mesmo mês (BARNETT, 2015a, p. 153).

³²⁷ Para complementar esta informação, vale dizer que Brecht havia recomendado que seria importante apresentar cenas de *Terror e miséria no Terceiro Reich* como uma espécie de “prelúdio” para *A evitável ascensão de Arturo Ui*. Segundo comentário de Wekwerth, Brecht acreditava que seria importante mostrar uma “[...] representação sombria das condições sob os nazistas, terror e miséria, antes de lançar o Ui clownesco” (WEKWERTH apud BARNETT, 2015a, p. 160). Assim, antes da estreia de *Arturo Ui* em 1959, o Berliner Ensemble apresentou, em 1957, uma seleção de dez cenas de *Terror e miséria*, dirigidas por cinco jovens diretores do BE: Lothar Bellag, Käthe Rülicke, Konrad Swinarski, Carl Weber e Peter Palitzsch.

em dezembro de 1955, ainda com Brecht na direção. Após o falecimento de Brecht³²⁸, os ensaios foram retomados em outubro de 1956, com Engel no comando. A peça estreou em 15 de janeiro de 1957, com o ator Ernst Busch no papel de Galileu, e foi muito bem recebida pelo público e pela crítica. Após os primeiros anos dessa crise, já um pouco mais estabilizado, o Berliner Ensemble viajou para Paris em 1960, apresentando-se com a montagem de *Arturo Ui*.

No ano seguinte, no entanto, outro fator voltou a desestabilizar a equipe do BE: em agosto de 1961 foi definitivamente selada a divisão que separava as duas Alemanhas, com o início da construção do Muro de Berlim. Concretizava-se em solo alemão a disputa entre os Estados Unidos, que “[...] se preocupavam com o perigo de uma possível supremacia mundial soviética num dado momento futuro” (HOBSEAWM, 2008, p. 231) e a União Soviética, que “[...] se preocupava com a hegemonia de fato dos EUA, então exercida sobre todas as partes do mundo não ocupadas pelo Exército Vermelho” (HOBSEAWM, 2008, p. 231). Com os dois eixos antagônicos em constante ameaça de choque, “Guerra Fria” foi o nome dado à contínua possibilidade de explosão de uma novo confronto armado, agora com arsenal nuclear, entre URSS e EUA. Hobsbawm comenta:

[...] em termos objetivos, não existia perigo iminente de guerra mundial. Mais que isso: apesar da retórica apocalíptica de ambos os lados, mas sobretudo do lado americano, os governos das duas superpotências aceitaram a distribuição global de forças no fim da Segunda Guerra Mundial, que equivalia a um equilíbrio de poder desigual mas não contestado em sua essência (HOBSEAWM, 2008, p. 224).

³²⁸ No dia 27 de março de 1956, Brecht finalizou o dia de ensaio da montagem mas, dois dias depois, por motivos de saúde, os ensaios foram interrompidos. O dramaturgo acabou falecendo em 14 de agosto de 1956.

Dentre os acontecimentos derivados da rivalidade e da tensão crescentes³²⁹ entre o “bloco capitalista” e o “bloco comunista”, a construção do Muro de Berlim marcou não só a intensificação das disputas durante a “Guerra Fria”³³⁰, mas também as restrições que se impunham aos cidadãos da República Democrática Alemã (RDA), de um lado, e da República Federal da Alemanha (RFA), de outro, divididas por quilômetros de arames farpados, torres de controle, soldados armados e tanques. Em Berlim, os limites do muro eram vigiados militarmente e a transposição de um lado a outro era extremamente controlada.

Para o Berliner Ensemble, a construção do muro também teve efeitos desestabilizadores. Os diretores Carl Weber e Peter Palitzsch, que estavam dirigindo dramaturgias de Brecht em dois teatros na Alemanha Ocidental, nas cidades de Lübeck e Ulm, respectivamente, optaram por não retornar a Berlim Oriental (BARNETT, 2015a, p. 171). Em um relatório sobre as alterações na equipe feito em novembro de 1961, Hans Giersch, chefe administrativo do BE, estimava que o teatro havia perdido dezenove trabalhadores (BARNETT, 2015a, p. 173); dos atores que eram da Alemanha Ocidental, oito decidiram permanecer no BE; ainda, o teatro planejava contratar mais quatro atores e atrizes para a temporada de 1962/63, entre elas Gisela May (BARNETT, 2015a, p. 173).

Com as novas alterações na equipe, o BE também se viu prejudicado em relação a seu repertório, pois seria necessário ensaiar com os novos atores e atrizes em um curto tempo. Além disso, antes da construção do muro, o BE fazia turnês com suas montagens

³²⁹ No contexto da Guerra Fria, a constante propaganda produzida pelos EUA de ameaça externa, de uma iminente guerra nuclear, caracterizava a URSS como uma potência que ameaçava a vida dos estadunidenses. A intensa propaganda ideológica de “[...] um anticomunismo apocalíptico [...]” (HOBSBAWM, 2008, p. 232) interessava aos Estados Unidos, que não economizaram esforços na máquina de propaganda hollywoodiana, em filmes como *O pesadelo vermelho*, de 1962, e *Moscou contra 007*, de 1967. Obras dessa natureza encontraram grande ressonância no público, visto que “[...] o anticomunismo era genuína e visceralmente popular num país construído sobre o individualismo e a empresa privada [...]” (HOBSBAWM, 2008, p. 232). Essa ofensiva dos EUA, que não estava restrita ao território estadunidense, pode ser melhor compreendida, ainda, se nos atentarmos ao fato de que, no contexto pós-Segunda Guerra Mundial, a URSS havia saído fortalecida em certos territórios na Europa e também fora dela, onde “[...] o futuro político parecia bastante incerto (HOBSBAWM, 2008, p. 228). Lembremos, por exemplo, da Revolução Cubana de 1959 e das vitórias de diversos líderes progressistas no continente africano, no contexto das lutas anticoloniais, como Patrice Lumumba no Congo, em 1960, deposto por um golpe meses depois de eleito e assassinado; Kwame Nkrumah em Gana, que governou de 1957-1966, quando sofreu um golpe de estado; e, anos depois, Thomas Sankara na Burkina Faso, em 1983-1987, quando foi deposto e assassinado. Podemos observar, aqui, duas estratégias de ação dos EUA no contexto da Guerra Fria, tanto a propaganda anticomunista quanto a efetiva interferência de agentes secretos em golpes de estado, em parceria com outros países do bloco capitalista, como Bélgica, Reino Unido e França. Mesmo que a Guerra Fria tenha sido considerada encerrada em 1991, com o fim da URSS, ambas estratégias continuam sendo aplicadas, ainda nos dias atuais. Para mais sobre o tema, cf. PRASHAD, 2020.

³³⁰ Para maiores informações sobre o tema, conferir o capítulo 8, *Guerra Fria*, em *A era dos extremos: o breve século XX. 1914-1991* (HOBSBAWM, 2008).

por diversos países da Europa e pelas duas Alemanhas, e a nova medida acabou causando impactos também nas viagens do grupo, de modo que os planos de turnês tiveram que ser temporariamente cancelados. As apresentações agendadas para setembro de 1961 em Veneza, por exemplo, foram desmarcadas de última hora, devido à não concessão dos vistos por parte das autoridades italianas — o BE iria a Veneza apenas em 1966 (BARNETT, 2015a, p. 174).

Foi nesse contexto que um experimento ousado e inesperado no BE aconteceu e que viria a abrir as portas para a encenação de *A compra do latão* um ano depois. Em 1962, uma apresentação de *A vida de Galileu* teve de ser cancelada às pressas e não haveria tempo suficiente para avisar ao público sobre o imprevisto. Para não deixar a noite sem nenhum evento, o ator Ernst Busch e outros atores e atrizes recitaram e cantaram poemas e canções de Brecht que condenavam a guerra e o capitalismo (BARNETT, 2011, p. 6) e, para a surpresa do grupo, a apresentação foi um sucesso (BARNETT, 2015a, p. 176).

O evento improvisado naquela noite foi posteriormente retrabalhado e ensaiado e deu origem à *Brecht-Abend Nr. 1: Lieder und Gedichte 1914-1956* ("Noite Brecht nº 1: canções e poemas 1914-1956), cuja estreia aconteceu em 26 de abril de 1962³³¹, com direção de Manfred Karge, Isot Kilian, Matthias Langhoff e Manfred Wekwerth. Além da *Brecht-Abend Nr. 1*, que foi a primeira encenação apresentada no BE após a construção do Muro, também estrearam para o repertório de 1962 dois textos de Brecht, *Os dias da Comuna*, com direção de Manfred Wekwerth e Joachim Tenschert, no mês de outubro, e *Schweik na Segunda Guerra Mundial*, com direção de Erich Engel e Wolfgang Pintzka, em dezembro daquele ano.

³³¹ A *Noite-Brecht nº 1* foi apresentada 53 vezes, desde a estreia até 6 de maio de 1966 (BARNETT, 2015a, p. 453).

Imagem 1: Cartaz da *Brecht-Abend Nr. 1*, por Karl-Heinz Drescher. Desenho de Caspar Neher.



Fonte: arquivo digital de Karl-Heinz Drescher. Disponível em: <http://www.drescher-plakate.de/>³³²

Com a ótima recepção de público e de crítica de *Brecht-Abend Nr. 1*, os integrantes do Berliner Ensemble concordaram que seria interessante continuar com esse tipo de experimentação, ainda que não houvesse nenhum plano concreto sobre qual e como seria

³³² Diversas imagens com cartazes, pôsteres, capas de programas das encenações do BE podem ser vistas na página com materiais do artista gráfico Karl-Heinz Drescher, que criou diversos desenhos para o Berliner Ensemble, para o Teatro Maxim-Gorki, o Deutsche Staatsoper, a Academia das Artes da RDA e o Deutsches Theater de Berlim. Os desenhos estão disponíveis em: <http://www.drescher-plakate.de>.

o próximo trabalho (BARNETT, 2015a, p. 177). Em meados de 1962, Engel e Pintzka estavam dirigindo *Schweik na Segunda Guerra Mundial* e Manfred Karge e Matthias Langhoff, jovens diretores do BE, foram perguntar a Helene Weigel se poderiam ensaiar algo novo com a parte da equipe que não estava envolvida na montagem de *Schweik*, trabalho que daria origem à *Noite nº 2*.

Intitulada *Über die großen Städte* (“Sobre as grandes cidades”), a *Brecht-Abend Nr. 2* foi apresentada ao público em duas partes: uma primeira parte era muito parecida com a *Noite nº 1*, com os atores e atrizes recitando poemas e cantando canções com temas relacionados ao tema da *Noite*; a segunda parte trazia a novidade, pois consistia numa reconstituição de *Das kleine Mahagonny* (“A pequena Mahagonny”), cujo parte do material havia sido perdida e o que restara ainda não havia sido publicada. A obra era curta, sem diálogos, e consistia numa espécie de cantata, material que Brecht e Kurt Weill escreveram e apresentaram em 1927 e que, posteriormente, seria retrabalhado e daria origem à ópera *A ascensão e queda da cidade de Mahagonny*³³³.

Para a compilação das seis canções e quatro *intermezzos* que haviam sido encontradas pelo pesquisador David Brew e que, segundo Drew, seriam o núcleo central da obra, Karge e Langhoff foram aos arquivos de Brecht para recolher e estudar o material disponível. Além disso, para juntar e formar um todo coerente, os dois escreveram breves textos inéditos a partir das lembranças de Helene Weigel e de Elisabeth Hauptmann, que assistiram à produção original de 1927 (BARNETT, 2015a, p. 178). A *Brecht-Abend Nr. 2* estreou em 10 de fevereiro de 1963 e, assim como a *Noite nº 1*, teve ótima recepção de público e de crítica, sendo foi apresentada cinquenta e uma vezes, até abril de 1968 (BARNETT, 2015a, p. 178).

³³³ Lembramos, aqui, que *A pequena Mahagonny* estreou em julho de 1927, no Festival Alemão de Música de Câmara de Baden-Baden. A ideia de Brecht e Weill de continuar a parceria e transformar a cantata *Mahagonny* numa ópera veio no mês seguinte. O trabalho, no entanto, seria realizado com maior e menor intensidade ao longo dos próximos anos e viria a estrear em março de 1930, na cidade alemã de Leipzig.

Imagem 2: Cartaz de *Brecht-Abend Nr. 2*, por Karl-Heinz Drescher. Desenho de Caspar Neher.



Fonte: arquivo digital de Karl-Heinz Drescher. Disponível em: <http://www.drescher-plakate.de/>. Na imagem, podemos ler os nomes das obras apresentadas: *Verschollener Ruhm der Riesenstadt New York* (“A glória perdida da enorme cidade de Nova York”); canções de *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (*Santa Joana dos Matadouros*); o ciclo de poemas *Hollywood-Elegien* (*Elegias hollywoodianas*); *Der anachronistische Zug* (“O trem anacrônico”); *Inbesitznahme der grossen Metro durch die Moskauer Arbeiterschaft* (*Os trabalhadores de Moscou tomam posse do grande metrô*); *Das kleine Mahagonny* (“A pequena Mahagonny”)³³⁴.

³³⁴ Os títulos que estão entre parêntesis e entre aspas correspondem a traduções livres, nossas, do original em alemão, como forma de apresentar a ideia geral que organiza a seleção dos poemas — até o momento, não conseguimos encontrar traduções desses poemas. Os títulos entre parênteses em itálico correspondem a traduções existentes em português, e que podem ser encontradas com esses mesmos títulos.

Imagem 3: Poster para estações de metrô e trem de *Brecht-Abend Nr. 2*, por Karl-Heinz Drescher.



Fonte: arquivo digital de Karl-Heinz Drescher. Disponível em: <http://www.drescher-plakate.de/>

Com a *Noite nº 2*, as intenções do BE se expandiram para além da apresentação de poemas e canções, trazendo uma nova possibilidade: o de trabalho e pesquisa no acervo dos arquivos de Brecht³³⁵ para a construção de uma montagem teatral (BARNETT, 2011, p. 6). O material seria compilado e posteriormente organizado para apresentação, além da escrita de novos trechos que contribuíssem para a elaboração da obra a ser encenada. Essa nova possibilidade seria aplicada ainda mais intensamente na *Brecht-Abend Nr. 3*, como veremos a seguir. Após as duas primeiras *Noites*, o elenco do BE decidiu manter o processo de experimentação que vinha sendo construído e se preparou para a próxima montagem.

Como já mencionamos, Werner Hecht, dramaturgo do BE e editor das publicações póstumas de Brecht, estava trabalhando numa edição de alguns escritos “teóricos” de

³³⁵ Até hoje, o acervo com os arquivos de Brecht existe e está aberto a visitas, localizado em Berlim, na mesma casa onde o dramaturgo passou seus últimos anos de vida. O arquivo começou a ser organizado por Helene Weigel logo após o falecimento de Brecht. A atriz teve dificuldades para obter apoio do Estado mas, por fim, foi decidido que os materiais de Brecht seriam arquivados sob a responsabilidade da Universidade das Artes de Berlim, na Alemanha Oriental.

Brecht, e um deles era o conjunto de textos de *A compra do latão*. Lembremos que Hecht, e Hauptmann, havia preparado uma versão de *Der Messingkauf* que oferecia ao público leitor um material um pouco mais organizado, apresentando os diálogos das quatro noites da *Compra* numa sequência coerente e “[...] legível a partir de um extenso e complicado *corpus* de materiais”³³⁶ (GILES, 2015, p. 2, tradução nossa), deixando de fora diversos trechos inacabados, alguns discursos, além dos poemas e exercícios. Essa seria a versão em que o BE se basearia, mas o grupo não se limitou a colocar em cena a versão de Hecht, pois também foram incluídos elementos únicos do próprio Berliner Ensemble, que a seguir apresentaremos em detalhes.

Um outro fator, anterior, teria levado o BE a escolher encenar *A compra do latão* e apresentá-la como *Brecht-Abend Nr. 3*. Segundo a crítica de teatro Elvira Mollenschott, no artigo *Vergnügliches Theatergespräch: Zur Premiere des „Messingkaufs“ im Berliner Ensemble* (“Conversa teatral agradável: sobre a estreia de ‘A compra do latão’ no Berliner Ensemble”), publicado no jornal *Neues Deutschland* em 28 de setembro de 1963 a respeito da estreia do experimento teatral, as diversas conversas que vinham acontecendo no *foyer* do teatro após as apresentações teriam estimulado a equipe a escolher apresentar, cenicamente, a teoria teatral de Brecht e uma série de exercícios e exemplificações. A crítica assim apresenta a estreia:

Como a terceira de suas *Noite-Brecht* de muito sucesso, o Berliner Ensemble levará *A compra do latão* ao palco no feriado de 12 de outubro. Brecht escreveu os textos, alguns dos quais foram publicados apenas no número 11 dos *Versuche*, e a versão teatral do Berliner Ensemble está baseada, principalmente, nos textos escritos nos anos da emigração de 1939/40.

Em uma conversa noturna, um filósofo, um dramaturgo e dois atores [uma atriz e um ator] dialogam sobre um novo tipo de teatro. A conversa é interrompida por peças de exercício para atores. Cenas de *A compra do latão* como *A disputa das peixeiras* (uma cena paralela para *Maria Stuart*) e *A competição de Homero e Hesíodo*, trechos das produções teatrais de Brecht e também a cena do ator de *Ui* são intercaladas.

“Essa noite não será solene, mas bem agradável”, revelou o diretor Manfred Wekwerth em uma entrevista coletiva. Os atores principais são Ekkehard Schall, Gisela May, Wolf Kaiser e Willi Schwabe.

O experimento não se destina apenas a especialistas, mas sobretudo ao público. “E especificamente para o nosso novo público”, enfatizou Manfred Wekwerth, “que a partir das conversas no *foyer* nos inspirou a testar este experimento”. “Com ele [este experimento], os artistas não querem conversar sobre a teoria de Brecht, mas principalmente sobre o teatro em geral”³³⁷ [...] (MOLLENSCHOTT, 1963, p. 6, tradução nossa).

³³⁶ No original: “[...] a readable version from an extensive and unwieldy corpus of materials”.

³³⁷ No original: “Als dritten seiner sehr erfolgreichen Brecht-Abende bringt das Berliner Ensemble am 12. Oktober zu den Festtagen den „Messingkauf“ auf die Bühne. Brecht schrieb die Texte, die erst zum Teil in Heft 11 der „Versuche“ veröffentlicht wurden und der Bühnenfassung des Berliner Ensembles zugrunde liegen, größtenteils in den Emigrationsjahren 1939/40. In einem nächtlichen Gespräch unterhalten sich ein Philosoph, ein Dramaturg und zwei Schauspieler über eine neue Art Theater zu spielen. Die Unterhaltung wird durch Schauspieler-Übungsstücke unterbrochen. Szenen

Imagem 4: Cartaz de *Brecht-Abend Nr. 3*, por Karl-Heinz Drescher. Desenho de Caspar Neher.



Fonte: arquivo digital de Karl-Heinz Drescher. Disponível em: <http://www.drescher-plakate.de/>. No cartaz, pode-se ler: “A compra do latão: conversa noturna sobre uma nova forma de fazer teatro. A disputa das peixeiras. A batalha de Homero e Hesíodo. E outras cenas”.

aus dem „Messingkauf“ wie „Der Streit der Fischweiber“ (eine Parallelszene zu „Maria Stuart“) und „Der Wettkampf des Homer und Hesiod“, Ausschnitte aus den Inszenierungen des Brecht-Theaters wie die Schauspielerszene aus dem „U“ sind eingestreut. An diesem Abend werde es keineswegs feierlich, sondern höchst vergnüglich zugehen, verriet Regisseur Manfred Wekwerth in einer Pressekonferenz. Hauptdarsteller sind Ekkehard Schall, Gisela May, Wolf Kaiser und Willi Schwabe. Das Experiment richtet sich durchaus nicht nur an Fachleute, sondern vor allem an das Publikum. „Und zwar an unser neues Publikum“, betonte Manfred Wekwerth, „das uns durch die Foyergespräche zu diesem Versuch anregte.“ 'Mit ihm wollen sich die Künstler an diesem Abend nicht in erster Linie über die Theorie Brechts, sondern über das Theater überhaupt unterhalten [...]'

Este novo projeto seria a *Noite* “mais ambiciosa” (BARNETT, 2015a, p. 178) do BE apresentada até o momento, e traria ao público um material de Brecht totalmente inédito. Apesar disso, a equipe do BE havia imaginado que tal projeto atrairia apenas a alguns especialistas e pessoas interessadas no assunto e, por isso, haviam planejado uma temporada curta e mais “modesta”: tanto para os ensaios quanto para as apresentações, não seria utilizado o palco principal do teatro, mas sim uma sala adjacente, a *Probebühne* (“palco de ensaio”), com capacidade para cem pessoas (BARNETT, 2015a, p. 179). Manfred Wekwerth, um dos diretores do projeto, não acatou os planos da *Intendantin* Helene Weigel, e ensaiou no palco principal às escondidas, o que teria despertado a ira da atriz quando ela descobriu - que seria aplacada com as críticas positivas e a boa recepção do público (BARNETT, 2015a, p. 179). A princípio, estavam previstas apenas três apresentações, sendo uma a estreia em 12 de outubro de 1963 e mais duas no mês de novembro. Mas o artigo de jornal, sem autoria, ressalta: “A *Noite-Brecht* ° 3: *A compra do latão* despertou um interesse tão incomum do público, que o Berliner Ensemble decidiu incluir uma apresentação adicional ao programa em 1º de dezembro”³³⁸ (ZUSÄTZLICHER, 1963, p. 5, tradução nossa).

Para a encenação, o Berliner Ensemble teria que preparar um material que fosse, por um lado, compreensível ao público, já que esta seria a primeira vez que *A compra do latão* seria mostrada ao público, e que, por outro, mantivesse o caráter fragmentário do material, “[...] para que os espectadores também entendessem que a eles não estava sendo apresentado um trabalho concluído”³³⁹ (BARNETT, 2011, p. 7, tradução nossa). Nesse sentido, a nova montagem incluía um roteiro inédito de *A compra do latão*, cuja versão cênica foi organizada por Werner Hecht, Matthias Langhoff e Manfred Karge a partir dos arquivos de Brecht (WHITE, 2019, p. 56), além de três Demonstrações de práticas do BE, retiradas do próprio repertório do grupo, e cinco Exercícios para atores e atrizes, dos quais três foram retirados de *A compra do latão* e outros dois elaborados pelo BE especialmente para a encenação (BARNETT, 2015a, p. 179). Havia também trechos escritos para a ocasião pela equipe da dramaturgia do projeto, para dar “[...] continuidade e para adicionar algumas de suas próprias ideias”³⁴⁰ (BARNETT, 2011, p. 7, tradução nossa).

³³⁸ No original: “Der Brecht-Abend Nr. 3 „Der Messingkauf“ ist auf ein so ungewöhnliches Interesse des Publikums gestoßen, daß sich das Berliner Ensemble entschlossen hat, eine zusätzliche Aufführung am 1. Dezember in den Spielplan aufzunehmen”.

³³⁹ No original: “[...] so that the spectators, too, understood that they were not being presented with a finished work”.

³⁴⁰ No original: “[...] for continuity and to add some of their own ideas”.

Imagem 5: Capa e contracapa do programa de *Brecht-Abend Nr. 3*.



Fonte: arquivo pessoal.

Imagem 6: Flyer da apresentação de *Brecht-Abend Nr. 3*. Lado 1.

Die zahlreichen Diskussionen und Foyergespräche mit den Zuschauern haben die Mitarbeiter des Berliner Ensembles zu dem Versuch ermutigt, in einem Brecht-Abend Nr. 3 den „Messingkauf“ auf die Bühne zu bringen.

„Der Messingkauf“ ist in Bruchstücken überliefert. Nach Brechts Plänen sollte das Viergespräch über eine neue Art, Theater zu spielen, in folgender Weise geführt werden: Der Philosoph erklärt, was für Interessen er am Theater befriedigt haben will. Er möchte Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens sehen, aber mit Hilfe wissenschaftlicher Überlegungen so dargestellt, daß Eingriffe in die Gesellschaft angeregt werden. Die Theaterleute halten unter dieser Zwecksetzung des Theaters eine künstlerische Arbeit nicht mehr für möglich. Bei der weiteren Diskussion über das Theater des Philosophen, die alle Bereiche der künstlerischen Arbeit erfasst, stellt sich aber heraus, daß die Schauspieler alle ihre Kunst aufbieten müssen, um die Forderungen des Philosophen zu erfüllen. Die Wünsche des Philosophen lösen sich im Theater auf, da sie vom Theater verwirklicht werden. Aus der Kritik des Theaters wird ein neues Theater. Ein realistisches Theater für die „Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters“.

Brecht wollte in das Gespräch „Experimente und Exerzitien“ einfügen. Die Unterbrechung der Dialoge durch Übungsstücke für Schauspieler sowie Demonstrationsszenen bot die Möglichkeit, theoretische Überlegungen mit praktischen Beispielen zu konfrontieren. Andererseits konnte dadurch der Bruchstückcharakter des Viergesprächs erhalten bleiben. Die Gespräche und die Einlagen gehen insofern über den Rahmen einer „Fachsimpelei“ hinaus, als sie dazu dienen können, die Zuschauer in der „Kunst der Beobachtung“ zu schulen, die nicht nur im Theater, sondern auch im täglichen Leben Impulse geben kann zur Veränderung bestehender Zustände.

Der Brecht-Abend Nr. 3 will die Zuschauer in die „Geheimnisse“ einer realistischen Theaterkunst einweihen; er will sie mit der philosophischen Grundlage unseres Theaterspiels vertraut machen, ihren Spass am öffentlichen Denken, am Streitgespräch über Nutzen und Unwert von Theaterabbildungen wecken.

Brecht schrieb: „Es gilt zwei Künste zu entwickeln: die Schauspielkunst und die Zuschaukunst“. Anregungen dazu gibt „Der Messingkauf“.



Zeichnung: Helmut Sandberg

204 BG 020/55/62 1

BERTOLT BRECHT

DER MESSING KAUF

NÄCHTLICHE GESPRÄCHE
ÜBER EINE NEUE ART, THEATER ZU SPIELEN

DER WETTKAMPF DES HOMER UND HESIOD

UND ANDERE ÜBUNGSSTÜCKE
FÜR SCHAUSPIELER

Fonte: arquivo pessoal. No lado mais à direita, pode-se ler os seguintes itens: “*Der Messingkauf*. Conversa noturna sobre uma nova forma de fazer teatro. A batalha de Homero e Hesíodo. E outras peças-exercícios para atores”. À esquerda, o texto diz: “As diversas discussões e conversas no *foyer* com o público incentivaram os trabalhadores e trabalhadoras do Berliner Ensemble a experimentar levar ao palco ‘A compra do latão’ em uma Noite-Brecht. ‘A compra do latão’ chegou até nós em fragmentos. De acordo com os planos de Brecht, a palestra a quatro sobre uma nova forma de fazer teatro deve ser conduzida da seguinte forma: O Filósofo explica quais interesses ele quer satisfazer no teatro. Ele gostaria de ver imagens da convivência humana, mas com o apoio de reflexões científicas apresentadas de tal forma que intervenções na sociedade sejam estimuladas. Diante desse objetivo do teatro, as pessoas do teatro consideram que um trabalho artístico não seria mais possível. Ao longo das contínuas discussões a respeito do teatro do Filósofo, que abrange todas as áreas do trabalho artístico, verifica-se que os atores e atrizes devem usar todas a sua arte para atender às exigências do Filósofo. Os desejos do Filósofo se resolvem no teatro, uma vez que são concretizados através do teatro. Da crítica do teatro emerge um novo teatro. Um teatro realista para as ‘crianças da era científica’. Brecht queria adicionar ‘experimentos e exercícios’ à conversa. A interrupção dos diálogos por peças de exercícios para atores e atrizes e cenas de demonstração ofereciam a possibilidade de confrontar considerações teóricas com exemplos práticos. Por outro lado, dessa forma o caráter fragmentário da conversa a quatro pôde ser mantido. As conversas e os entreatos vão para além da esfera de uma ‘conversa de especialistas’ na medida em que podem servir para treinar o público na ‘arte da observação’, que pode gerar impulsos para a mudança não apenas no teatro, mas também na vida cotidiana, para a transformação das condições existentes. A “Noite-Brecht nº 3” quer introduzir o público aos ‘segredos’ de uma arte teatral realista; ela quer familiarizá-los com as bases filosóficas de nosso fazer teatral, despertar seu prazer no pensamento aberto, nos debates sobre a utilidade ou a insignificância das representações teatrais. Brecht

Imagem 7: *Flyer* da apresentação de *Brecht-Abend* Nr. 3. Lado 2.

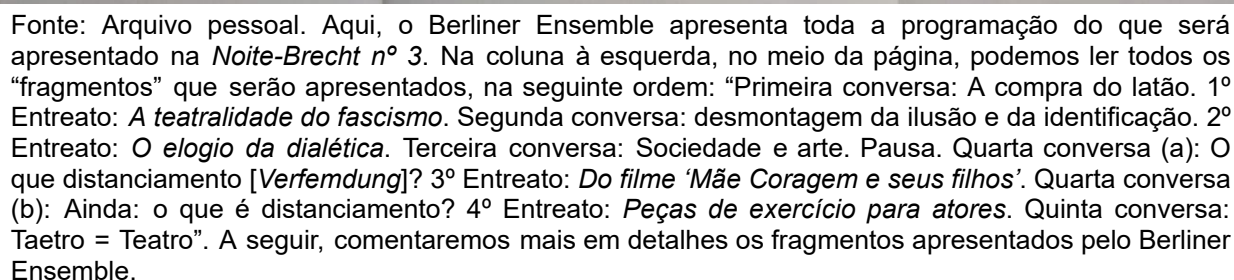
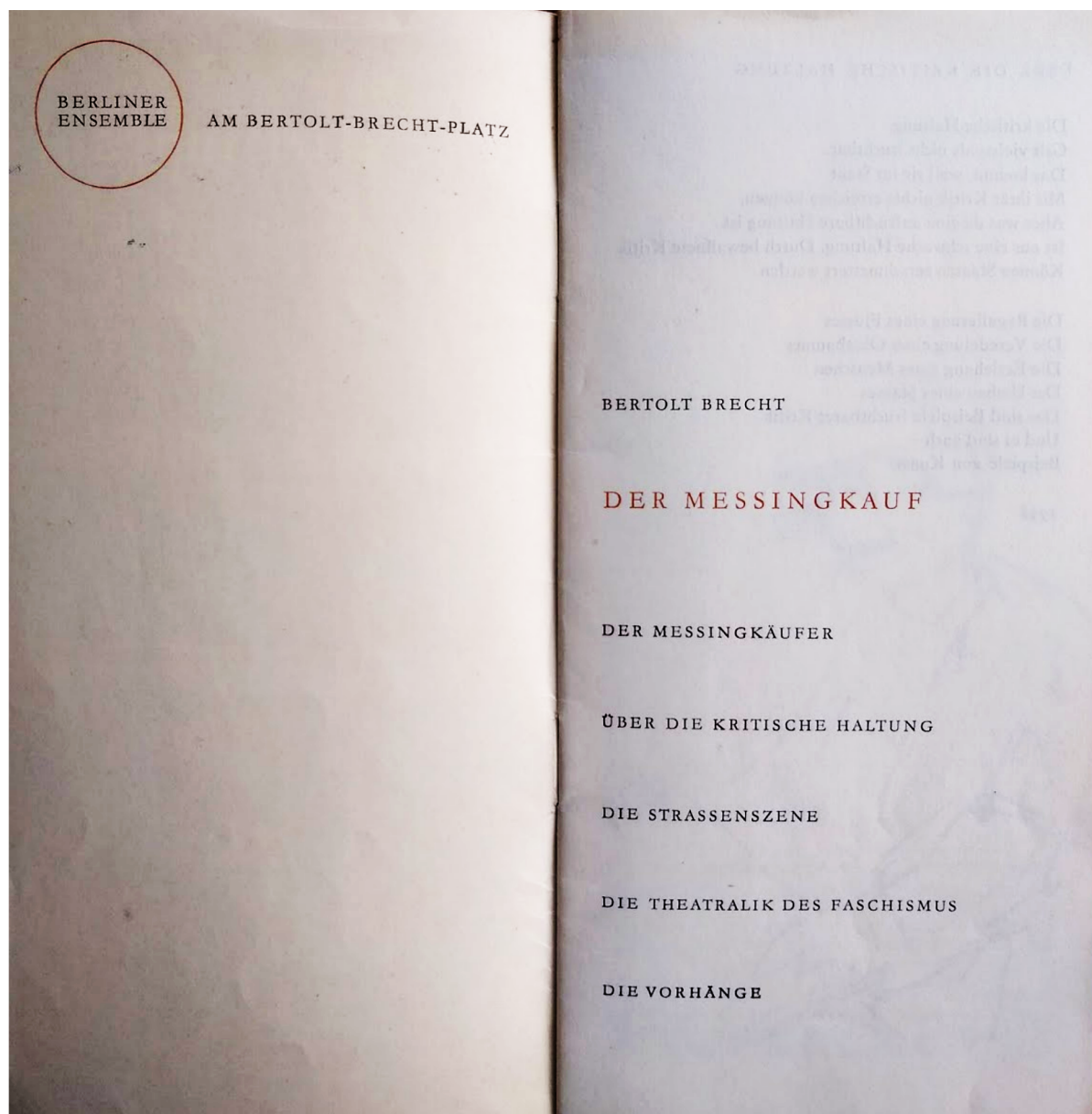
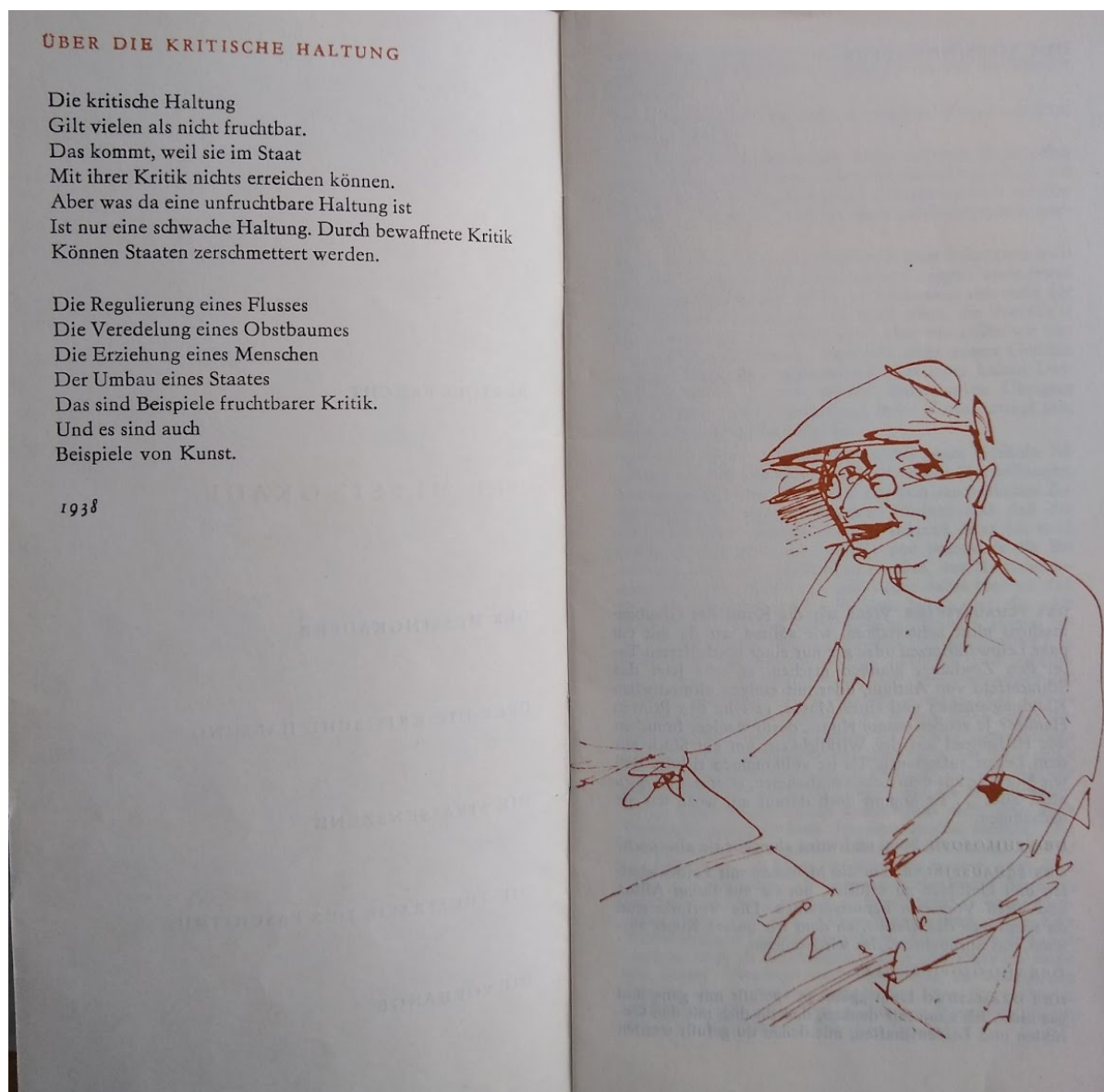


Imagem 8: Índice do programa de *Brecht-Abend Nr. 3*.



Fonte: arquivo pessoal. Neste material, é apresentado ao público excertos de textos de Brecht, na seguinte ordem: *Der Messingkäufer* ("O comprador de latão"); o poema *Über die kritische Haltung* ("Sobre a atitude crítica"); trechos de *Die Strassenszene* (*A cena de rua*); trechos do diálogo *Über die theatralik des Faschismus* ("Sobre a teatralidade do fascismo"); e o poema *Die Vorhänge* (*As cortinas*). Neste programa, apenas o poema *Über die kritische Haltung* é publicado integralmente; do restante, publicam-se apenas alguns trechos. No Berliner Ensemble, havia uma equipe, coordenada por Peter Palitzsch, que era responsável por elaborar os programas das apresentações e as peças de publicidade. A equipe, cujos integrantes eram chamados de *Werbedramaturgen* ("Dramaturgos de publicidade"), desenvolveu trabalhos muito criativos e buscava utilizar o material apresentado também com propósitos pedagógicos: "Em vez de conter simples listas do elenco, os programas apresentavam material que enfatizava a atualidade da peça e a contextualizava politicamente. Para Brecht, o programa era um meio de estender o efeito esperado da peça e a redação crítica destinava-se a oferecer mais oportunidades para que espectadores/leitores reformulassem suas opiniões sobre questões específicas" (LUCKHURST, 2006, p. 203).

Imagem 9: Primeiras duas páginas do programa de *Brecht-Abend Nr. 3*.



Fonte: arquivo pessoal. O poema à esquerda pode ser traduzido como “Sobre a atitude crítica”.

Para a encenação deste roteiro inédito, produzido e dirigido em colaboração com Manfred Wekwerth (HECHT; GELLERT, 1993, p. 1123), foi organizada uma equipe de sete diretores do Berliner Ensemble. Matthias Langhoff e Manfred Karge dirigiram as cenas dos diálogos e, dentro da equipe de atores e atrizes, a divisão das figuras de *A compra do latão* foi a seguinte: Ekkehard Shall interpretou o Filósofo, Willi Schwabe fez o papel de Dramaturgo, Gisela May fez a Atriz, Wolf Kaiser interpretou o Ator e Klaus Tilsner, o Técnico de Palco. Os outros diretores se dividiram nas encenações de exercícios e cenas modelo, da seguinte forma: Kurt Veth dirigiu *A disputa das peixeiras*, Hans-Georg Simmgen encenou *A batalha de Homero e Hesíodo*, Uta Birnbaum ficou encarregada do poema circular *Um*

cão foi à cozinha, e o diretor Guy de Cambure e o ator Gerhard Möbius criaram a cena-exercício *Vendedor de rua*. A cenografia e o figurino foram de autoria de Manfred Grund. Além disso, foram incluídas ao longo da apresentação cenas de *Mãe Coragem e seus filhos* (a gravação em filme, projetada), *A Mãe* e *A evitável ascensão de Arturo Ui*. A apresentação durou cerca de três horas (BARNETT, 2011, p. 15), com um intervalo no meio, e tinha tons de cabaré (KRABIEL, 2003a, p. 219).

A *Brecht-Abend Nr. 3* começava com a seguinte abertura, em interlocução direta com o público, apresentando o que seria visto naquela noite:

Caro público!

Nesta noite, vocês não irão ver uma peça de teatro. Nesta noite, o próprio teatro deve ser de uma vez trazido ao teatro. Se vocês estavam esperando outra coisa, agora é a chance de ir para casa.

~~(As luzes do corredor são acesas por um momento, as portas do corredor são abertas).~~

Ótimo! – Mostraremos a vocês uma conversa noturna sobre uma nova forma de fazer teatro, de Bertolt Brecht. Escrito no exílio em 1939/40, nunca antes apresentado no palco, hoje pela primeira vez será apresentado, com o título: “A compra do latão”. Em “A compra do latão”, prevê-se que entreatos irão interromper as conversas. Assim, vamos mostrar alguns excertos e experimentos para atores e atrizes em diversos momentos. Junto com exemplos de nossas encenações, eles permitem que vocês, esperamos, **examinem o trabalho teatral**.

~~Entre as apresentações, nossa orquestra, sob o comando de seu maestro Hans-Dieter Hosalla, irá entretê-los com composições escritas para nossas apresentações e suprimidas no ensaio geral.~~

19h10. A apresentação pode começar. **Imaginem que vocês estão** em um teatro dos anos trinta. A apresentação da noite está em andamento. Atrás do palco, o dramaturgo do teatro espera impacientemente o fim da apresentação para cumprimentar um convidado que ele convidou³⁴¹ para

³⁴¹ Nesta versão do Berliner Ensemble, quem convidou o Filósofo foi o Dramaturgo, diferente de *A compra do latão* de Brecht, em que o convite partiu da Atriz.

uma conversa noturna. Apresentamos "Hamlet"³⁴² (BERLINER ENSEMBLE apud WHITE, 2019, p. 56, tradução e grifos nossos)³⁴³.

Vemos como o Berliner Ensemble introduz ao público o que será apresentado, sem nenhuma necessidade de suspense. Ao contrário, situa-se o público na encenação, com a atenção de que seu ponto de vista seja direcionado para o que se pretende debater naquela conversa noturna: o trabalho teatral. O grupo irá expor seu próprio teatro, para que ele seja submetido à análise, à crítica. Ainda, o público é informado sobre o momento histórico em que Brecht desenvolveu os primeiros esboços do fragmento (no exílio de 1939/40). Então, é abertamente convidado a uma atividade de imaginação, já que, junto com os atores e atrizes, irão criar que estão em um teatro dos anos 1930, mas afastando assim qualquer espaço para a mera ilusão: mostra-se no palco o que deve ser mostrado e todas e todos, público e equipe do teatro, participam ativamente do evento.

Após o breve prólogo, a apresentação começa com o final da última cena de Hamlet, quando a personagem Fortinbras diz: "Levai os corpos"³⁴⁴ (BARNETT, 2011, p. 12). A cena

³⁴² No original: Verehrtes Publikum!

Heute abend sehen Sie kein Theaterstück. Heute abend soll einmal das Theater selbst aufs Theater gebracht werden. Falls Sie etwas anderes erhofft haben, jetzt ist noch Gelegenheit, nach Hause zu gehen.

~~(Für einen Moment geht das Saallicht an, die Saaltüren werden geöffnet).~~

Gut! – Wir zeigen Ihnen ein nächtliches Gespräch über eine neue Art, Theater zu spielen von Bertolt Brecht. 1939/40 im Exil geschrieben, noch nie auf die Bühne gebracht, heute zum ersten Mal aufgeführt unter dem Titel: „Der Messingkauf.“ Im „Messingkauf“ ist vorgesehen, die Gespräche durch Einlagen zu unterbrechen. Wir zeigen Ihnen also in mehreren Abteilungen einige Exerzitien und Experimente für Schauspieler. Zusammen mit Beispielen aus unseren Aufführungen geben sie Ihnen, so hoffen wir, Einblick in Theaterarbeit.

~~Zwischen den Darbietungen unterhält Sie unser Orchester, unter seinen Dirigenten Hans-Dieter Hosalla, mit Kompositionen, geschrieben für unsere Aufführungen und gestrichen auf der Generalprobe.~~

19 Uhr 10. Die Vorstellung kann beginnen. Stellen Sie sich vor, Sie befinden sich in einem Theater der Dreissiger [sic!] Jahre. Die Abendvorstellung ist im Gange. Hinter der Bühne wartet ungeduldig der Dramaturg des Theaters auf das Ende der Vorstellung, um einen Gast zu begrüßen, den er zu einem nächtlichen Gespräch eingeladen hat. Gegeben wir „Hamlet“.

³⁴³ Em sua investigação sobre *A compra do latão*, a pesquisadora Lydia White encontrou nos arquivos do Berliner Ensemble duas versões diferentes dos roteiros da encenação de 1963, guardados em várias pastas. Segundo White (2019), a primeira versão do roteiro cênico “[...] contém muitos traços de edição e parece ter servido de modelo para a segunda versão, que acabou sendo encenada na estreia” (WHITE, 2019, p. 56). Por isso, encontramos nessa citação os trechos riscados.

³⁴⁴ FORTINBRAS: Que quatro capitães

Carreguem Hamlet como soldado para um cadafalso.

É evidente que, se houvesse reinado,

Seria um grande rei.

Que a música marcial e os ritos guerreiros

Falem alto por ele,

Na sua partida.

Levai os corpos.

Esta cena final

Convém mais ao campo de batalha. Aqui vai mal.

Ide! Que os soldados disparem.

segue até o fim da peça de Shakespeare e, então, os atores e atrizes agradecem, fazendo reverências (BARNETT, 2011, p. 12), enquanto da caixa de som soam aplausos artificiais e as cortinas se fecham (WHITE, 2019, p. 57), finalizando a cena shakespeariana de forma paródica e com humor. A seguir, tem início a conversa noturna, com a entrada em cena dos cinco interlocutores (WHITE, 2019, p. 57):

O “velho” teatro estava sendo desmontado quando o Filósofo entrou no palco. Uma sequência de ações cômicas, mostrando quão estrangeiro era o Filósofo nesse teatro, antecediam a Primeira Conversa, como quando ele foi empurrado para fora do cenário junto com um pilar e caiu em uma armadilha, voltando contemplando o crânio de Yorick³⁴⁵ (BARNETT, 2011, p. 12, tradução nossa).

A entrada do Filósofo como alguém que não conhece muito bem o terreno onde está pisando, ou sem intimidade com o palco, mostra ao público sua falta de familiaridade com o teatro e, é provável, pouco conhecimento sobre o trabalho teatral. Em *A compra do latão* de Brecht, o Filósofo revela não saber conceitos relativamente conhecidos na área, como a convenção da quarta parede: “DRAMATURGO - E a quarta parede? | FILÓSOFO - O que é isso?” (BRECHT, 1999, p. 109), e cabe ao Dramaturgo explicar seu significado. Brecht escreve:

DRAMATURGISTA - Habitualmente, quando representamos fazêmo-lo como se o palco não tivesse só três paredes, mas quatro; a quarta é onde se encontra o público. Pois o que queremos é suscitar e manter a ideia de que aquilo que se passa no palco é um processo verdadeiro da vida, e lá naturalmente não há público. Representar com a quarta parede quer então dizer representar como se não houvesse público (BRECHT, 1999, p. 109).

Na versão do Berliner Ensemble, no entanto, o Filósofo é retratado de forma diferente, apesar da entrada cômica ao início. Na *Noite-Brecht nº 3*, ele está familiarizado com conceitos teatrais e também com o trabalho de outros diretores:

Ator: Então, o efeito-V é um estilo.

Filósofo: Não.

Ator: Por quê? Se eu me distancio³⁴⁶, não posso atuar de forma natural, quer dizer, atuar realisticamente.

Filósofo: Pelo amor de Deus.

Atriz: Na verdade, você quer a mesma coisa que Stanislavski.

(*Marcha fúnebre. Saem, levando os corpos; depois do que se ouvem salvas de artilharia.*)
(SHAKESPEARE, 19--., p. 115-116)

³⁴⁵ No original: “The ‘old’ theatre was being dismantled when the Philosopher entered the stage. An amount of comic business, showing just how alien the Philosopher was to this theatre, preceded the first Conversation, as he was wheeled off the set together with a pillar and fell into a trap, returning contemplating Yorick’s skull”.

³⁴⁶ Aqui, o Ator utiliza o termo brechtiano *verfremden*, de onde vem a palavra *Verfremdungseffekt*.

Filósofo: Não, não, não³⁴⁷ (BERLINER ENSEMBLE apud WHITE, 2019, p. 59, tradução nossa).

Também no roteiro cênico do Berliner Ensemble, muitas das frases do Dramaturgo são transferidas para o Filósofo, “[...] que de repente se tornou um especialista em teatro épico” (WHITE, 2019, p. 59). Ele, inclusive, sabe as diferenças entre o teatro que está propondo à equipe e o teatro de Stanislavski - ao contrário de *A compra do latão* de Brecht, em que o Filósofo não parece se importar muito se eles estão ou não fazendo teatro³⁴⁸. Na encenação, o ator que interpreta o Filósofo, Ekkehard Schall, e a direção optaram por representar a figura de forma a imitar o próprio Brecht, não apenas copiando sua forma de vestir, mas também a de se comportar. Schall utilizava a reconhecível boina e os óculos do dramaturgo, e fumava charuto como ele.

Imagem 10: Fotografia de cena de *Brecht-Abend Nr. 3*.



Fonte: banco de imagens de Deutsche Fotothek. Disponível em: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/>. À esquerda o ator Ekkehard Schall como Filósofo; à direita, Gisela May interpreta a Atriz.

³⁴⁷ No original: “Schauspieler: Also ist der V-Effekt ein Stil.

Philosoph: Nein.

Schauspieler: Wieso? Wenn ich verfremde, darf ich doch nicht natürlich, ich meine realistisch spielen.

Philosoph: Um Gottes Willen.

Schauspielerin: Eigentlich willst Du doch dasselbe wie Stanislawski.

Philosoph: Nein, nein, nein”.

³⁴⁸ “DRAMATURGO - Separadas da sua finalidade, as imitações deixavam de ser teatro, sabes.

FILÓSOFO - Isso talvez não me incomodasse muito. Poderíamos dar àquilo que daí saísse um nome diferente, digamos: *Taetro*” (BRECHT, 1999, p. 87).

Imagem 11: Fotografia de cena de *Brecht-Abend Nr. 3*.



Fonte: banco de imagens de Deutsche Fotothek. Disponível em: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/>. Ekkehard Schall como Filósofo.

Imagens 12 e 13: Fotografias de cena de *Brecht-Abend Nr. 3*.



Fonte: banco de imagens de Deutsche Fotothek. Disponível em: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/>. Ekkehard Schall como Filósofo. Nos momentos em que a figura falava as frases mais importantes quanto aos pontos filosóficos e quando se tratava de

oferecer definições, o Filósofo lia o trecho diretamente de um pedaço de papel, consequentemente “minando sua autoridade” (BARNETT, 2011, p. 13).

A relação entre o Filósofo e as demais figuras da conversa, consequentemente, também se alterou. No fragmento brechtiano, não há uma figura central que concentre todo o conhecimento considerado “o correto”, ou que seja a única figura a representar o novo teatro, em relação antagonica com as outras, que representariam o antigo teatro, ou o teatro burguês. Brecht enfatiza o caráter dialético da conversa, e aproxima o Filósofo da atitude socrática do filosofar, de forma a propiciar “[...] uma interação contraditória entre os vários aspectos do teatro que nunca se fundem em uma síntese absoluta”³⁴⁹ (WHITE, 2019, p. 59-60, tradução nossa), revelando também as contradições das próprias figuras.

Na versão do Berliner Ensemble, o Filósofo vai ao teatro para ensinar a equipe, que representa o velho teatro, e integrá-los “[...] num projeto teatral que já fora pensado por ele e que deve ser concretizado”³⁵⁰ (WHITE, 2019, p. 60, tradução nossa). Dessa forma, o antagonismo entre o Filósofo e as demais figuras é acentuado. Lydia White (2019) localiza outras alterações no roteiro cênico disponível do arquivo do Berliner Ensemble, a exemplo da relação entre o Dramaturgo, o Filósofo e o Ator. Se no fragmento de Brecht de início é mostrado que o Dramaturgo desenvolve o vinho e o Ator o serve e oferece aos demais, estabelecendo uma relação amigável entre os participantes da conversa noturna, na versão do BE o Ator é convertido numa figura mais arrogante e superficial (WHITE, 2019, p. 60), pois as figuras esperam o Ator chegar, ironizando que “[...] ele está tirando a maquiagem” (BERLINER ENSEMBLE apud WHITE, 2019, p. 60). Quando o Ator entra, ele é seguido por um camareiro, que carrega os vinhos. Por fim, não se especifica no roteiro quem seria o responsável por abrir o vinho e servi-lo (WHITE, 2019, p. 60).

³⁴⁹ No original: “[...] ein widersprüchliches Zusammenspiel zwischen den verschiedenen Aspekten des Theaters stattfindet, das nie in eine absolute Synthese aufgeht”.

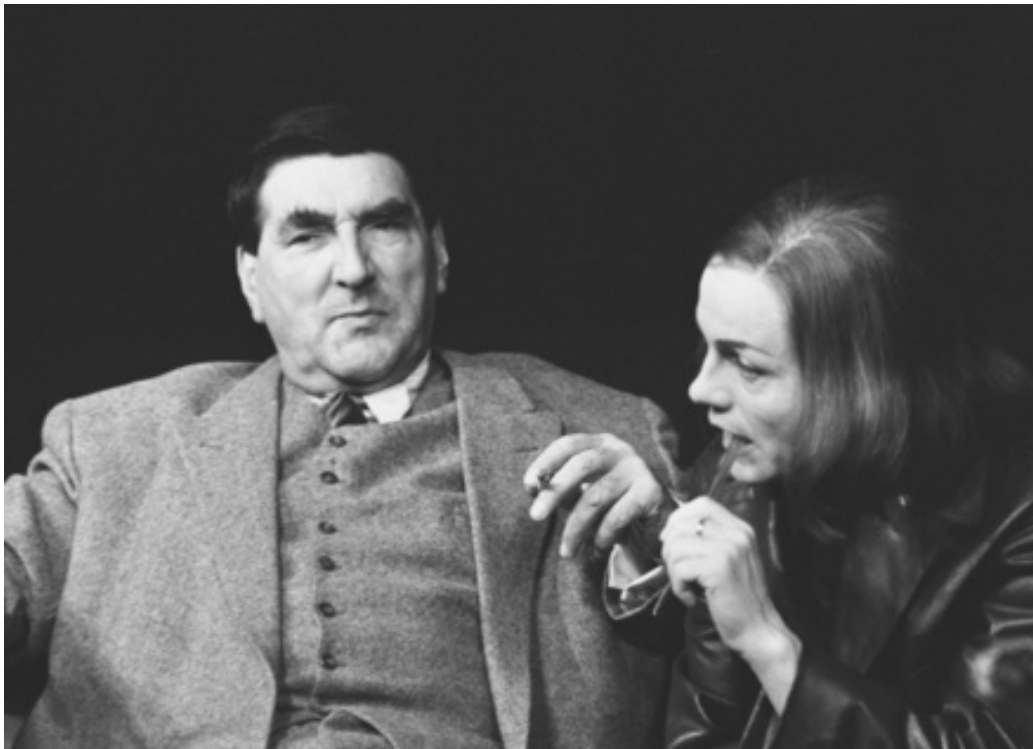
³⁵⁰ No original: “[...] sie für ein von ihm bereits durchdachtes, in der Wirklichkeit umzusetzendes Theaterprojekt zu engagieren”.

Imagem 14: Fotografia de cena de *Brecht-Abend Nr. 3*



Fonte: banco de imagens de Deutsche Fotothek. Disponível em: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/>. À esquerda, Ekkehard Schall; à direita, Wolf Kaiser.

Imagem 15: Fotografia de cena de *Brecht-Abend Nr. 3*



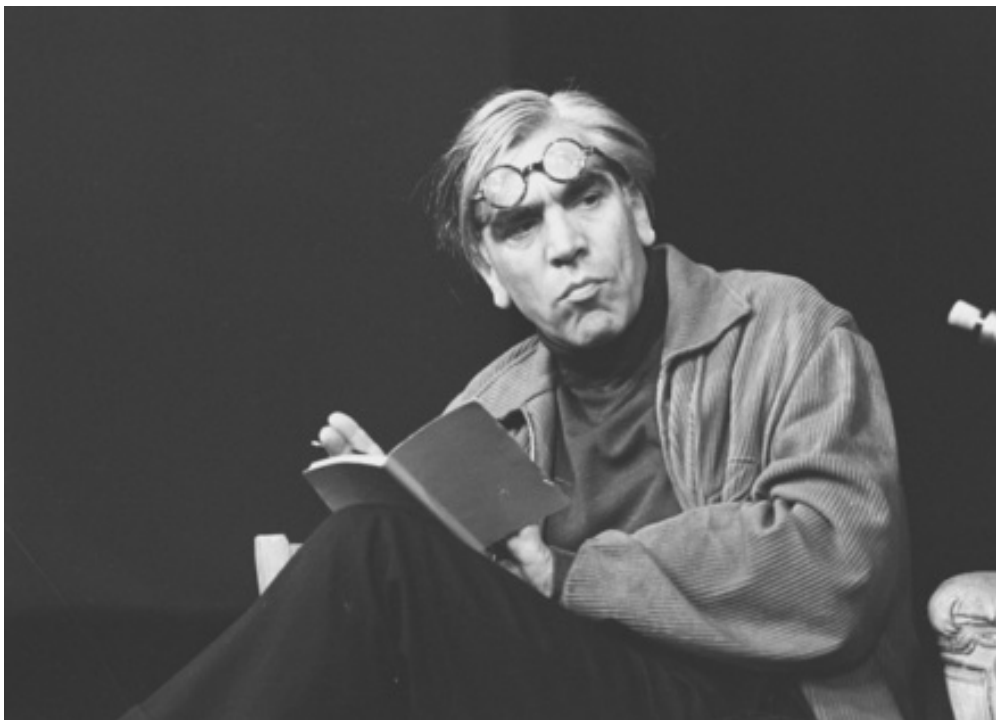
Fonte: banco de imagens de Deutsche Fotothek. Disponível em: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/>. Wolf Kaiser como Ator, à esquerda; Gisela May como Atriz, à direita.

Imagem 16: Fotografia de cena de *Brecht-Abend Nr. 3*.



Fonte: banco de imagens de Deutsche Fotothek. Disponível em:
<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/>. Ekkehard Schall e Gisela May.

Imagem 17: Fotografia de cena de *Brecht-Abend Nr. 3*.



Fonte: banco de imagens de Deutsche Fotothek. Disponível em:
<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/>. Willi Schwabe como Dramaturgo.

A função do Dramaturgo também é alterada nessa nova versão, reforçando o antagonismo entre o Filósofo e o Ator. No fragmento de Brecht, o Dramaturgo (diferentemente do Filósofo e do Ator) tem conhecimentos - teóricos e práticos - sobre o antigo e sobre o novo teatro e se apresenta como alguém à disposição do convidado, mediando as interações entre o Filósofo, e o Ator quer aprender e construir junto algo novo. Já na versão do BE, o Dramaturgo perde sua função mediadora e adquire um papel “mais desordenado” (WHITE, 2019, p. 61), fortalecendo o antagonismo entre Filósofo e Ator (WHITE, 2019, p. 61)³⁵¹.

Imagem 18: Fotografia de cena de *Brecht-Abend Nr. 3*



Fonte: banco de imagens de Deutsche Fotothek. Disponível em: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/>. Willi Schwabe como Dramaturgo à esquerda; e Wolf Kaiser como Ator, à direita.

³⁵¹ Infelizmente, não pudemos ter acesso direto aos arquivos do Berliner Ensemble para verificar os roteiros originais, não apenas porque gostaríamos de analisar o material à luz do debate levantado por Lydia White, mas também porque nos perguntamos sobre a função da Atriz nesta versão do BE, que não é comentada na pesquisa de White. No fragmento original, como já mencionado anteriormente, poucas são as falas da Atriz e, em determinado momento do trabalho de Brecht com o material, esta figura some dos planejamentos e não são escritos novos trechos de diálogos para ela. Seria interessante descobrir se, para a *Brecht-Abend Nr.3*, o BE escreveu novas falas para a Atriz, ou se transferiu textos de outras figuras para ela, ou ainda se ela é mais uma observadora/ouvinte atenta do que alguém que interfere no embate entre Filósofo e Ator. Até o momento, não conseguimos encontrar outros materiais que discutam a encenação do BE de 1963. São questionamentos que ficam em aberto, a serem discutidos quando houver a oportunidade.

Diferente da análise de Lydia White (2019), para quem esta encenação apresenta inúmeros problemas quanto aos fragmentos “originais” de Brecht - vale reforçar, seria impossível afirmar como teria sido, de fato, uma versão “brechtiana” mais finalizada de *A compra do latão* -, o também pesquisador David Barnett (2011) oferece um outro ponto de vista sobre o trabalho de encenação de 1963, a partir de suas visitas ao arquivo do Berliner Ensemble, como veremos a seguir. *A Brecht-Abend Nr. 3* teria sido uma forma de apresentar a teoria teatral de Brecht de forma “lúdica e divertida” (BARNETT, 2011, p. 15).

Barnett (2011) destaca que uma das estratégias que organizava a encenação das *Conversas*, e da qual o público poderia tirar muitas conclusões, era o arranjo cênico - Brecht utiliza a palavra *Arrangement* -, que consiste na organização dos atores e atrizes no palco de modo a deixar evidente as relações sociais abordadas na montagem. Elaborado pelo dramaturgo alemão ao longo dos anos e concretizando principalmente durante os trabalhos nos livros-modelo, o *Arrangement* era um dos pontos centrais do trabalho de Brecht no Berliner Ensemble:

Um *Arrangement* é a representação visual da fábula [*Fabel*] no palco. [...] Um *Arrangement* organiza as contradições de uma cena para torná-las claras para o público. Um *Arrangement* é um quadro que torna as relações sociais no palco legíveis para o público. Esta é uma forma de as contradições serem claramente articuladas para que o público possa compreender a natureza das tensões. [...]

O *Arrangement*, portanto, não lida apenas com a ação, mas diz ao público mais sobre as figuras envolvidas [...] O movimento de um *Arrangement* para outro *Arrangement* em uma cena diz ao público como as contradições se desenvolvem, são resolvidas ou como novas emergem; eles [os *Arrangement*] permitem que a *Fabel* se desdobre. Conforme as mudanças ocorrem na *Fabel*, as mudanças ocorrem no *Arrangement*.

[...] Esta é uma grande mudança na compreensão de como os atores se movem no palco. [...] Os atores não se movem simplesmente porque sentem que permaneceram no mesmo lugar por muito tempo, mas ao invés disso, eles se movem para mostrar ao público que a situação mudou”³⁵² (BARNETT, 2015b, p. 90-93, tradução nossa).

Com a encenação das *Conversas* a partir dos *Arrangement* como elemento que organiza e faz visível a fábula, concretizando-a no palco, o público poderia ver os diferentes comportamentos de cada figura. Também, veria como a dinâmica da conversação evoluía,

³⁵² No original: “An *Arrangement* is the visual representation of the *Fabel* on stage. [...] An *Arrangement* organizes a scene’s contradictions to make them clear for an audience. An *Arrangement* is a *tableau* that makes the social relations on stage readable for an audience. This is a way for contradictions to be clearly articulated so that the audience can understand the nature of the tensions. [...] The *Arrangement* thus not only deals with the action, but tells the audience more about the figures involved. [...] The movement from *Arrangement* to *Arrangement* in a scene tells the spectators how contradictions develop, get resolved or how new ones emerge; they let the *Fabel* unfold. As changes take place in the *Fabel*, changes take place in the *Arrangement*. [...] This is a major shift in the understanding of how actors move on stage. [...] The actors do not simply move because they feel that they have stayed in one place for too long, but rather they move to show the audience that the situation has changed”.

influenciando cada uma das figuras, lembra Barnett (2011): “[...] Cada posição mental é refletida numa posição física... Cada nova etapa da argumentação que o quarteto alcança é mostrada pelo *Arrangement*”³⁵³ (FUNKE apud BARNETT, 2011, p. 13, tradução nossa). As conversas eram estilizadas e não buscavam uma naturalidade aparente; a escolha da encenação enfatizava, assim, como a utilização de “dispositivos teatrais” (BARNETT, 2011, p. 13) contribuía para apresentar os diferentes argumentos e o efeito que cada um deles causava nas diferentes figuras em cena.

Imagem 19: Fotografia de cena de *Brecht-Abend Nr. 3*



Fonte: banco de imagens de Deutsche Fotothek. Disponível em: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/>. Da esquerda para a direita: Gisela May como Atriz; Willi Schwabe como Dramaturgo; Ekkehard Schall como Filósofo; e Wolf Kaiser como Ator.

³⁵³ No original: “Every mental position is reflected in a physical position... Every new stage of the argument the quartet reaches is made clear by the arrangement”.

Imagem 20: Fotografia de cena de *Brecht-Abend Nr. 3*



Fonte: banco de imagens de Deutsche Fotothek. Disponível em: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/>. Ao fundo, o ator Klaus Tilsner como o Técnico de Palco.

Imagem 21: Fotografia de cena de *Brecht-Abend Nr. 3*



Fonte: banco de imagens de Deutsche Fotothek. Disponível em: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/>. Da esquerda para a direita: em pé, Klaus Tilsner como o

Técnico de Palco; Wolf Kaiser como Ator; sentados: Gisela May como Atriz; Willi Schwabe como Dramaturgo; e Ekkehard Schall como Filósofo.

Imagem 22: Fotografia de cena de *Brecht-Abend Nr. 3*



Fonte: banco de imagens de Deutsche Fotothek. Disponível em: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/>. Da esquerda para a direita: em pé, Klaus Tilsner como o Técnico de Palco; Wolf Kaiser como Ator; sentados: Gisela May como Atriz; Willi Schwabe como Dramaturgo; e Ekkehard Schall como Filósofo.

As conversas foram divididas em cinco partes e, numa primeira versão da montagem cênica, seriam apresentadas com os seguintes títulos em cartazes:

“1. O negociante do latão [Der Messingkäufer]; 2. A desmontagem [Abbau] da ilusão e da empatia; 3. O teatro de Shakespeare; 4a. O que é distanciamento?; 4b. Exemplos de distanciamento; 4c e d. Carrascos e Vítimas [outro exemplo de distanciamento]; e 5. A transformação do Taetro³⁵⁴ de volta em Teatro (HECHT apud BARNETT, 2011, p. 7).

Cada cartaz apresentava o tema dos debates de cada noite e, entre as noites, eram comentados os Exercícios e as Demonstrações, sendo que para estas últimas o quadro teórico era desenvolvido na Conversa antecedente, já que o Filósofo questionava a equipe do teatro sobre o trabalho teatral e também fazia sugestões (BARNETT, 2011, p. 7). Através

³⁵⁴ No entanto, David Barnett (2011) ressalta que alguns desses títulos podem ter sido alterados, muito provavelmente, antes da estreia. O nome “O teatro de Shakespeare” teria sido substituído por “Sociedade e Arte”; as quatro Conversas (de A a D) foram fundidas em duas partes sobre distanciamento; e Conversa 5 foi renomeada de “Taetro=Teatro” (BARNETT, 2011, p. 7).

das Conversas, conclui Barnett (2011), gera-se o material de suporte para investigar, desafiar e desenvolver as críticas do Filósofo à empatia e à identificação (BARNETT, 2011, p. 8).

As Demonstrações teriam a função de “[...] ilustrar os argumentos do Filósofo” (BARNETT, 2011, p. 8). Aqui, vemos como a hipótese de White (2019) talvez possa ser aceita, pois as Demonstrações serviriam para confirmar aquilo que a figura do Filósofo está *explicando* aos atores e atrizes e, conseqüentemente, ao público. As cenas retiradas de apresentações anteriores do Berliner Ensemble são de *Arturo Ui* e de *A Mãe*. Após a primeira Conversa, um trecho de *Arturo Ui* (em que Ui recebe aula de atuação, seguida pelo discurso que Ui faz ao truste do repolho), ilustra como se constrói um discurso convincente que, depois, pode ser utilizado para persuadir uma multidão. Após a segunda Conversa, mostrava-se a cena final de *A Mãe*, em que os atores e atrizes cantam o poema *O elogio da dialética*, e apresentam “[...] um relatório sobre seu trabalho revolucionário para o público”³⁵⁵ (BARNETT, 2011, p. 8, tradução nossa); com o término da terceira Conversa, há um intervalo.

Imagem 23: Fotografia de cena de *Brecht-Abend Nr. 3*



Fonte: banco de imagens de Deutsche Fotothek. Disponível em: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/>. O ator Ekkehard Schall como Ui.

³⁵⁵ No original: “[...] a report of their revolutionary work to the audience”.

A quarta Conversa é seguida pela exibição de um trecho da filmagem de *Mãe Coragem e seus filhos*, mais especificamente, o fim da quinta cena e começo da sexta, resume Barnett (2011), “[...] quando Coragem primeiro amaldiçoa a guerra e logo a seguir a elogia”³⁵⁶ (BARNETT, 2011, p. 8, tradução nossa). O público vê, assim, como a figura de Coragem, em questão de minutos, pode revelar duas atitudes totalmente diferentes; cena que serviria de exemplo para o distanciamento, nas palavras do autor, pois “[...] pode-se simpatizar e, de fato, sentir empatia pela pobre mulher que sofreu terrivelmente no final do primeiro trecho, apenas para ser então afastada por sua observação contraditória, nascida da melhoria de sua condição depois”³⁵⁷ (BARNETT, 2011, p. 8, tradução nossa). Essas três diferentes seleções de excertos de cenas do Berliner Ensemble, todas já apresentadas anteriormente, funcionariam para mostrar ao público como um grupo estável e dedicado não apenas ao trabalho teatral segundo as propostas de Brecht, mas principalmente interessado na realidade, poderia “[...] alcançar resultados que sustentassem as demandas do Filósofo”³⁵⁸ (BARNETT, 2011, p. 9, tradução nossa).

Os Exercícios foram apresentados na segunda parte da quarta Conversa e estavam previstas cinco partes. Delas, três fazem parte de *A compra do latão: Poema Circular, A batalha de Homero e Hesíodo e A disputa das peixeiras*³⁵⁹. Os Exercícios não foram improvisados diante do público, mas, sim, minuciosamente ensaiados, de modo a garantir que sua utilidade e seu propósito ficassem evidentes na representação. Os Exercícios eram considerados, pelo BE, como “[...] prática exemplar [...] uma proposta em aberto ao público para ele pudesse julgar sua validade como abordagem [do trabalho de atuação] e seu lugar dentro de uma metodologia de atuação”³⁶⁰ (BARNETT, 2011, p. 14). O público era, portanto,

³⁵⁶ No original: “[...] Courage first curses war and then praises it”.

³⁵⁷ No original: “[...] one might sympathise and indeed empathise with the poor woman who has suffered terribly at the end of the first extract, only then to be pushed away by her contradictory remark, born of the improvement to her lot later in time”.

³⁵⁸ No original: “[...] achieve results which supported the philosopher's demands”.

³⁵⁹ Quando uma das atrizes que participava dessa cena ficou doente, em 1966, a equipe decidiu substituir a cena por outra, introduzindo à *Brecht-Abend Nr. 3* um trecho de *Cabeças redondas e cabeças pontudas*. Nessa cena, uma prostituta e uma enfermeira trocam de roupas, e a cena mostra como “alguém adota posturas e comportamentos em uma situação nova [...] [e] as dificuldades que se podem encontrar ao assumir um novo papel enquanto que elementos residuais do papel anterior devem ser eliminados e novas atitudes desenvolvidas para fazer aparecer uma mudança crível” (BARNETT, 2011, p. 12).

³⁶⁰ “[...] exemplary practice [...] an open proposition for the audience which could judge its validity as an approach and its place within an acting methodology”.

convidado a avaliar não a performance dos atores e atrizes³⁶¹, mas sim o próprio exercício, em sua contribuição para o trabalho atoral e para a compreensão das relações sociais.

Imagens 24 e 25: Fotografias do exercício “A batalha de Homero e Hesíodo”.



Fonte: BARNETT (2011). Em cena, os atores Hilmar Thate e Stefan Lisewski.

Na encenação do Exercício *A batalha de Homero e Hesíodo*, para fazer as figuras dos filósofos idosos foram designados dois atores jovens, que deveriam representar a idade avançada das personagens, evitando os clichês usuais, e, ao mesmo tempo, mostrar ao público a determinação empregada por ambos na competição e o esforço dos filósofos em adotar uma postura jovial e enérgica (BARNETT, 2011, p. 14). Além disso, como podemos ver pelas fotos, os atores usavam máscaras, afastando qualquer possibilidade de atuação naturalista, devendo optar por uma estilização das figuras, de suas posturas e sua forma de falar.

³⁶¹ Lembremos, aqui, por exemplo, de um trecho de *A compra do latão*:

“DRAMATURGO - [...] No máximo, você poderia alegar que nossas imitações são ruins. Isso significaria que você pensa que somos maus artistas, já que nossa arte consiste em dar às nossas imitações a marca da veracidade.

FILÓSOFO - Não quero fazer essa acusação. Não quero falar da sua arte onde é mal feita, mas sim onde é bem feita. E onde ela é bem feita, confere à imitação a marca da veracidade” (BRECHT, 1993a, p. 776, tradução nossa).

Imagem 26: Fotografia do exercício do poema circular.



Fonte: BARNETT (2011). Em cena, o ator Günter Naumann.

No Exercício do poema circular, o ator repetia nove vezes o texto e, para cada uma delas, usando um chapéu diferente. Com cada novo chapéu, o ator mostrava uma figura diferente e uma outra forma de narrar o poema, de modo a revelar diferentes funções sociais e diferentes atitudes diante da história do assassinato do cão que foi à cozinha. Assim, eram revelados nove diferentes possibilidades de comportamentos sociais em relação a um mesmo acontecimento narrado.

Imagem 27: Fotografia do exercício “A disputa das peixeiras”.



Fonte: BARNETT (2011).

Imagem 28: Fotografia do exercício “A disputa das peixeiras”.



Fonte: banco de imagens de Deutsche Fotothek. Disponível em:
<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/>.

Imagem 29: Fotografia do exercício “A disputa das peixeiras”.



Fonte: banco de imagens de Deutsche Fotothek. Disponível em:
<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/>.

Imagem 30: Fotografia do exercício “A disputa das peixeiras”.



Fonte: banco de imagens de Deutsche Fotothek. Disponível em:
<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/>.

Os outros dois Exercícios foram desenvolvidos pela equipe do BE. Um dos Exercícios, desenvolvido pelos atores e atrizes, mostrava um diálogo entre o ator e um gravador de fita cassete. O ator³⁶² ia a uma agência dos correios e, ao chegar lá, deveria interagir com uma voz que saía do gravador. No Exercício, uma pessoa vai à agência buscar “[...] uma carta registrada que continha seu documento de identidade” (BARNETT, 2011, p. 11) mas, para retirar a carta, o funcionário da agência, de quem apenas se escutava a voz saindo do gravador, informava ser necessário que o cliente apresentasse seu documento de identidade. Para Barnett (2011), este Exercício apresenta ao público um exemplo prático de distanciamento para o ator, pois sendo a única pessoa visível no palco, não poderia interagir com o corpo de outro parceiro em cena, o que o tornava mais consciente de sua própria voz e de seu corpo (BARNETT, 2011, p. 11). Este Exercício também contribuiria para reforçar o caráter artificial do teatro (BARNETT, 2011, p. 11), na medida em que mostra como o ator se relaciona com uma voz previamente gravada, a quem ele deve responder, evitando, portanto, qualquer tentativa de espontaneidade do ator em cena, já que este apenas mostra como uma figura se comporta em determinada situação, a partir de um texto previamente selecionado e gravado.

³⁶² Até o momento, não conseguimos encontrar a informação de quem teria sido o ator ou a atriz que atuou neste Exercício.

O segundo Exercício foi criado pelo ator Gerhard Möbius e pelo diretor Guy de Chambure, e consistia num monólogo que apresentava um vendedor tentando convencer os passantes a comprar seu produto, um pó especial para os pés. Möbius, antes de trabalhar como ator, havia sido ele mesmo vendedor de seguros e construiu sua cena baseando-se em suas experiências anteriores e adicionando uma outra camada, pois o produto que agora vendia em cena era inútil (BARNETT, 2011, p. 11). O crítico teatral Jochen Gleiss, em resenha de 1963 publicada no periódico *Theater der Zeit* sobre a atuação de Möbius, enfatiza que, no palco, o ator mostrava seu trabalho no teatro, utilizando sua técnica, fazendo-a visível ao público e, ainda mostrava que era necessário algo a mais. Gleiss (apud BARNETT, 2011) pontua: "Isso era tudo? Não, ele mesmo tinha que trazer as coisas mais importantes. Um conhecimento das pessoas, sua forte arte vocal de persuasão e a capacidade de reagir rapidamente ao comportamento casual de seus clientes"³⁶³ (GLEISS apud BARNETT, 2011, p. 11, tradução nossa).

Enquanto que as cenas de Demonstração (*A resistível ascensão de Arturo Ui, A Mãe e Mãe Coragem e seus filhos*) foram retiradas de montagens anteriores do Berliner Ensemble (sendo, portanto, reconhecíveis para muitas pessoas do público), o conjunto de Exercícios era novidade - mesmo aqueles publicados anteriormente, como parte de *A compra do latão* em 1951, no caderno 11 dos *Versuche*, ainda que já estivessem disponíveis para leitura, ainda não haviam sido demonstrados cenicamente. Logo antes do início da sequência de Exercícios, um narrador entrava em cena e se dirigia ao público, introduzindo essa parte da *Brecht-Abend Nr. 3*: "Todas essas sugestões servem para um treinamento de uma forma de atuação que entende a observação, a arte e a imaginação como pré-requisitos"³⁶⁴ (BERLINER ENSEMBLE apud BARNETT, 2011, p. 12, tradução nossa). Além disso, o ator que interpretava o Filósofo, em certo momento da apresentação, ressaltava que os Exercícios não estavam diretamente conectados com a conversa anterior e mostravam "[...] como as habilidades poderiam ser desenvolvidas"³⁶⁵ (BERLINER ENSEMBLE apud BARNETT, 2011, p. 12, tradução nossa). Seriam, portanto, o contrário das Demonstrações, que "[...] mostravam ao público em termos concretos como um teatro profissional, treinado com uma visão de mundo particular, poderia alcançar resultados que atendessem às demandas do Filósofo"³⁶⁶ (BARNETT, 2011, p. 9). As demonstrações

³⁶³ "Was that everything? No, he had to bring the most important things himself. A knowledge of people, his vocally strong art of persuasion and the ability to react quickly to the chance behaviour of his customers".

³⁶⁴ "all these suggestions [Vorschläge] serve the training for a mode of acting which sees observation, artistry and imagination as a prerequisite".

³⁶⁵ "[...] how skills could be developed".

³⁶⁶ No original: "[...] showed the audience in concrete terms just how a professional theatre, trained with a particular worldview, could achieve results which supported the Philosopher's demands".

serviriam, assim, como uma forma de confirmação das propostas que o Filósofo estava apresentando à equipe do teatro e, conseqüentemente, ao público.

Diferentemente da análise tão favorável de David Barnett (2011), para quem há uma relação interessante construída entre o Filósofo e as demais figuras em cenas, Lydia White (2019) afirma que os diálogos da versão proposta pela equipe dramatúrgica do Berliner Ensemble retiraram de *A compra do latão* o caráter “processual e contraditório”³⁶⁷ (WHITE, 2019, p. 61) que a obra de Brecht propõe, tornando-se assim mais uma “[...] longa palestra do Filósofo que sabe tudo”³⁶⁸ (WHITE, 2019, p. 61). Ao final da sequência das conversas noturnas, a equipe do teatro teria abdicado de seu posicionamento e teria sido convencida pelo Filósofo a “[...] se juntar a ele” (WHITE, 2019, p. 61), numa “[...] rendição incondicional” (WHITE, 2019, p. 61), gerada não apenas pela organização dos fragmentos da *Quarta noite*, mas também pela adição de passagens novas elaboradas especialmente para a ocasião.

A *Brecht-Abend Nr. 3* termina, segundo White (2019), com um final feliz, após a equipe concordar em seguir os ensinamentos do Filósofo (MARTINEC apud WHITE, 2019, p. 61). Essa proposta de final também pode ser encontrada na versão publicada de *Der Messingkauf* em dezembro de 1963, editada e organizada por Elisabeth Hauptmann e Werner Hecht³⁶⁹. De fato, a última noite de *A compra do latão* foi uma das menos trabalhadas por Brecht, e seria difícil imaginar qual teria sido a conclusão apresentada pelo autor, ou mesmo se um final tão positivado seria algo que Brecht imaginava para esta obra, que permaneceu inconclusa.

Em seu *Diário de trabalho*, no contexto dos trabalhos da primeira fase em *A compra do latão*, Brecht registra planejar uma “torção dialética” (BRECHT, 2002, p. 172) para a obra na *Quarta noite*: “Aqui o plano do filósofo de usar a arte para fins didáticos funde-se com o plano dos artistas de investir na arte seu conhecimento, sua experiência e sua curiosidade social” (BRECHT, 2002, p. 172). Nesse breve comentário do autor, podemos verificar a adesão por parte da equipe do teatro às propostas do Filósofo. Ao longo das conversas, entretanto, também os artistas contribuem com a construção de conhecimento, oferecendo algo ao Filósofo, que adere às propostas dos artistas. Na interação apresentada por Brecht, todas as figuras de *A compra do latão* têm algo a adicionar e contribuir, do mesmo modo que todas apresentam contradições: em certos momentos, o Ator oferece argumentos sensatos e o Filósofo age de maneira impetuosa, de quem, na leitura dos fragmentos,

³⁶⁷ No original: “Prozessuale und Widersprüchliche”.

³⁶⁸ No original: “[...] wird zum langen Vortrag des allwissenden Philosophen”.

³⁶⁹ Essa foi a interpretação de *A compra do latão* que dominou a leitura do conjunto de fragmentos até 1993, quando o material foi publicado na íntegra.

podemos nos sentir convidados a discordar. O tom de final feliz, assim, pode ser identificado, ainda que não seja tão explícito. Por fim, todos concordam e se dispõem a trabalhar, como se esse momento de dar início à prática sucedesse o encerramento das conversas em *Messingkauf*³⁷⁰.

Ambos pesquisadores concordam, porém, que as críticas escritas após a estreia foram, no geral, muito positivas. David Barnett comenta algumas “[...] críticas técnicas” (BARNETT, 2011, p. 15), porém não revela quais, nem sobre o que tratavam. Logo a seguir, a partir da análise da documentação da montagem, Barnett (2011) afirma que o Berliner Ensemble corrigiu algumas questões ao longo da temporada. Conforme Hans-Jochen Irmer, dramaturgo do Berliner Ensemble cotejado por Barnett, o BE trouxe aos palcos um debate sobre o trabalho atoral em *Brecht-Abend Nr.3*. Mas não somente, pois a montagem também ofereceu um material pedagógico, voltado à formação dos espectadores, algo que Brecht também almejava. Irmer comenta:

De todas as oportunidades de promover a arte do espectador, a noite de *A compra do latão* é, a meu ver, a melhor e a mais bem-sucedida. Pois esta noite não oferece palestras escolares, seminários, discussões etc., mas as condições divertidas para apresentar ao público o trabalho do BE³⁷¹ (IRMER apud BARNETT, 2011, p. 15, tradução nossa).

Diferentemente do comentário positivo acima, David Barnett (2011, p. 5) afirma que a crítica mais considerável feita à montagem do BE foi a de que “[...] a noite foi perfeita demais e, portanto, apenas um ‘deleite culinário’”³⁷² (KUNST apud BARNETT, 2011, p. 15, tradução nossa). Ao escolher o termo “culinário”, o crítico anônimo que assina a resenha utiliza um termo cunhado pelo próprio Brecht, no texto *Notas sobre Mahagonny* (BRECHT, 1967g), de 1930, para se referir a um tipo de teatro que oferece a seu público apenas uma mercadoria para ser consumida passivamente, e não um material que convoque à adoção de uma atitude ativa e crítica. Barnett, contudo, discorda de Kunst, e defende que *A compra do latão* mostra a estreita relação entre teoria teatral e política, apontando as possibilidades que o ator e a atriz, interessados na realidade, têm para desenvolver seu trabalho no teatro, através de um certo tipo de estudo e prática (BARNETT, 2011, p. 16) que permite relacioná-lo com “[...] as leis que regem os processos sociais de nosso tempo” (BRECHT, 2020, p. 173).

³⁷⁰ Falaremos um pouco mais sobre essa hipótese no próximo subcapítulo.

³⁷¹ No original: “Of all the opportunities of promoting the art of spectatorship, the *Messingkauf* evening is, to my mind, the best and most successful. For this evening offers not educational lectures, seminars, discussions etc. but the conditions playfully to introduce the audience into the work of the BE”.

³⁷² No original: “[...] the evening was too perfect and thus only a ‘culinary delight’”.

Após a estreia de *Brecht-Abend Nr. 3*, em 12 de outubro de 1963, a montagem foi encenada cem vezes e a temporada foi encerrada em 17 de junho de 1970. Ao longo desse período, o roteiro cênico foi continuamente revisado (BARNETT, 2015a, p. 179). Para debater o sucesso da encenação, confirmada pela presença assídua de público³⁷³ somada às críticas em sua maioria positivas, podemos levantar algumas hipóteses. Talvez, a escolha da forma de apresentação do Filósofo pelo ator Ekkehard Schall, ao espelhá-lo na figura de Brecht, tenha despertado a curiosidade do público (WHITE, 2019, p. 58). Também, há o ineditismo da proposta: até aquele momento, poucos escritos teóricos de Brecht sobre seu trabalho teatral haviam sido republicados na Alemanha desde seu retorno do exílio, e sabia-se apenas que seria publicada uma coletânea de cinco volumes dos *Schriften zum Theater* ("Escritos sobre teatro")³⁷⁴.

O sucesso da adaptação do BE para *A compra do latão* também fez com que outros diretores, inclusive de outros países, quisessem encenar em seus próprios teatros o roteiro cênico construído pelo grupo berlinense. No entanto, Helene Weigel proibiu essas encenações, pois acreditava que essa montagem em particular era uma "[...] declaração muito pessoal de suas [do Berliner Ensemble] próprias intenções"³⁷⁵ (WEIGEL apud BARNETT, 2011, p. 16). Joachin Tenschert, dramaturgo do Berliner Ensemble, recomendou ao diretor Harry Buckwitz, que dirigia peças de Brecht na Alemanha Ocidental e pretendia encenar a peça em Zurique, que ele construísse a sua própria versão de *A compra do latão*, já que a do BE realmente estava vinculada ao intenso trabalho e pesquisa que o grupo vinha desenvolvendo desde sua fundação (TENSCHERT apud BARNETT, 2011, p. 16). Opiniões similares foram expressas por outros integrantes do BE e também por Elisabeth Hauptmann, para quem a apresentação resultara das experiências do BE e não poderia ser transferida para outros grupos (BARNETT, 2015a, p. 179).

A próxima *Noite-Brecht*, a de número 4, seria apresentada pelo Berliner Ensemble apenas quatro anos depois. Com direção de Manfred Karge e Matthias Langhoff, o terceiro experimento de *Brecht-Abend* foi preparado a partir dos fragmentos de *Der Brotladen* [*A loja de pão* ou *A padaria*]. Assim como com *A compra do latão* e *A pequena Mahagonny*, os diretores resgataram dos arquivos de Brecht os fragmentos da obra, escrita por Brecht nos anos de 1929 e 1930, mas o projeto nunca foi concluído pelo autor. *Der Brotladen* estreou em 13 de abril de 1967 e teve um êxito de público e de crítica semelhante ao de *A compra do latão* (BARNETT, 2015a, p. 180).

³⁷³ As apresentações mantinham a média de 90% de ocupação total do teatro (BARNETT, 2011, p. 15).

³⁷⁴ A publicação dos *Schriften zum Theater* ocorreu em dezembro de 1963.

³⁷⁵ No original: "[...] a very personal statement of its own intent".

Imagem 31: Flyer da apresentação de *Brecht-Abend Nr. 4: Der Brotladen*.



Fonte: arquivo digital de Karl-Heinz Drescher. Disponível em: <http://www.drescher-plakate.de/>.

A *Brecht-Abend Nr. 5*, a última da sequência desses experimentos, foi baseada nos fragmentos do poema inacabado de Brecht *O Manifesto*, junto com outros poemas, canções, cenas e textos em prosa. Criada para as celebrações do vigésimo aniversário da Alemanha Oriental, a montagem estreou em 1º de outubro de 1969, e foi apresentada nos quatro dias seguintes. As críticas revelam certo desapontamento quanto à apresentação, pois lhe faltou "[...] dinamismo, paixão, originalidade" (FUNKE apud BARNETT, 2015a, p. 180), o que talvez tenha contribuído para que esta fosse a última *Brecht-Abend*. Para Barnett (2015a), no entanto, a última *Brecht-Abend* também reflete o "[...] mal-estar da companhia no final dos anos 1960" (BARNETT, 2015a, p. 180)³⁷⁶.

³⁷⁶ Para mais informações a respeito, conferir *A history of the Berliner Ensemble* (BARNETT, 2015a), especialmente o capítulo 7, *Years of crisis: 1966–1971*; e *Brecht and Political Theatre: "The Mother" on Stage* (BRADLEY, 2006), em particular o capítulo 2, *Model or Museum Exhibit? Die Mutter at the Berliner Ensemble, 1951–71*. Até o momento, não pudemos encontrar referências sobre esse tema em português.

**Gedichte Prosa
Lieder Szenen im
Brecht-Abend
Nr. 5**
mit Musiken von
Paul Dessau Hanns Eisler
Hans Dieter Hosalla
Kurt Weill

Das Manifest

Die neuen Zechen
Frühling vom Paradies zu sein
Lied vom Glück
Die Luft im Stadel fliehet
Gründung der Weltstadt Dapunt Bau
Lied von der selbständigen Wirkung des Geddes
Grenzwort von dem Biederen Lebenslauf vom Drogenbinder
Alles das Schöne können durch die Menschheit
Lied der Zechen
Die Ballade vom Wasser
Zukunftsmusik

Es wirken mit Christian Daß Flötenhänger Gloger
Hans Hosalla Lisewski Eilrich Ernst Mary
Hermann Eisebach schall Wagner Einbecker
Das Orchester des Berliner Ensembles
Leitung: Hans Dieter Hosalla

**BERLINER
ENSEMBLE**

3.4. Um aparte brasileiro: A *Compra do Latão* em São Paulo

³⁷⁷ Em um trabalho posterior, seria interessante verificar se houve outros experimentos cênicos a partir de *Der Messingkauf* por outros grupos, profissionais, estudantes ou amadores, que poderiam ter trabalhado com *A compra do latão* de Brecht e analisar como se deu o processo de trabalho, como foi a relação com os materiais e seus possíveis desdobramentos.

Bayer, Maria Tendlau, Ney Piacentini, Otávio Martins, Edgar Castro e Vicente Latorre” (CARVALHO, 2009, p. 265).

Imagem 33: Cena de *Ensaio sobre o latão*.



Fonte: *print* de gravação da apresentação, cujos trechos estão disponíveis no link: <https://youtu.be/t67uzia1M3o>. Em pé, à esquerda, o ator Edgar Castro. Sentados, Vicente Latorre à esquerda e Otávio Martins à direita.

Conforme comenta o diretor Márcio Marciano a respeito das experimentações propostas aos atores e atrizes com *A compra do latão*, o trabalho da equipe de atuação não começou diretamente com o material de *Der Messingkauf*, mas sim a partir de um trabalho anterior, coletivo, de integração do elenco, com “[...] vários experimentos cênicos, amparados nas ideias de Brecht”, de modo a equalizar a equipe em relação aos debates que seriam levantados no processo e às práticas narrativas no teatro (MARCIANO apud PIACENTINI, 2018, p. 24). Foi apenas depois desses experimentos iniciais, definidos pelo diretor como “exercícios improvisados” (MARCIANO apud PIACENTINI, 2018, p. 24), que alguns fragmentos de *A compra do latão* fora apresentada à equipe - fato avaliado pelo diretor como positivo, pois, dessa maneira as “[...] questões teóricas vieram ao encontro da experimentação” (MARCIANO apud PIACENTINI, 2018, p. 24).

O *Ensaio sobre o latão* é definido pelo também diretor da montagem Sérgio de Carvalho como uma “[...] criação coletiva a partir de observações de comportamentos sociais registrados nas ruas do centro de São Paulo, tentando aplicar as proposições teóricas de Brecht” (CARVALHO, 2009, p.17). O objetivo, assim, seria buscar aproximar os debates de *A compra do latão* do cotidiano vivenciado pela equipe, e concretizar tais discussões e reflexões através das imagens que se viam nas ruas da cidade de São Paulo àquela época (CARVALHO, 2009, p.17).

Imagem 34: Cena de *Ensaio sobre o latão*.



Fonte: *print* de gravação da apresentação, cujos trechos estão disponíveis no link: <https://youtu.be/t67uzia1M3o>. Da esquerda para a direita, os atores Gustavo Bayer, Otávio Martins e Edgar Castro.

Imagem 35: Cena de *Ensaio sobre o latão*.



Fonte: *print* de gravação da apresentação, cujos trechos estão disponíveis no link: <https://youtu.be/t67uzia1M3o>. Da esquerda para a direita, os atores Gustavo Bayer, Otávio Martins e Edgar Castro.

A partir do trabalho com os fragmentos de *A compra do latão*, a equipe da Companhia do Latão propôs alterações às ideias originais de Brecht e adaptou-as segundo as motivações do próprio grupo paulistano. Para apontar apenas alguns exemplos, destacamos a alteração das figuras que aparecem na obra. Diferentemente da breve caracterização das figuras de *Der Messingkauf* de Brecht, a Companhia do Latão substituiu a figura do Filósofo pelo Diretor; manteve a participação da Atriz e, ainda, adicionou mais um Ator ao debate, além da participação do Iluminador e de uma nova figura, o Assistente de Televisão. As figuras de *Ensaio sobre o latão* são assim apresentadas:

O Dramaturgista é uma figura que se apegue a suas categorias mentais, mas tem a ingenuidade dos que gostam de aprender. O Diretor não deve ser professoral. É antes alguém que pensa em voz alta, às vezes siderado pelas próprias ideias complexas. O Ator-Hamlet tem a vaidade dos grandes artistas. Acostumado a papéis de protagonista, é perfeccionista e não tem facilidade de se relacionar com os outros. A Atriz-Ofélia é frágil, inteligente, feminista, e se esforça para não confundir ficção e realidade. O Ator-Polônio não tem papas na língua, é autocentrado, mas às vezes muito agudo na sua defesa de uma arte catártica. O Assistente de Televisão é um funcionário do

capital porque nunca lhe ensinaram outra possibilidade, mas tem algum real interesse pela verdade das coisas (CARVALHO, 2009, p. 267).

A situação ficcional também mereceu novo tratamento. Ao invés de um Filósofo, chega ao teatro um Diretor, que está esperando no saguão do teatro, junto ao público que também espera o início da apresentação. O Diretor - e também o público - são recebidos pelo Dramaturgo, que sai de dentro do teatro e cumprimenta a todas e todos que estão no saguão:

DRAMATURGISTA [*Abre a porta do teatro e vê o público*] Boa noite. Que bom que vieram. Em tempo. Só um momento. [*Cruza o saguão à procura do Diretor. Encontra-o.*] Senhor, chegaram os novos atores!

DIRETOR Bem-vindos, mestres. Bem-vindos todos. Apesar do atraso, estou feliz por vê-los. Bem-vindos, companheiros. [*A um espectador*] Como vai, meu amigo? [...] [*À cabine de luz do teatro*] Iluminador, um pouco mais de luz sobre o palco. [*Ao público*] Senhores novos atores, bem-vindos. Nesta primeira noite de ensaio espero que não estranhem nosso método de trabalho, embora deva ser estranhável. Dentro de algumas semanas, vamos estreiar um espetáculo, baseado num texto clássico, empreitada para a qual necessitamos da colaboração dos senhores. Os experimentos que vamos realizar durante o período de ensaios[...] serão nossa matéria de transformação até o dia da estreia (CARVALHO, 2009, p. 267-268).

Podemos observar, a partir desse trecho inicial da apresentação, as inovações na proposta da Companhia do Latão, em relação tanto às propostas brechtianas apresentadas no material de *A compra do latão*, quanto às da montagem do Berliner Ensemble. Nessa montagem paulistana, o público é explicitamente inserido no espetáculo, não para entrar e agir em cena, mas sim para enfatizar que este irá participar ativamente da observação e análise dos experimentos que serão realizados. Também, em vez de a equipe se reunir após os ensaios, os encontros noturnos acontecem, em *Ensaio sobre o latão*, justamente durante os ensaios, com o objetivo específico de se prepararem para uma nova montagem, de um texto clássico, *Hamlet*, de Shakespeare.

Imagem 36: Cena de *Ensaio sobre o latão*.



Fonte: *print* de gravação da apresentação, cujos trechos estão disponíveis no link: <https://youtu.be/t67uzia1M3o>. À esquerda, o ator Gustavo Bayer; à direita, a atriz Maria Tendlau.

Imagem 37: Cena de *Ensaio sobre o latão*.



Fonte: *print* de gravação da apresentação, cujos trechos estão disponíveis no link: <https://youtu.be/t67uzia1M3o>. À esquerda, o ator Gustavo Bayer; à direita, a atriz Maria Tendlau.

Apesar de algumas alterações quanto às propostas originais do conjunto de textos de Brecht e da inclusão de novos trechos, principalmente, momentos de ensaios dos atores e da atriz com as cenas de Hamlet, ao lado de cenas retiradas das observações de pessoas e eventos nas ruas de São Paulo, podemos identificar que diversas questões centrais de *A compra do latão* permanecem na montagem paulistana. Através da contraposição de argumentos entre os participantes da conversa noturna e dos experimentos cênicos apresentados no palco, questões sobre a finalidade das representações artísticas; a mobilização de sentimentos e emoções humanas no teatro; a importância de mostrar acontecimentos reais entre as pessoas no palco e a transformabilidade das pessoas e do mundo, figuram entre os temas de *A compra do latão* que também aparecem em *Ensaio sobre o latão*³⁷⁸.

³⁷⁸ A dramaturgia completa dessa adaptação pode ser encontrada em *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão* (CARVALHO, 2009). Trechos de ensaio podem ser vistos em https://youtu.be/nBO1ZJnf5_A. Trechos, com comentários sobre o trabalho do grupo e cenas de outras peças, podem ser vistos em <https://youtu.be/t67uzia1M3o> (parte 1) e https://www.youtube.com/watch?v=qH951n_Wft0 (parte 2).

Imagem 38: Cena de *Ensaio sobre o latão*.



Fonte: *print* de gravação da apresentação, cujos trechos estão disponíveis no link: <https://youtu.be/t67uzia1M3o>. Em pé, à esquerda, o ator Gustavo Bayer; à direita, o ator Vicente Latorre.

Imagem 39: Cena de *Ensaio sobre o latão*.



Fonte: *print* de gravação da apresentação, cujos trechos estão disponíveis no link: <https://youtu.be/t67uzia1M3o>. Em pé, à esquerda, o ator Gustavo Bayer; à direita, o ator Vicente Latorre.

Ao final do processo de trabalho em sala de ensaio, a nova montagem da Companhia do Latão, segundo o diretor do grupo, “[...] se apresentava como um debate artístico não resolvido. Era motivado mais por negações do que por afirmações. Tinha as feições divertidas de uma recusa às tendências estéticas da época [...] [e] Levava ao extremo do absurdo a representação naturalista” (CARVALHO, 2009, p. 17). O grupo apresentava ao público, portanto, um material aberto, fragmentado, que estava sendo colocado para ser analisado e completado por ele. Diferentemente da encenação do Berliner Ensemble de 1963, o *Ensaio sobre o latão* não pretendia, portanto, apresentar a solução, mas sim refletir, a partir da apresentação dos “[...] elementos da teoria de Brecht como forma cênica” (CARVALHO, 2009, p. 17), sobre as possibilidades do teatro épico-dialético, num contexto histórico, político, geográfico e social totalmente diferente daqueles de Brecht e do Berliner Ensemble.

Considerações finais

A vanguarda

o dadaísmo
o expressionismo
a nova objetividade
a peça histórica
[...] a peça didática
o teatro de revista [...]
Criticamos o tempo, e o tempo nos criticou³⁷⁹.
Bertolt Brecht, 1938.

Neste trabalho, pudemos seguir algumas das pegadas de Brecht, buscando inserir certas produções do dramaturgo alemão em seu contexto histórico, para ao longo do nosso percurso ir levantando algumas hipóteses de diálogo com a obra *A compra do latão*, que o acompanhou por cerca de dezesseis anos. Ao final dessa nossa trajetória, a imagem que perdura é a de alguém sempre em movimento, seja concretamente, devido às constantes mudanças de endereço, forçadas pela situação do exílio, seja metaforicamente, posto que Brecht constantemente submetia seu próprio trabalho à crítica produtiva, de modo que nenhuma produção era dada como concluída, finalizada. Brecht nos deixa uma imensidão de possibilidades de frentes de trabalho, pois cada novo projeto e cada nova alteração devem ser inseridas dentro do movimento da história e relacionadas com o momento em que foi produzida.

Nesse sentido, *A compra do latão* apresenta às pessoas interessadas em se aventurar no teatro épico brechtiano um material frutífero, com diversas pistas sobre o trabalho prático brechtiano, em que teoria e prática são inseparáveis. Ao mesmo tempo, o conjunto de textos de *Der Messingkauf* se revela como um desafio, um quebra-cabeças, e desvendar suas múltiplas camadas e as múltiplas direções para onde apontam os diversos fragmentos do material não é tarefa simples. *A compra do latão* nos permite levantar alguns dos principais conceitos do teatro brechtiano e suscitar diálogos com outros materiais do autor e com sua época, o que nos leva também a buscar complementar continuamente *A compra do latão* com outras camadas de entendimento e de possibilidades, como um caleidoscópio.

³⁷⁹ No original: “der dadaismus
der expressionismus
die neue sachlichkeit
das zeitstück
[...] das lehrstück
die revue [...]
wir kritisierten die zeit und die zeit kritisierte uns.”

Orientado pela hipótese de trabalho segundo a qual “[...] de uma crítica do teatro surge um novo teatro” (BRECHT, 2002, p. 24), Brecht buscou, ao longo de sua vida, apresentar argumentos e ferramentas de trabalho para a superação do teatro aristotélico, que se fundamenta na identificação entre o que é apresentado no palco e o público presente no teatro. No contexto do trabalho direcionado para contribuir com a construção de um teatro não-aristotélico, *A compra do latão* é uma das diversas frentes em que Brecht colocou esse processo em movimento, provocando outros artistas e trabalhadores a direcionarem seus esforços na construção desse novo teatro, que se pretende “[...] um teatro das pessoas que começaram a ajudar-se a si mesmas”³⁸⁰ (BRECHT, 1993a, p. 700, tradução nossa). Nesse processo de transformação, o teatro passa a ser considerado *taetrot* para, depois de sua crítica e sua superação, ser finalmente reconvertido a *teatro*, permitindo que os motores sociais sejam tornados visíveis; e é apenas na medida em que se adquire domínio sobre esses motores que se pode analisar como os indivíduos se comportam (BRECHT, 1993a, p. 700; BRECHT, 1999, p. 15). Dessa maneira, lembra Brecht (1993a), “A posição do indivíduo na sociedade perde sua ‘condição natural’ e torna-se o foco de atenção”³⁸¹ (BRECHT, 1993a, p. 700, tradução nossa).

O efeito de distanciamento, central nesse processo que revela a historicidade dos comportamentos humanos e das relações sociais de produção e reprodução da vida no sistema capitalista, portanto, é uma medida social (BRECHT, 1993a, p. 700). Isso, porque o que aparece na realidade como “autoevidente” ou “autoexplicativo” perde esse caráter quando negado pelo efeito-V e, assim, o que parecia conhecido torna-se, por um instante, não familiar; e então aquilo que é observado é finalmente reconvertido em uma nova compreensão (BRECHT, 1993a, p. 699). O efeito de distanciamento, que se realiza no trânsito entre o palco e o público, portanto, orienta o trabalho do ator e da atriz, que devem abandonar a transformação completa em personagem. Esse efeito, assim, pode contribuir para gerar uma nova atitude no público, qual seja, a de surpresa, imaginação e curiosidade em relação ao que se apresenta no palco e, por conseguinte, quanto à vida em comum das pessoas.

O que se apresentará nesse “teatro-*taetrot*-teatro” deve ser continuamente colocado em comparação com a realidade, ou seja, o que se pretende mostrar no palco deve ser passível de verificação fora do teatro; sendo fundamental manter o olhar atento para as causalidades dos processos sociais ali representados. Para analisar a vida em comum das pessoas, cabe partir daquela ciência que estuda a vida em comum das pessoas e que, nas

³⁸⁰ No original: “[...] ein Theater des Menschen, der angefangen hat, sich selbst zu helfen”.

³⁸¹ No original: “Die Stellung des Individuums in der Gesellschaft verliert ihre ‘Naturgegebenheit’ und kommt in den Brennpunkt des Interesses”.

palavras de Brecht (1993a), nos traz “[...] uma grande lição sobre causas e efeitos nessa área”³⁸² (BRECHT, 1993a, p. 715, tradução nossa) e, assim, estabelece métodos e critérios para a observação do mundo. A ciência a que se refere Brecht é o materialismo histórico-dialético e, conforme explica o Filósofo à equipe do teatro, na *Primeira noite de A compra do latão*:

A doutrina marxista estabelece certos métodos, critérios para a observação. Com isso, ela chega a certas análises dos fenômenos, previsões e indicações para a prática. Ela ensina o pensamento que interfere na realidade [o pensamento intervencionista], na medida em que esta [a realidade] está sujeita à intervenção social. A doutrina critica a prática humana e se deixa criticar por ela³⁸³ (BRECHT, 1993a, p. 717, tradução nossa).

A partir desse método de análise da vida em comum das pessoas, que gera possíveis ações práticas e concretas na realidade, as representações do palco passariam a ter o objetivo de interferir diretamente na esfera pública, pois seriam orientadas segundo uma utilidade social palpável, na medida em que pretende influenciar a forma como as pessoas se relacionam entre si (BRECHT, 1999, p. 88). As pessoas do teatro colocam-se, pois, à serviço da construção de um mundo em que, finalmente, as pessoas poderão ajudar-se umas às outras³⁸⁴.

³⁸² No original: “[...] eine grosse Lehre über Ursache und Wirkung auf diesem Gebiet”.

³⁸³ No original: “Die marxistische Lehre stellt gewisse Methoden der Anschauung auf, Kriterien. Sie kommt dabei zu gewissen Beurteilungen der Erscheinungen, Voraussagen und Winken für die Praxis. Sie lehrt eingreifendes Denken gegenüber die Wirklichkeit, soweit sie dem gesellschaftlichen Eingriff unterliegt. Die Lehre kritisiert die menschliche Praxis und lässt sich von ihr kritisieren”.

³⁸⁴ Referência ao poema *Aos pósteros*, de Brecht, escrito entre 1937/1938:

“[...] Vocês que emergirão da enchente

Em que nós soçobramos

Lembrem-se

Quando falarem das nossas fraquezas

Também do tempo sombrio

Do qual fugiram.

Mas fomos, trocando de países mais do que de sapatos

Através das guerras de classes, desesperados

Quando havia só injustiça e nenhuma revolta.

E contudo sabemos:

O ódio contra a baixaza

Também desfigura o semblante.

A ira contra a injustiça

Também enrouquece a voz. Oh, nós

Que queríamos preparar o solo para a gentileza

Não conseguimos nós mesmos ser gentis.

Mas vocês, quando então chegar a hora

Do ser humano ser do ser humano amparo

Lembrem-se de nós

Com benevolência”.

(BRECHT, 2019, p. 357).

Tendo iniciado a escrita de *A compra do latão* no final dos anos 1930, pudemos ver, no primeiro capítulo, como o dramaturgo foi, desde meados dos anos 1920, pavimentando o caminho que sedimentaria as principais questões apresentadas em *Der Messingkauf*. Desde suas primeiras dramaturgias publicadas, passando pelo grande sucesso de *A ópera dos três vinténs* até o trabalho direto com o teatro de trabalhadores, na Berlim da República de Weimar, Brecht não hesitou em rever e criticar seu próprio trabalho de maneira produtiva, atento à situação explosiva da luta de classes na Alemanha e experimentando métodos de configuração artística que revelassem, na cena, as contradições sociais no mundo capitalista.

Trabalhando paralelamente em duas frentes, tanto dentro quanto fora do aparato teatral, é com a tomada do poder pelos nazistas que o dramaturgo alemão se vê forçado ao exílio, corte abrupto que interrompe o processo de desenvolvimento do teatro político na Alemanha. Com a saída de diversos alemães do país, a destruição da organização dos trabalhadores e trabalhadoras daquele país, a censura, assassinatos e toda sorte de violência propalada pelos nazistas na Alemanha, aquele teatro épico que vinha sendo realizado nos palcos - e fora deles, em escolas, sindicatos etc. - passa a ser referenciado no passado.

Ainda mais, como também pudemos ver no segundo capítulo, as frentes de luta da esquerda socialista se ampliam: por um lado, o fascismo e o nazismo avançam em ofensiva direta contra a classe trabalhadora; de outro, o stalinismo começa a impor-se na URSS e nos demais partidos comunistas que seguem a linha oficial soviética; no meio do caminho, vislumbram-se alianças com setores da burguesia para deter o nazismo, porém, sem o intento de dar fim à lógica do capital.

É nesse contexto que Brecht começa a redigir os primeiros textos de *A compra do latão*. Com o início das invasões nazistas e a Segunda Guerra Mundial prestes a explodir, Brecht afasta-se cada vez mais de seu país e, por fim, chega aos Estados Unidos, onde passará a maior parte do exílio. Ao longo desses anos, *A compra do latão* é por vezes trabalhada por Brecht com intensidade e, por outras, abandonada. Com a finalização da guerra, o dramaturgo e a atriz Helene Weigel começam a planejar o retorno à Alemanha e, por fim, se estabelecem em Berlim Oriental em 1948, onde irão passar seus últimos anos de vida.

O retorno, porém, não significou para Brecht a oportunidade de finalizar *A compra do latão*. Ao contrário, como pudemos ver, o dramaturgo escreveu outros dois textos “teóricos”, *O pequeno organon* e *A dialética no teatro*, ao passo que *Der Messingkauf* permaneceu inconclusa e fragmentária. Assim, mesmo após o retorno à Alemanha, o fato de ter

conseguido um teatro e uma equipe fixos, no prédio do *Theater am Schiffbauerdamm*, o teatro não-aristotélico de Brecht encontrava opositores e dificuldades para se concretizar. Além disso, revendo suas propostas teatrais e colocando-as sob a crítica de seu próprio tempo, reavaliou seus trabalhos e avançou no sentido do teatro dialético, que ficou em suspenso, ainda por terminar, pois o dramaturgo ainda estava esboçando o que poderia vir a ser aquela *dialética no teatro*.

Apesar da inconclusão do conjunto de textos, a montagem do Berliner Ensemble de *Brecht-Abend Nr. 3: Der Messingkauf* e a publicação da primeira edição da obra, ambas em 1963, reafirmaram a potência do conjunto do material; o trouxeram a público e, a partir das outras versões que viriam ser publicadas posteriormente e outras encenações que viriam a ser feitas (como a da Companhia do Latão), *A compra do latão* revelou-se como material não apenas de estudo “teórico”, mas fruto da conjunção entre teoria e prática, entre pensamento e ação, realizada em cena, criticando o teatro aristotélico mas também mostrando-se como um teatro aberto, contraditório e inacabado.

Em tempos tenebrosos como os que estamos vivendo, traçamos aqui os percursos de Brecht com a sua *Compra do Latão*. Ele carregou escritos debaixo dos braços pelos países pelos quais forçadamente passou; papéis desorganizados que se iam somando; ideias que se iam sobrepondo, mas o dramaturgo continuou, teimosamente insistindo naquele teatro que se alimentava da “[...] curiosidade insaciável a respeito das pessoas” (BRECHT, 1993a, p. 780). Para nós, *Der Messingkauf* carrega essas marcas do tempo e as expõe, deixando as lacunas em aberto e apontando para diversas direções de trabalho.

Durante as primeiras redações do material, Brecht escreveu os textos de *A compra do latão* quando estava distante de seu teatro e seu público; quando suas práticas de teatro épico, tão fortemente conectadas com o movimento operário na Alemanha, haviam sido brutalmente interrompidas; quando seu trabalho teatral parecia ter perdido a utilidade imediata. Isso poderia ter levado o dramaturgo a criar, então, um teatro *imaginado*, que buscasse organizar essas experiências anteriores e projetar possibilidades de trabalho futuro, embora ainda fosse incerto quando poderia retornar ao seu país ou quando poderia ter novamente um teatro e uma equipe para trabalhar, e (ainda mais incerto) o que exatamente iria encontrar quando voltasse.

A partir das conversas e práticas com artistas e trabalhadores durante o exílio, além das lembranças sobre o teatro da Berlim de Weimar, Brecht deu início a um projeto que se tornou, cada vez mais, não finalizável. As fronteiras iniciais desenhadas para o projeto se expandiram; as propostas se borraram e se sobrepuseram. É, no entanto, desse caleidoscópio que podemos retirar apontamentos sobre os mais diversos assuntos

relacionados ao trabalho teatral, que tem como eixo organizador uma atitude em relação ao mundo: a sua transformação é possível, porque a transformação das pessoas também o é.

Ao longo de nossa pesquisa, pudemos observar como, de fato, *Der Messingkauf* é um dos mais abrangentes e ousados textos teóricos de Brecht, em consonância com diversos autores e autoras que apresentaram essa conclusão: para Fernando Peixoto (1979, p. 30), *A compra do latão*, junto com *O pequeno organon para o teatro*, se constitui numa “[...] síntese razoavelmente completa” do teatro brechtiano; para John Willett (1974, p. 169), o conjunto de textos “[...] era para ser um de seus trabalhos mais substanciais”; segundo John White (2004, p. 239), *Der Messingkauf*, dentre os escritos sobre teatro do autor alemão, é singular e nenhum outro escrito foi tão abrangente ou inovativo. É interessante destacar, porém, que conforme avançávamos com esta pesquisa, mais abríamos as possibilidades de relação de *A compra do latão* com outros materiais de Brecht. Ao mesmo tempo, nos afastávamos do nosso objeto de estudo, ao passo que podíamos compreender melhor o que Brecht estava discutindo nele. A esse respeito, parece-nos muito pertinente o que aponta José Antonio Pasta Jr. em relação aos escritos sobre teatro do dramaturgo alemão:

[...] não vamos encontrar em Brecht um único e grande texto teórico, completo em si mesmo, que configurasse no seu próprio âmbito um traçado autoconsciente dessa percepção da totalidade. Ao contrário, é em uma multidão de trabalhos, grandes e pequenos textos e fragmentos, que vamos encontrar a sua manifestação multiplamente refratada e, o que é fundamental, sempre em ato, ou seja, no ato de fazer-se (PASTA JR, 2010, 122).

Nesse sentido, arriscamos dizer que o conjunto de textos de *Der Messingkauf*, ainda que possa ser compreendido quando se estuda apenas este material, adquire novas dimensões quando confrontado com a multiplicidade dos escritos e das práticas de Brecht. Portanto, o conjunto de textos de *A compra do latão*, quando isolado do restante dos trabalhos, perde a dimensão totalizante do trabalho teatral que o autor vislumbrava; ao contrário, quando colocado dentro da constelação brechtiana, salta de qualidade e abre-se a novas camadas de compreensão. O próprio dramaturgo reconhece isso em suas obras e registra, em seu *Diário de trabalho*, uma breve anotação sobre o tema:

16.8.38

Os *Poemas do exílio* são sem dúvida unilaterais. Mas em pequenas obras não há motivo para misturar tudo. A multiplicidade só pode ocorrer dentro de um todo, como parte da arquitetura de obras coerentes. O plano geral de produção, porém, está se ampliando. E obras isoladas só podem ter uma chance dentro de tal plano. Aos *Negócios do Sr. Julio Cesar* deve-se acrescentar *O romance dos Tui*. Aos dramas, as *Lehrstücke* (BRECHT, 2002, p. 13-14).

Além disso, é também possível ouvir o eco das diversas vozes com as quais Brecht se relacionou ao longo do processo de trabalho em *Der Messingkauf* e, para debater (em sentido prático) *A compra do latão*, assim como as outras produções do dramaturgo, é necessário pensar em termos coletivos, num processo que nunca se fecha nem se encerra, mas que se abre, se expande e se sobrepõe continuamente.

Ainda que não tenha sido possível concluir porque o autor nunca finalizou a obra, embora tenhamos levantado algumas hipóteses para essa questão, ela de fato nos pareceu não ser tão relevante. Mais do que responder aos motivos da não-finalização de *Der Messingkauf*, optamos por deixar os dilemas em aberto e propor questões para que as reflexões e discussões continuem.

Além disso, nesta dissertação, teria sido impossível esgotar os assuntos levantados em *A compra do latão* ou apresentar uma interpretação acabada do conjunto de materiais. Ao contrário, nos permitimos abrir o conjunto, esparramando as bordas de *Der Messingkauf* e borrando-as com as de outros trabalhos, com o contexto histórico e com nossas próprias inquietações.

Temos a impressão de que o caleidoscópio de *Der Messingkauf* nos abriu para os mais diversos caminhos e, para esta pesquisa, apenas pudemos percorrer alguns deles. Se, optando por isso, nos afastamos das salas de ensaio e das experimentações práticas, por outro nos vemos agora com uma tarefa ainda maior pela frente: vasculhar o que ainda ficou por trás de *A compra do latão*, e continuar a juntar outros fragmentos brechtianos sobre o trabalho teatral, pois nos parece que ainda há mais camadas por trás desse agrupamento de textos a serem reveladas e, quem sabe, experimentadas em cena.

Referências

AMIARD-CHEVREL, Claudine. "A blusa azul". In: COSTA; ESTEVAM; VILLAS BOAS (org.). **Agitprop**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil**: experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BARNETT, David. **A history of the Berliner Ensemble**. Cambridge University Press: Cambridge, 2015a.

BARNETT, David. **Brecht in practice**: theatre, theory and performance. London; New York: Bloomsbury, 2015b.

BARNETT, David. "Brechtian theory as practice: the Berliner Ensemble stages *Der Messingkauf* in 1963". **Theatre, Dance and Performance Training**, [S. l.], v. 2:1, 2011, p. 4-17.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo, 2017.

BERLAU, Ruth. **Lai-tu, a amiga de Brecht**: memórias e anotações de Ruth Berlau. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht**: a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRADLEY, Laura. **Brecht and Political Theatre**: The Mother on Stage. Oxford; New York: Oxford University Press, 2006.

BRECHT, Bertolt. **A Compra do Latão** (1939-1955). Tradução de Urs Zuber com a colaboração de Peggy Berndt. Lisboa: Vega, 1999.

BRECHT, Bertolt. "Amplitude e variedade do modo de escrever realista". Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 12, n. 34, p. 267-276, 1998. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9090>. Acesso em: 10 nov. 2020.

BRECHT, Bertolt. **Brecht on Performance**: Messingkauf and Modelbooks. Edited by Tom Kuhn, Steve Giles and Marc Silberman; translations by Charlotte Ryland, Romy Fursland, Steve Giles, Tom Kuhn and John Willett. 1st. ed. London; New York: Bloomsbury, 2015.

BRECHT, Bertolt. **Collected plays**: 3. Editado por John Willett. London; New York: Bloomsbury, 2013.

BRECHT, Bertolt. **Collected plays**: 4. Tradução e edição de Tom Kuhn e John Willett. London; New York: Bloomsbury, 2001.

BERTOLT, Brecht. **Conversa de Refugiados**. Tradução, posfácio e notas de Tercio Redondo. São Paulo: Editora 34, 2017.

BRECHT, Bertolt. **Diário de Trabalho, volume I**: 1938-1941. Organização de Werner Hecht; tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

BRECHT, Bertolt. **Diário de Trabalho, volume II**: 1941-1947. Organização de Werner Hecht; tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro**. Barcelona: Alba Editorial, 2004.

BRECHT, Brecht. **Escritos sobre teatro vol. 2**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976a.

BRECHT, Brecht. **Escritos sobre teatro vol. 3**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976b.

BRECHT, Bertolt. **Gesammelte Werke**. Band 2: Stücke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967a.

BRECHT, Bertolt. **Gesammelte Werke**. Band 9: Gedichte 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967b.

BRECHT, Bertolt. **Gesammelte Werke**. Band 15: Schriften zum Theater 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967c.

BRECHT, Bertolt. **Gesammelte Werke**. Band 16: Schriften zum Theater 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967d.

BRECHT, Bertolt. **Gesammelte Werke**. Band 17: Schriften zum Theater 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967e.

BRECHT, Bertolt. **Gesammelte Werke**. Band 20: Schriften zur Politik und Gesellschaft. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1967f.

BRECHT, Bertolt. **Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe**. Band 22.2: Schriften 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1993a.

BRECHT, Bertolt. **Histórias do Sr. Keuner**. Tradução de Paulo César de Souza e posfácio de Vilma Botrel Coutinho de Melo. São Paulo: Editora 34, 2013.

BRECHT, Bertolt. **Journals**, 1934-1955. Edited by John Willett and translated by Hugh Morrison. New York: Routledge, 1993b.

BRECHT, Bertolt. O Manifesto. In: **Crítica Marxista**. São Paulo: Boitempo, v. 1, n. 16. 2003a.

BRECHT, Bertolt. **On arts and politics**. Edited by Tom Kuhn and Steve Giles. New York; London: Bloomsbury, 2003b.

BRECHT, Bertolt. **On theatre**: the development of an aesthetic. Editado por John Willett. Londres: Methuen, 1974.

BRECHT, Bertolt. **On theatre**. Editado por Marc Silberman, Steve Giles e Tom Kuhn. Londres: Bloomsbury, 2020.

BRECHT, Bertolt. **Poemas** 1913-1956. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000.

BRECHT, Bertolt. **Poesia**. Tradução, organização e notas de André Vallias. São Paulo: Perspectiva, 2019.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967g.

BRECHT, Bertolt. **Theaterarbeit**: 6 Aufführungen des Berliner Ensembles. Herausgeber: Berliner Ensemble; Helene Weigel. Dresden: VVV Dresdner Verlag, 1952.

BRECHT, B. Tradução: Congresso Internacional de Escritores em Defesa da Cultura. Paris 1935 Intervenção de Brecht. **Baleia Na Rede**, [S. l.], v. 1, n. 9, 2013. DOI: 10.36311/1808-8473.2012.v1n9.2844. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/2844>. Acesso em: 1 nov. 2020.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Completo**: 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Completo**: 4. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Completo**: 5. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991a.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Completo**: 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991b.

BRECHT, Bertolt; WEIGEL, Helene. **Briefe**, 1923-1956. Herausgegeben von Erdmut Wizisla. *Ebook*. Berlin: Suhrkamp, 2012.

BROUÉ, Pierre. **História da Internacional Comunista**, 1919-1943: tomo II. Tradução de Fernando Ferrone. São Paulo: Sundermann, 2007.

BUNGE, Hans; HECHT, Werner; RÜLICHE, Käthe. **Brecht**: sein Leben und Werk. Berlin: das europäische buch, 1969.

CARVALHO, Sérgio de. "Brecht e a dialética". In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang. **Pensamento alemão no século XX**. Vol. III. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CARVALHO, Sérgio de. "Brecht e a polêmica sobre o Expressionismo". In: **Marx e o Marxismo**, v.3, n.5, jul/dez 2015.

CARVALHO, Sérgio de. **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

COSTA, I. C. "Aproximação e distanciamento - o interesse de Brecht por Stanislavski". In: **Sala Preta**, [S. l.], v. 2, p. 49-60, 2011. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v2i0p49-60. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57074>. Acesso em: 26 jul. 2021.

COSTA, Iná Camargo. "Dialética em Brecht". In: JAMESON, Fredric. **Brecht e a questão do método**. Tradução de Maria Sílvia Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COSTA, Iná Camargo. Brecht e o teatro épico. **Literatura e Sociedade**, [S. l.], v. 15, n. 13, p. 214-233, 2010. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i13p214-233. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/lis/article/view/64092>. Acesso em: 10 nov. 2020.

COSTA, Iná Camargo. **Lenin e Brecht**: duas revoluções. São Paulo: Sundermann; Ideias Baratas, 2019.

COSTA, Iná Camargo. **Nem uma lágrima**: teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular; Nankin Editorial, 2012a.

COSTA, Iná Camargo. O repertório formal do agitprop. **Rebento**: Revista das Artes do Espetáculo, [S. l.], n. 3, p. 170-175, 2012b. Disponível em: <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/issue/view/12/showToc>. Acesso em: 10 fevereiro 2021.

COSTA; ESTEVAM; VILLAS BOAS (org.). **Agitprop**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

DASSÚ, Marta. “Frente única e Frente popular: o VII Congresso da Internacional Comunista”. In: HOBBSAWM, Eric. **História do Marxismo**: volume 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

DIDEROT, Denis. “Jacques, o fatalista, e seu amo”. In: DIDEROT, Denis. **Obras IV**. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DORT, Bernard. **Leitura de Brecht**. Lisboa: Forja, 1980.

DÜMLING, Albrecht. **Brecht Handbuch Band 1**: Stücke. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2001.

EVANS, Richard. **O Terceiro Reich no Poder**. São Paulo: Planeta, 2005.

GALILEI, Galileu. **Diálogo sobre os dois máximos sistemas do mundo ptolomaico e copernicano**. Tradução, introdução e notas de Pablo Rubén Mariconda. São Paulo: Associação Filosófica Scientiae Studia; Editora 34, 2011.

GOLDMAN, Aaron. “Germans and Nazis: The Controversy over 'Vansittartism' in Britain during the Second World War.” In: **Journal of Contemporary History**, vol. 14, no. 1, 1979, pp. 155–191. Disponível em: www.jstor.org/stable/260232. Acesso em 12 de agosto de 2021.

GORELIK, Mordecai. “Bertolt Brecht’s ‘prospectus of the Diderot society’”. In: **Quarterly Journal of Speech**, 47:2, 113-117, 1961. Disponível em: DOI: <https://doi.org/10.1080/00335636109382464>

HECHT, Werner. **Brecht und die DDR**: die Mühen der Ebenen. *Ebook* (não paginado). Berlin: Aufbau, 2014.

HECHT, Werner; GELLERT, Inge. “Notas e comentários sobre *A compra do latão*”. 1999

HECHT, Werner; GELLERT, Inge. “Kommentar”; “Der Messingkauf: Entstehung”. In: BRECHT, Bertolt. **Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe**. Band 22.2: Schriften 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1993a.

HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos**: o breve século XX. 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Impérios**: 1875-1914. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HOBBSAWM, Eric. **História do Marxismo**: volume 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

IUNKE, Finn. “Ein Brief Brechts an Nordahl Grieg. Zur Kontextualisierung”. In: **Dreigroschenheft 2/2015**. Wißner-Verlag: Augsburg, 2015.

HORMIGÓN, Juan António. **El legado de Brecht**. Madrid: Asociación de los directores de escena de España, 2012.

JAMESON, Fredric. **Brecht e a questão do método**. Tradução de Maria Sílvia Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

JOOST, Jörg Wilhelm. "Zum Theater". In: **Brecht Handbuch 4**: Schriften, Journale, Briefe. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2003a.

JOST, Roland. "Die Dialektik auf dem Theater". In: **Brecht Handbuch 4**: Schriften, Journale, Briefe. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2003a.

JOST, Roland. "Journale". In: **Brecht Handbuch 4**: Schriften, Journale, Briefe. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2003a.

KELLNER, Douglas. **Brecht's Marxist Aesthetic**. [S.l.: s.n.], 2004. Disponível em <https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/brechtsmarxist.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2020.

KERSHAW, Ian. **De volta do inferno**: Europa, 1914-1949. Tradução de Donaldson M. Garschagen e Renata Guerra. Companhia das Letras: São Paulo, 2016.

KNEPLER, Georg. "Hanns Eisler y la posteridad". In: **Revista musical chilena**. Santiago de Chile, v. 52, n. 190, p. 64-81, jul. 1998. Disponível em <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12715/13003>. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27901998019000007> Acesso em 25 fev. 2021.

KONDER, Leandro. **A poesia de Brecht e a História**. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo [s. d.]. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos>. Acesso em 20 nov 2020.

KOUDELA, Ingrid Koudela. **Brecht**: um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 2010.

KNOPF, Jan. "Praktische Theaterarbeit". In: KNOPF, Jan (org.). **Brecht Handbuch Band 1**: Stücke. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2001a.

KNOPF, Jan (org.). **Brecht Handbuch Band 1**: Stücke. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2001a.

KNOPF, Jan (org.). **Brecht Handbuch Band 2**: Gedichte. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2001b.

KNOPF, Jan (org.). **Brecht Handbuch Band 4**: Schriften, Journale, Briefe. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2003a.

KNOPF, Jan (org.) **Brecht-Handbuch 5**: Register, Chronik, Materialien. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2003b.

KRABIEL, Klaus-Dieter. **Brechts Lehrstücke**: Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1993.

KRABIEL, Klaus-Dieter. "Der Messingkauf". In: KNOPF, Jan (org.). **Brecht Handbuch Band 4**: Schriften, Journale, Briefe. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2003a.

KRABIEL, Klaus-Dieter. "Zu Lehrstück und 'Theorie der Pädagogien'". In: KNOPF, Jan (org.). **Brecht Handbuch Band 4**: Schriften, Journale, Briefe. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2003a.

KRATZMEIER, Denise; KUGLI, Ana. "Chronologie". In: KNOPF, Jan (org.) **Brecht-Handbuch 5**: Register, Chronik, Materialien. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2003b.

KUGLI, Ana. "Kleines Organon für das Theater". In: KNOPF, Jan (org.). **Brecht Handbuch Band 4**: Schriften, Journale, Briefe. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2003a.

KUGLI, Ana. "Lehrgedicht". In: KNOPF, Jan (org.). **Brecht Handbuch Band 2**: Gedichte. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2001b.

KUHN, Tom; GILES, Steve. "Introduction"; "Notes". In: BRECHT, Bertolt. **On arts and politics**. Edited by Tom Kuhn and Steve Giles. New York; London: Bloomsbury, 2003b.

KUHN, Tom; GILES, Steve; SILBERMAN, Marc. "General Introduction"; "Introduction to Buying Brass"; "Introduction to *On 'Life of Galileo'*". In: BRECHT, Bertolt. **Brecht on Performance**: Messingkauf and Modelbooks. Edited by Tom Kuhn, Steve Giles and Marc Silberman; translations by Charlotte Ryland, Romy Fursland, Steve Giles, Tom Kuhn and John Willett. 1st. ed. Bloomsbury: London, 2015.

KUHN, Tom; WILLETT, John. "Introduction". In: BRECHT, Bertolt. **Collected plays: 4**. Tradução e edição de Tom Kuhn e John Willett. London; New York: Bloomsbury, 2001.

LACIS, Asja. **Revolutionär im Beruf**: Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator. München: Rogner & Bernhard, 1971.

LOUP III, Alfred Joseph. **The Theatrical Productions of Erwin Piscator in Weimar Germany 1920-1931**. 1972. Tese (Doutorado em Filosofia) – The Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, Louisiana, 1972. Disponível em: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/2348.

LOUREIRO, Isabel. **A revolução alemã, 1918-1923**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

LOVE in a time of exile and war. Roteiro escrito por David Constantine, com textos de Bertolt Brecht e Margarete Steffin, dirigido por Di Trevis, com Anna Procter e Mathew Wernham e composições originais de Dominic Muldowney. [S.l.:s.n.], 2014. 1 vídeo (1:02:24min). Publicado pelo canal Poetry International Festival. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eKi_13suXOs&t=279s. Último acesso: 15 abr 2021.

LUCCHESI, Joachim. "Versuche". In: KNOPF, Jan (org.). **Brecht Handbuch Band 4**: Schriften, Journale, Briefe. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2003.

LUCKHURST, Mary. "Revolutionising theatre: Brecht's reinvention of the dramaturg". In: THOMSON, Peter; SACKS, Glendyr (org.). **The Cambridge Companion to Bertolt Brecht**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

LUNATCHARSKI, Anatoli. **Revolução, arte e cultura**. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

LYON, James K. "The Duchess of Malfi". In: **Brecht Handbuch Band 1**: Stücke. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2001.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Um capítulo da história da modernidade estética**: um debate sobre o expressionismo. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

MALINA, Judith. **The Piscator notebook**. Nova York: Routledge, 2012.

MARICONDA, Pablo Rubén. “Introdução: o *Diálogo* e a condenação”; “Notas ao *Diálogo*”. In: **Diálogo sobre os dois máximos sistemas do mundo ptolomaico e copernicano**. São Paulo: Associação Filosófica Scientiae Studia; Editora 34, 2011.

MARX, Karl. **Teses sobre Feuerbach**. Tradução de Álvaro Pina. Lisboa, Moscovo: Edições Progresso, 1982. Disponível em <https://www.marxists.org/portugues/marx/1845/tesfeuer.htm>

MEWS, Siegfried. “Trommeln in der Nacht”. In: KNOFF, Jan (org.). **Brecht Handbuch Band 1: Stücke**. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2001a.

MOLLENSCHOTT, Elvira. “Vergnügliches Theatergespräch: Zur Premiere des „Messingkaufs“ im Berliner Ensemble”. **Neues Deutschland**, Berlim, 28 de set. de 1963.

MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. “Bruchstücke eines (immer noch) kommenden Theaters (ohne Zuschauer): Brechts inkomensurable Fragmente *Fatzer* und *Messingkauf*”. In: RIPPEY, Theodore F. (ed.). **The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch 39: The Creative Spectator**. Bowling Green, OH: The International Brecht Society, 2014.

MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. “Schweyk”. In: **Brecht Handbuch Band 1: Stücke**. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2001.

NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. O movimento auto-organizado e o teatro de agitprop nos primeiros anos da Revolução Russa (1917-1921). **Sala Preta, [S. l.]**, v. 19, n. 1, p. 97-120, 2019. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p97-120. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/156228>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2021.

PASTA JR., José Antônio. “Anotações de Brecht durante a 2ª Guerra revelam o limite que encontrou nos EUA para sua obra, o marxismo e a possibilidade de mudança”. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, domingo, 11 de set. de 2005. Caderno +Mais!. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1109200510.htm>. Acesso em: 13 jun. 2021.

PASTA JR, José Antonio. **Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010.

PATTERSON, Michael. **The revolution in German theatre: 1900-1933**. Routledge & Kegan Paul: Nova York, 1981.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht: uma introdução ao teatro dialético**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht: vida e obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

PIACENTINI, Ney L. **O ator dialético**. Tese (Doutorado em Pedagogia Teatral) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Madrid: Editorial Ayuso, 1976.

PRASHAD, Vijay. **As balas de Washington** – uma história da CIA, golpes e assassinatos. São Paulo: Expressão Popular, 2020.

- REDONDO, Tercio. "As Elegias de Buckow, de Bertolt Brecht: tempos sombrios depois da guerra". **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, v. 24, n. 44, p. 351-373, 2021. DOI: 10.11606/1982-88372444351. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/187708>. Acesso em: 26 jul. 2021.
- ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ROVIDA, Giorgio. "A revolução e a guerra na Espanha". In: HOBBSAWM, Eric. **História do Marxismo**: volume 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- RÜCLIKE-WEILER, Käthe. **Die Dramaturgie Brechts**: Theater als Mittels der Veränderung. Berlin: Henschel Verlag, 1968.
- SCHLENSTEDT, Dieter. "Schriften 1933-1941". In: **Brecht Handbuch 4**: Schriften, Journale, Briefe. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2003a.
- SCHÖTTKER, Detlev. **Bertolt Brechts Ästhetik des Naiven**. Stuttgart: Metzler, 1989.
- SHKLOVSKI, Viktor. "El arte como artificio". In: **Teoría de la literatura de los formalistas rusos**. TODOROV, Tzvetan (org.). Siglo XXI: México, 1978.
- SILBERMAN, Marc. **Bertolt Brecht, Politics, and Comedy**. Social Research, Vol. 79, No. 1, Politics and Comedy (SPRING 2012), pp. 169-188.
- SILBERMAN, Marc. "Introduction to part 2". In: BRECHT, Bertolt. **On theatre**. Editado por Marc Silberman, Steve Giles e Tom Kuhn. Londres: Bloomsbury, 2020.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- THOMSON, Peter; SACKS, Glendyr (org.). **The Cambridge Companion to Bertolt Brecht**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- TSE-TUNG, Mao. "Sobre a contradição". In: **Obras Escolhidas de Mao Tsetung**, Tomo I. Edições em Línguas Estrangeiras: Pequim, 1975. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/mao/obras/index.htm>. Acesso em 5 jun 2021.
- VALLIAS, André. "Introdução"; "Tradução". In: **Bertolt Brecht: poesia**. São Paulo, Perspectiva, 2019.
- WEKWERTH, Manfred. **Daring to play: a Brecht Companion**. New York: Routledge, 2011.
- WEKWERTH, Manfred. **Diálogo sobre a encenação**: Um manual de direção teatral. Tradução de Reinaldo Mestrinel. São Paulo: Hucitec, 1986.
- WEKWERTH, Manfred. **Notate zur Arbeit des Berliner Ensembles**, 1956-1966. Berlin; Weimar: Aufbau Verlag, 1967.
- WHITE, John. **Bertolt Brecht's dramatic theory**. Nova York: Camden House, 2004.

WHITE, Lydia. **Theater des Exils**: Bertolt Brechts 'Der Messingkauf'. Berlin: J. B. Metzler, 2019.

WILLETT, John. **Brecht in context**. Bloomsbury Methuen Drama: London; New York, 1998.

WILLETT, John (org.). **Brecht on Theatre**: the development of an aesthetic. Londres: Methuen, 1974.

WILLETT, John. "Introduction"; "Editorial notes". In: BRECHT, Bertolt. **Brecht on theatre**: the development of an aesthetic. Editado por John Willett. Londres: Methuen, 1974.

WILLETT, John. "Introduction"; "Editorial notes". In: BRECHT, Bertolt. **Collected plays**: 3. Editado por John Willett. London; New York: Bloomsbury, 2013.

WILLETT, John. "Brecht Between Two World Systems"; "Editorial Notes". In: BRECHT, Bertolt. **Journals**, 1934-1955. Edited by John Willett and translated by Hugh Rorrison. New York: Routledge, 1993b.

ZHDANOV, Andrei. Literatura Soviética: a mais rica em ideias, a literatura mais avançada. In: **Escritos**. Edições Nova Cultura, [S. l.], 2018.

ZIMMERMANN, Rainer. "Leben des Galilei". In: **Brecht Handbuch Band 1**: Stücke. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2001.

"**ZUSÄTZLICHER** 'Messingkauf'". Neues Deutschland. Berlim, 22 de nov. de 1963.