

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

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

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

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

BRECHT AINDA HOJE?*

Gerd Bornheim**

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

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

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

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

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

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

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

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

Brecht. Obviamente há todo um plano político contrário a Brecht e para muita gente aquela Guerra Fria – que não tem mais sentido, afinal de contas – não funciona mais. Então tanto a direita como a esquerda continuam numa espécie de crise porque falam categorias, falta evoluir certos conceitos e saber como se recolocam certas questões. Tudo isso precisa ser feito. E aí a evolução da mente humana é muito mais lenta do que, por exemplo, a evolução da tecnologia. De repente há uma surpresa fantástica e como se haver com ela?

Brecht tem atualidade ou não? Eu disse que a questão me choca por um fato material. Em relação ao repertório, eu não sei como as coisas vão em São Paulo, mas no Rio, por exemplo, uma das cidades importantes do ocidente, Brecht está presente. Brecht tem atualidade? Ele tem público – e é isso que interessa. Público Brecht tem, com toda certeza.

O teatro que era feito aqui em São Paulo no tempos áureos do TBC, em meados do século XX (e eu cheguei a participar daquilo tudo) era uma atividade, era um teatro baseado no privilégio fantástico do texto. Os franceses tinham então uma presença extraordinária: Giraudoux, Anouilh, Paul Claudel. Toda aquela turma imensa da primeira metade do século que enchia as platéias do TBC aqui em São Paulo. Vocês já repararam onde estão todos aqueles autores que foram contemporâneos de Brecht? Onde se monta Paul Claudel? Em Paris? Uma montagem anos atrás de “O chinelo de Cetim” foi belíssima, mas arqueológica. Giradoux, Anouilh... onde são montados? Onde se monta Bernard Shaw? Em Londres? No Rio, houve uma montagem no ano passado bem interessante de Bernard Shaw. Mas é uma exceção. Estes autores todos, dramaturgos e colegas da época de Brecht, a maioria está completamente esquecida, não existe mais. E Brecht está aí, sempre! No Brasil, é Brecht, é Shakespeare e Beckett – esse um pouco menos, mas também com uma presença impressionante.

Fu estava estudando em Paris nos anos 50 como bolsista do governo francês. Eu era bem jovem, e Brecht estava lá no primeiro Festival Internacional de Teatro. Brecht levou “Mãe Coragem”, dirigida por ele

mesmo e ganhou todos os prêmios. Quem tinha estreado naquele tempo era Beckett, com “Esperando Godot”. Brecht foi ver a peça e ficou fascinado com o espetáculo. Ele quis, inclusive, escrever uma resposta dramaturgica. Vocês já pensaram? Uma amiga minha disse assim: “Gerd, seria o diálogo do século”. Realmente, seria o diálogo do século. Beckett-Brecht. Perfeito.

Fora estes, quem mais tem essa presença nas bilheterias dos teatros? No nosso caso, no caso do Brasil, Nelson Rodrigues. Este ano é suspenso porque é centenário, ou seja, Brecht ganha disparado. Por que Brecht funciona tanto? Por que chama o público? A resposta é a bilheteria. Brecht enche as casas de espetáculo. É claro que aquela questão da atualidade de Brecht não pode ser descartada de maneira tão fácil, é claro que não. Mas o ponto de partida está aí. Eu temo saber por quem? Por Nelson Rodrigues, de quem eu gosto muito. Mas Nelson Rodrigues tem uma espécie de obsessão que me deixa um tanto preocupado. Eu não sei o que vocês pensam a respeito do que vou dizer. É claro que ele tem a excelência da linguagem. Provavelmente, já deve existir uma análise da linguagem em Nelson Rodrigues feita em um nível realmente interessante; nunca vi, mas acho que já deve existir. Mas a linguagem dele é excelente. Acontece que há muitos anos atrás, vejam a limitação ideológica – nos tempos de JK, quando JK estava construindo Brasília – havia um escritor no Rio que acho que vocês nem conhecem: é Gustavo Corção. Era um escritor muito atuante, escreveu alguns livros, entres eles “Lições de Abismo”, uma obra prima. Mas ele era católico daquela faixa – digamos – de ultra-direita, direita mesmo; engenheiro convertido ao catolicismo pelo grupo do Mosteiro de São Bento – a coisa mais reacionária que se possa imaginar. Ele era desse grupo fundado por Jacinto Figueiredo Orlando no Rio de Janeiro. Ele escrevia uns artigos muito violentos. Naquele tempo havia aquele tipo de escritor – como Carpeaux, Corção – que todos os fins de semana tinha um artigo no jornal, em todos os principais jornais do país. E Corção publicava todos os domingos um artigo, quase sempre na “Voz de Brasília”. Irritava-me profundamente, depois concordei, mas naquele tempo me irritava. Mas um dia, ele publi-

cou um artigo sobre Nelson Rodrigues. Sabe o que ele disse? "Atenção, ele é dos nossos. Sabe por que? Porque ele sabe o que é o pecado". Estão entendendo? Há toda uma aura ideológica fantástica no caso do Nelson Rodrigues. Eu diria, em segundo lugar, até que não só pelo gosto do pecado, mas há um gosto muito especial pela perversão, pelo voyeurismo. Nelson Rodrigues gosta de espiar pelo buraco da fechadura, não há dúvida. E isso ele faz genialmente bem, sem dúvida. Eu acho que Nelson Rodrigues tem um problema, para resumir o que eu quero dizer para vocês, que pode ser uma tese muito contestada. Eu acho Nelson Rodrigues atrasado porque todo o teatro dele se nutre da exploração do sentimento de culpa – que é uma coisa profundamente hebraico-cristã. Ele toma a classe média carioca e sempre explora este sentimento de culpa.

Eu tenho uma pequena tese que diz que a cultura ocidental, não apenas por causa de Marx (em uma sociedade sem classes não há culpa, uma sociedade sem classes supera a alienação) ou Freud (Freud é a superação da culpa, a neurose trata da psicanicamente supera a culpa – que é a base da neurose); mas eu tenho uma pequena tese que diz que toda cultura contemporânea, da Revolução Industrial em diante – ao menos –, é uma cultura de superação da culpa. Então, esta superação da culpa se faria através do conforto, do estabelecimento do homem neste mundo – sem culpa, com prazer, com alegria, com satisfação, com bem-estar neste mundo. Mas Nelson Rodrigues está profundamente enraizado no sentimento de culpa. E isso eu acho muito perigoso na questão da atualidade de Nelson Rodrigues. Não pensem que eu não gosto de Nelson Rodrigues. Eu gosto muito dele, é uma coisa fascinante para mim.

Mas eu me pergunto – há atualidade em Nelson Rodrigues? Ele vai contra o tempo. E Brecht? Ele vai contra o tempo? Trata-se de um belo problema a atualidade de Brecht. Brecht é irregular, ele tem coisas que eu acho insuperáveis, que não funcionam mais em cena. Ele é irregular, claro que é. Mas os problemas colocados por Brecht não têm mais atualidade? Esta é questão. Por que ele chama o público? Não são apenas os problemas, responder assim politicamente pode ser uma forma evasi-

va de responder a questão. Eu acho que o que fascina mais em Brecht não são apenas esses problemas da atualidade dos problemas sociais que ele coloca, a começar pela distribuição da riqueza, mas o modo como ele elabora estas questões. É isso que é fundamental. Esse modo de elaboração é que mantém Brecht com uma atualidade fantástica, ele é o ponto de partida.

Havia nos anos 20 dois nomes imensos no teatro alemão, dois diretores, e Brecht trabalhou com ambos. Os dois eram absolutamente opostos, mas formalmente eles tinham uma coincidência fantástica. Um era Max Reinhardt e outro, Erwin Piscator. Max Reinhardt vinha de uma linha que era a wagneriana, ele queria a grande arrebatação do público, a identificação do público com o espetáculo, o êxtase em última análise, a euforia fundamental. É a idéia do grande espetáculo que ele queria fazer e fazia genialmente bem. Muita gente considera que era o maior diretor europeu da época. E Brecht trabalhou um pouco com ele, mas discordava. Um dado curioso: mais adiante Max Reinhardt procurava Brecht nos seus ensaios, para observar as suas técnicas de ensaiar; Reinhardt sentava na platéia, no fundo do teatro, não falava com ninguém, via o trabalho de Brecht, e depois ia embora; no dia seguinte, ele voltava, ele tinha uma curiosidade enorme pelo que Brecht estava fazendo. Mas Brecht, apesar do enorme respeito que tinha por Reinhardt, não podia concordar com ele, que queria um imediatismo no modo de funcionamento do espetáculo. Brecht se opunha a isso. Brecht, aliás, começou a se opor ao imediatismo por causa de Max Reinhardt.

É preciso não perder de vista que Brecht tem um fundo wagneriano. Eu publiquei isso. Vocês já viram aquele meu ensaio sobre a ópera em Brecht? Está em um livro chamado "Páginas de Filosofia da Arte" (BORNHHEIM 1998). Mas eu não tomo a ópera do fim dos anos 20 – isso eu já fiz em meu livro sobre Brecht (ВОУРНЕМ 1995). Na verdade, eu tomo a ópera como um conceito que é um pressuposto fundamental de toda dramaturgia brechtiana. Brecht foi, essencialmente, um homem da ópera, mas não da ópera wagneriana, do bel-canto ou coisa que o valha. Nós

não podemos nos esquecer de uma coisa que é muito importante. Brecht grita duas palavras quando faz aquele quadro famoso contrapondo as duas formas de representação – a épica e a dramática. A primeira é *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), a expressão é de Wagner; Brecht entende todo o esquema a partir de uma postura que arranca de Wagner, ou seja, de Max Reinhardt, que tinha um concepção operística, wagneriana do espetáculo. E neste meu ensaio (que havia sido uma conferência), eu procuro explicar justamente isso – como tudo isso está dentro da ópera. Afinal de contas, a Alemanha é o país da ópera – não é só Paris ou Londres – qualquer cidade alemã com setenta mil habitantes tem uma casa da ópera funcionando regularmente. A Alemanha tem uma prática de ópera fantástica. Ao lado disso, a Alemanha é também o país da crise da ópera.

A ópera ocidental é muito curiosa, ela nasce sob o signo da crise uma vez que pretende com ela retomar a tragédia grega – que é uma ópera. Ela nasce durante o Baroco. E porque em crise? Porque começa com “Orfeu”, de Monteverdi. Ora, “Orfeu”, em princípio, está dentro da ideologia da época (mas não da mitologia). Mas como o “Orfeu” funciona? Trata-se, sem dúvida, de uma bela história. No final da história entra em cena, sabe quem? O pai de Orfeu. Alguém aqui sabe quem é o pai de Orfeu? Estão vendo, este é o problema da ópera – ninguém sabe. O pai de Orfeu é Apolo, o Deus do Sol, da Luz. E ele promete que Orfeu irá ver Eurídice novamente entre as estrelas. E os dois, pai e filho, cantam um dueto que é uma maravilha, ao mesmo tempo em que sobem... vejam, eles sobem. Como? Este é um problema do espetáculo na época.

E aí está o problema: como é que funciona uma ópera dessas? A estória é interessante e bellissima, mas não tem vigência nenhuma. Por que Monteverdi não fez, por exemplo, a vida de São Francisco? São Francisco todo mundo entende, todo mundo aceita como os mitos eram aceitos na época dos gregos, era o pão nosso de cada dia. Por que ele não fez a Semana Santa? Por que foi pegar “Orfeu”? Orfeu é apenas algo curioso, não é santo, não é herói, é apenas uma curiosidade, uma história.

bela como o “Édipo Rei”. Ninguém entende *gregamente* o “Édipo”, isto é uma bobagem, entende-se freudianamente ou literariamente o “Édipo”, entendê-lo *gregamente* é algo completamente impossível. A ópera nasce frustrada porque o “Orfeu” não ensina nada como o “Édipo” ensinava para os gregos ou Cristo e São Francisco ensinam para os cristãos. Em matéria de moral e religião, nós não temos nada a ver com os gregos, nós somos judeus e cristãos, é outra coisa. Em arte, filosofia e ciência estamos ligados aos gregos. Nós somos divididos, nós temos diversas raízes.

Mas a ópera nasce com esse equívoco. Eu acho que isso explica o fato de que a ópera barroca se tornou uma forma de *divertissement*, de um grande divertimento. Uma coisa brutal, e Brecht sabia muito bem disso. “The Beggar’s Opera”, de John Gay, em Londres, derrotou Händel. Todo mundo cantava ópera bufa pelas ruas de Londres. Handel perdeu a freguesia, deixou de fazer óperas e voltou aos Oratórios. Ele acertou. Lessing tinha razão, Lessing fez a crítica disso tudo – é uma coisa inútil, é um *divertissement* que nada diz, não educa. E Schiller tomou isso na “Noiva de Messina” – o emprego do coro na tragédia. Naquele prefácio, lembram? A ópera barroca não tinha coro. Schiller pega exatamente o tema e adota uma postura que – acho eu – é muito brechtiana. É claro que a linguagem tem de ser ideal e Brecht não aceita isso. Mas o que Schiller queria fazer era substituir a música orquestrada pela musicalidade da língua. E a coisa era tão elaborada em Schiller que essa musicalidade da língua se desdobraria em dois níveis: no nível do solo – do ator individual – e no nível do coro que teria de ser uma idealidade ainda mais resplendorosa. Mas Schiller já tem o projeto de uma ópera sem música orquestrada, sem partitura. A partitura seria o próprio texto literário que teria de ter a força suficiente para substituir a música. E o curioso é que há uma tradição na Alemanha: por exemplo, Hofmannsthal que é o dramaturgo de Max Reinhardt num casamento perfeito como Claudel e Barrault em Paris; Hofmannsthal tinha essa idéia, ele tem, inclusive, textos sobre isso: fazer um espetáculo musical sem música. Lá existe

uma tradição muito forte porque o Festival de Mozart em Salzburgo todos os anos começa com uma encenação baseada na direção de Max Reinhardt que é o “Jedermann”, de Hoffmannstahl. Então, há toda uma tradição curtosíssima de ópera e é nesse sentido que se deve entender a ópera, e não enquanto um grande sucesso. Deve-se entender a ópera enquanto uma tentativa frustrada de fazer a coisa toda. E Brecht encaixa-se exatamente nesta perspectiva, segundo o meu entendimento. É por isso que ele coloca *Gesamtkunstwerk* naquele quadro dos dois tipos de atuação, é Wagner ou, mais concretamente, é Max Reinhardt que ele tem na cabeça.

E a segunda palavra que Brecht grita é *Trennung*, é separação. E todo o teatro de Brecht é uma exploração da separação, é uma cultura da separação. O distanciamento é a palavra técnica no modo de fazer ou por em cena a separação. Mas esta palavra – *Trennung* – que aparece tão cedo em Brecht é muito importante porque ela é radicalmente wagneriana sem ser wagneriana, sendo assim anti-wagneriana. Ou então porque ela é Max Reinhardt sem ser Max Reinhardt, sendo anti-Reinhardt. Ou seja, tem de fazer teatro de tal maneira que este tenha o impacto da totalidade; a grandiloquência nos grandes textos de Brecht é operística. O compasso, o ritmo, a liturgia é ópera em Brecht. Essa é a minha tese. Brecht vem disso tudo, só que não quer – e aí está a *Trennung* – o entusiasmo imediato, o contágio imediato, o choro imediato, a emoção que perde o controle de si mesma. E tudo o que Max Reinhardt queria era isso. Então, Brecht se opõe a Reinhardt exatamente neste ponto. E graças a Max Reinhardt – pode-se dizer – é que Brecht começa a fazer aquilo que eu chamei de cultura da separação. O teatro passa a ser outra coisa. E o curioso é que, nesta época, Brecht trabalha dois anos com Piscator. E não é que o Piscator faz a mesma coisa que o Max Reinhardt só que sem a música, sem a religião wagneriana; Piscator queria um teatro imediato, de paixão mesmo, de compromisso, de participação na ação política. O teatro deve funcionar como um comício, não interessa a literatura. O texto tem que ser feito a propósito de uma greve que está estourando agora, o ideal é que o teatro se dissolva: começa um espetáculo e todo

mundo acaba fazendo um comício maravilhoso no meio da rua, no meio da fábrica; ou seja, a ação efetiva, imediata, política é o que interessava a Piscator. Brecht trabalhou dois anos com Piscator, ele conheceu muito bem a sua mecânica. Ele vai se opor a Piscator, no fundo, pela mesma razão pela qual se opunha a Max Reinhardt – porque são teatros de formas de identificação. Em um caso aquela coisa maravilhosa, wagneriana, e em outro a participação política. Mas, digamos, o valor, a intensidade da entrega, uma certa base racional está presente nos dois casos. De modos diferentes, evidentemente.

Mas Brecht cresceu profissionalmente, como o homem do teatro, neste clima da anti-*Trennung*, da não separação. E ele se opõe ao que se fazia na época justamente através da cultura da separação. Ele tinha paixão pelos dois, por Reinhardt e, ainda mais, por Piscator devido à coincidência política entre os dois, afinal eram homens da esquerda. Mas Piscator queria fazer um teatro do Partido Comunista, e através de Piscator Brecht se afastou disso, não da política, mas desse modo de fazer política; e ele se afastou mais uma vez através desse processo da cultura que eu chamei aqui de cultura de separação. A questão em Brecht é muito – e esta não é uma palavra brechtiana – sofrida.

Eu acho muito importante estabelecer uma distinção (e numa reportagem que anos atrás eu fiz para a “Folha de São Paulo”, eu já disse isso e o repórter da “Folha” ainda hoje ri de mim, mas está certo o que eu disse) entre o teatro social e o teatro político. Deve-se distinguir entre os métodos imediatos de fazer política, o *agit-prop*, e o teatro brechtiano que não tem nada disso. É um teatro social, é um político mediatizado; esta distância é fundamental. O único texto de político de Brecht é “Terror e Miséria no Terceiro Reich” – são vinte e três ou vinte e sete cenas curtas e independentes, fotografias sobre o nazismo que ele tirava da imprensa, das ruas e que valiam como propaganda política contra o nazismo. Em um diário, Brecht diz claramente: “Usem, adaptem este texto às circunstâncias de vocês, para fazer política”. E acrescentava: “Mas este texto ‘Terror e Miséria’, isto não é teatro, não é dramaturgia”. Quer

dizer, Brecht faz uma distinção muito importante, não é que ele menos-prezasse, mas ele fez este texto com caráter de propaganda no sentido do Piscator, era uma propaganda contra o nazismo, para denunciar o nazismo. Mas o grande teatro social de Brecht não tem esse caráter imediato. Ele vai para a China, a história se passa lá, ou se passa no Império Romano. Isto faz parte do distanciamento. Brecht quer essa distância ou essa cultura da separação. Isto é fundamental, essa distinção que eu expus aqui entre teatro social e teatro político é importantíssima por causa disso: Brecht não quer fazer Max Reinhardt e não quer fazer Piscator. O papo de Brecht é outra coisa, é outro tipo de abordagem da situação, da crítica social, do modo como ele toma o marxismo para colocá-lo em cena. Enfim, o tipo de pesquisa do Brecht é muito diferente.

Eu acho estas coisas fundamentais para se entender o espírito brechtiano, para se entender porque ele continua tão atual. Se ele ficasse muito na situação da greve berlinense de 1927, 28 e 29 perderia o sentido, pois esta greve não é a mesma que a nossa. A greve no Brasil é uma coisa muito curiosa. Está se percebendo hoje que a greve tem um sentido histórico: muito forte e muda de sentido. Quer dizer, a greve não tem, mais o impacto que tinha antes e a esquerda está custando a entender isso, tem de mudar os caminhos de se fazer a agitação. A CUT tentou promover duas greves nacionais anos atrás que foram um fracasso total. Não dá certo: As técnicas do Piscator já não funcionam mais hoje. O mundo político tem uma imediatez, está se transformando muito através do tempo. E era isto que o Brecht queria: um teatro acabadamente clássico; a postura, a linguagem, o modo, tudo tinha que ser clássico.

Brecht queria que seu teatro fosse atual, mas dentro de um nível de perenidade que não deveria ser incompatível com a morte. Pois uma vez que os problemas colocados por ele fossem superados, ele não teria mais o que dizer, quer dizer, o teatro dele perderia o sentido. A atualidade decorre disto. Mas dentro dessa mortalidade essencial do teatro, a vontade que essas questões sejam resolvidas e, consequentemente, todo o modo de se fazer teatro também seja superado; dentro desta perspectiva, Brecht

namorava algo com um orgulho fantástico, de gênio. Brecht namorava a perenidade, o clássico, a grande ópera, o grande espetáculo. Brecht queria, mesmo nos pequenos textos, uma espécie de impostação diferente. E toda a pesquisa dele caminha nesse sentido.

Agora, eu gostaria de fazer – sem perder essa perspectiva da atualidade de Brecht – uma breve consideração de ordem estética. A estética ocidental conhece, no meu entender, quatro modalidades fundamentais. A primeira – que é a estética que está na base de toda grande arte do passado, por exemplo, da tragédia grega, dos mistérios medievais e que começa a morrer ao longo da arte moderna – pode ser chamada de estética da imitação. A questão é amplamente discutida por Platão e Aristóteles. Quando Aristóteles disse que a comédia se ocupa de homens inferiores, ele quer dizer que a comédia se ocupa das pessoas sem nível social. Na Grécia não existe o indivíduo, existe o cidadão. A tragédia de saída é política porque o herói tem que ser rei, tem que pertencer à realidade. Para os gregos, um indivíduo da classe média não pode ser trágico. E por esta razão, os gregos não consideravam a comédia uma forma de arte, era uma coisa inferior. Esta inferioridade atravessa toda a história ocidental. O último grande metafísico da imitação – Hegel – diz isso em sua “Estética”: “a comédia não é arte porque não ensina”. A carga pedagógica da comédia é muito pequena. É aquilo que fala Bergson no livro dele sobre o riso que é, no meu entender, uma visão muito pequenina sobre o riso. Bergson diz que o riso corrige um defeito; por exemplo, se eu puser uma meia branca e outra vermelha, todo mundo vai rir de mim, então eu percebo, fico encabulado e vou trocar de meia. O riso, segundo Bergson, teria essa finalidade. Mas isto não dá conta do riso, o riso é uma coisa muito mais complicada. O Bergson está dentro desta tradição ocidental. A comédia nunca foi, de fato, considerada arte. Os tempos modernos – Molière, nesta perspectiva, é fundamental, a “Commedia dell’Arte” – essas coisas não eram arte, eram coisa de feira. E vejam o preço que Molière tentou pagar ficando mais sério: até que ponto os seus textos são comédia? Foi uma espécie de esterilização do teatro a “Commedia dell’Arte” que ele fez para tentar se aproximar do nível ar-

ístico. Nos tempos modernos, a coisa se complica muito. Mas a grande arte do passado é a arte da imitação, no sentido que foi pensado pela primeira vez por Platão. Ou seja, é trazer à cena ou à escultura o mundo das idéias divinas. E Hegel vai dizer também que se a arte não expressa as idéias divinas, ela não existe enquanto arte, ela perde a sua razão de ser.

E a arte moderna é, de fato, um processo através do qual a arte da imitação desapareceu. A arte da imitação, o neoclassicismo do fim do século passado simplesmente desapareceu. Agora já não tem mais razão de ser. A avenida Rio Branco, por exemplo, no Rio de Janeiro, possui muitos prédios com quatro ou cinco andares, cada um com um estilo diferente; aquilo é neoclassicismo, ou melhor, é uma maneira meio vergonhosa de morrer porque é uma recapitulação da história da arquitetura e cada andar faz um estilo, mas não é nada moderno. Aí morre a arte clássica ou a arte da imitação desaparece e perde sua razão de ser. Beethoven é perfeito, ele começa com Mozart nas suas primeiras sinfonias e depois faz uma ruptura que eu acho simplesmente exemplar, ruptura que vinha se fazendo desde a Renascença: é uma estética do sujeito que se confessa, diz o que lhe vai na alma. Por exemplo, em suas sonatas, em sua música de câmara, Beethoven não fala mais de Deus, não fala mais da linguagem mozartiana; e, por outro lado, é uma estética do objeto que se introduz (que começa na pintura, por exemplo, com a natureza morta) com a grande cena histórica que é a terceira sinfonia ou o terceiro momento da sexta em que Beethoven pinta o temporal, que é um objeto.

À medida que a decadência da imitação se acentua, ou se faz uma estética do sujeito ou se faz uma estética do objeto, ambas muito complicadas. Assim, através daquilo que Nietzsche vai chamar de “morte de Deus”, o que se faz, de fato, é ou uma estética do sujeito ou uma estética do objeto. Mas estas duas perspectivas vão evoluindo e o curioso é que, no século XX, as coisas se complicam enormemente porque o que acaba vencendo no plano estético, de modo geral, é a estética do objeto. É claro que há Tennessee Williams – estética do sujeito – a subjetividade é a grande personagem, a neurose, ou melhor, a histeria da personagem prin-

cipal que é a histeria do próprio Tennessee Williams que começou a se psicanalizar – parece – aos dois anos de idade; é o que também se chama de estética da expressão. Mas a estética da expressão tem uma história fantástica através do romantismo todo, por exemplo Beethoven, Chopin... mas as sonatas, no fundo, pertencem à estética do sujeito.

Mas quando se aproxima o fim do século passado, acontecem coisas curiosas. É que a estética do sujeito começa a se dissolver na estética do objeto. Por exemplo, o naturalismo. Para Zola – ou Antoinette, no teatro – não se podia apresentar o sujeito em cena num romance porque ele não tem consistência, o que interessa é o objeto. Então, o sujeito tem de ser tratado como um objeto, caso contrário, não terá o estatuto da verdade. O sujeito deve ser tratado como a pata da rã numa tábua de mármore branco. Só a pata, não é a rã que sofre um pequeno choque e esse choque pode ser perfeitamente medido. Isto é ciência. E segundo o naturalismo, é assim que o teatro deve tratar o sujeito – como um objeto científico.

Se nós pensarmos na primeira grande influência sobre Brecht: a prática do teatro que se fazia na Alemanha na época era, em grande parte, naturalista. Não era tão naturalista quanto na França porque Otto Brahm trouxe a consciência histórica para dentro do teatro. Brecht está por aí também, o solo que ele pisava, no princípio passa por aí; e passa pelo expressionismo também. E o expressionismo faz uma coisa muito curiosa, faz, de maneira própria, um processo de dessubjetivação do teatro, da arte, de modo geral. O expressionismo alemão põe em cena, pela primeira vez, a psicanálise. Mas o homem da psicanálise não se entende a partir do indivíduo, se entende a partir de certas pulsões vitais, originárias, inconscientes, que são estritamente anônimas – são o caos. Nesta época, Freud tentou definir o inconsciente. Como é possível definir o inconsciente? Eu não posso ver o inconsciente. O próprio Freud analisa, no livro “A interpretação do sonho”, de 1900, o inconsciente através da histeria (que é um fenômeno derivado), através da piada, do chiste, do lapso que seriam janelinhas para se ver o inconsciente. Mas como é que se fala, de fato, sobre o inconsciente? Eu não posso botar o dedo naquilo, só nos

derivados. A psicanálise nunca vai ser ciência, não pode. Onde está o laboratório? E Freud fez uma tentativa genial de definir em uma página, digamos assim, o inconsciente. Ele diz que o inconsciente não tem espaço, não tem tempo, não tem afirmação nem negação. Ele continua assim e por fim diz que é o caos. Perceberam essa dissolução do sujeito? E o expressionismo leva isso para dentro do teatro, justamente essa coisa do caos, do grito originário que, no fundo, é anônimo. Isto se faz presente no expressionismo que é outra grande matriz do Brecht. Isto se faz presente também através de outros caminhos que o Brecht vai usar. Por exemplo, o arquétipo. De repente, na "Mãe Coragem" tem O Padre, O Cozinheiro. Não é João e Maria, é o Padre, é o Soldado. Outro exemplo está na peça de 1924, "Um homem é um homem". Quer dizer, essa coisa de dissolver no genérico um certo personagem. Então todas as particularidades são mais ou menos dissolvidas em função do tipo. Isto é outra modalidade de dissolver a subjetividade, a estética da subjetividade. Ou então uma outra coisa que aparece genialmente na época — o homem robotizado. Eu não gosto desta palavra, mas qual outra que se tem? Temos que pensar em Carlitos — e Brecht tinha uma paixão por Carlitos. Vocês já perceberam como o filme "Tempos Modernos" é interessante? Ele analisa uma coisa que era um pavor técnico na época — o homem está sendo mecanizado pela máquina, está sendo falsificado. Só que Carlitos explora isto como comédia. É o mito dessa idéia de que a máquina prejudica o homem. E esta é uma idéia que atravessou todo o século XX e que Marx já havia previsto. Mas no século XX, os sociólogos começaram a se dar conta que não é só o operário que é mecanizado, mas a sociedade inteira. Não é só aquele que faz a televisão mas também aquele que vê a televisão passa por um processo de robotização. E é só agora, no fim do século XX, que esse medo da máquina começa a se dissolver. O computador é um grande companheiro da gente, uma maravilha. A máquina prolonga sempre o corpo do homem, sem corpo não pode haver máquina. A pá e o guindaste têm a mesma origem — a minha mão. Quer dizer, a máquina pertence à realidade humana com uma força brutal, no sentido de que a tecnologia conheceu uma expansão extraordinária e gerou esse medo. Então, o expressionismo foi a primeira escola que mostrou

esse homem robotizado, esse homem-massa, o arquétipo, a robotização. E o Carlitos viu isso, só que Carlitos aceitou de saída, ele se entusiasmou porque ele faz a crítica em um tom de comédia, ele ri dessa coisa que é extraordinária.

E agora eu vou falar de uma coisa que Brecht não falou mas que, no fundo, eu acho que ele percebeu. Como é que o Charles Chaplin compôs o Carlitos? Sabe o que eu acho que ele fez? Chaplin pegou um filme mudo. E como é a imagem de um filme mudo? Não há uma continuidade perfeita entre uma imagem e outra. Eu acho que Chaplin pegou um filme desses e passou mais lentamente ainda. Ele separou, seguiu a imagem toda. O jeito do Carlitos caminhar, por exemplo, pressupõe justamente esse tipo de imagem de cinema que no meio da interpretação do ator vem a máquina que se intrromete no trabalho do ator. O modo do Carlitos caminhar sugere que ele está sempre parando, ele não dá o passo pleno. O passo pleno quem dá é o Nureyev. O que o Carlitos faz é ir cortando tudo, cortando a cena inteira. Ele faz um processo de separação da imagem. E quando o cinema começou a falar, o Carlitos praticamente morreu porque a fonte inspiradora de Chaplin desaparece e a linguagem fica anacrônica. Mas eu quero dizer que aqui é que o que está funcionando é sempre uma estética do objeto.

A partir da máquina, a partir da natureza científica, a partir do homem-massa ("Metropolis" de Fritz Lang), a partir da questão do arquétipo há sempre uma espécie de dissolução do indivíduo. Eu tenho a impressão que a estética do século XX está mais comprometida com a estética do objeto, e não tanto com a estética do sujeito. Existem coisas que só agora as pessoas estão começando a se dar conta como, por exemplo, a decadência do retrato no século XX. Não tem mais retrato. Eu me lembro que uma vez eu estava em Paris, em fins de 53, e perdi uma exposição sobre retrato; eu cheguei lá, mas a exposição tinha acabado dias antes. Mas tinha um jornal grande, um tablóide, que discutia tudo o que se fazia em Paris envolvendo estética de arte; e houve muita polêmica sobre aquela exposição. A exposição foi organizada porque os cura-

dores se deram conta de que os pintores não faziam mais retratos. Então convidaram vários pintores – Paris nesta época era ainda o centro das artes – para fazer um quadro e mandar para a exposição. Do ponto de vista da quantidade foi um sucesso, mas o resultado foi um fracasso porque o retrato saiu do ar no século XX. Picasso tem retratos? Não tem, ou melhor, ele fez pouquíssimas pinturas que se aproximam. E será que são realmente retratos? Picasso está muito próximo de Brecht, eu acho. Esta é uma análise que deveria ser feita. Há uma proximidade impressionante entre Brecht e Picasso em diversos pontos.

No fim da vida de Picasso, o seu grande modelo era Jacqueline, a sua última paixão; são dezenas de quadros de Jacqueline, que tem aquele peçoço de cisne, um modelo perfeito, uma mulher belíssima. São retratos? Nunca. É exploração da linguagem plástica, ela nunca é texto, ela é pretexto. Este é o problema. Estão entendendo? Mas por aí, Picasso começa a colocar um outro problema. Picasso nunca foi não-figurativo. Toda a obra dele sempre foi figurativa. Mas ele nunca está na figura; a figura está no pretexto. Eu volto àquela questão do objeto: o fundamental está aqui, é que a categoria do objeto começa a ter uma importância muito grande.

Para se entender isto, eu vou fazer um pequeno parêntese filosófico. É importante lembrar que em nosso tempo, pela primeira vez na História, tudo no mundo é ou sujeito ou objeto. Não existe mais nada acima ou abaixo, nem o Inferno nem o Deus. No nosso mundo, tudo é ou sujeito ou objeto. E mais: há um intercâmbio entre essas duas categorias – sujeito/objeto. O sujeito pode se aproximar do objeto e o objeto pode se aproximar do sujeito. Toda a arte de nosso tempo, toda a sociedade do nosso tempo se esgota nisso, em ser ou sujeito ou objeto. E eu repito: não há uma terceira categoria. Um tende a engolir o outro. E estas duas categorias são o resultado de toda a metafísica ocidental. Elas começam com Platão, onde a verdade é a adequação (a correspondência entre sujeito e objeto). A relação sujeito-sujeito é muito curiosa. Foi colocada pela primeira vez por Hegel no princípio do século passado na “Fenomenologia

do Espírito”, na dialética do mestre e do escravo. Não são dois indivíduos que se opõem, são duas figuras da consciência que se encontram e uma não pode consumir a outra; o objeto pode ser consumido, mas o sujeito não. Agora o curioso é que nesta luta de duas figuras da consciência, no fundo, são dois sujeitos que lutam e um transforma o outro em objeto. O mestre que ganha a luta é o sujeito e o escravo passa a ser o submisso e, assim, passa a ser tratado como um objeto. Do mesmo modo como Deus, no Velho Testamento – esta é a inspiração de Hegel – trata Abraão: Deus é infinitamente distante, é um sujeito absoluto e o homem é um nada, é um objeto.

Então, podemos dizer que toda relação intersubjetiva nasce a partir de Hegel, e nasce como uma relação perversa. Não há uma relação sujeito-sujeito, mas sim uma relação sujeito-objeto. E Sartre, que está muito inspirado em Hegel, diz uma coisa muito curiosa, ele diz que todo relacionamento humano esconde sempre – não se pense em patologia – mas todo relacionamento humano sempre se resolve no sadomasoquismo. E o sadomasoquismo é isso: o sádico reduz o outro à condição de objeto e o masoquista quer ser o objeto do outro. Quer dizer, a relação sujeito-sujeito, a estética da subjetividade termina em um certo conflito. Este é o grande problema a ser pensado.

Mas parece-me que há uma hegemonia muito grande da estética do objeto. E é nessa que o Brecht embarcou. Todo o teatro de Brecht, em larga medida, é comprometido com uma estética do objeto, o sujeito é um objeto. Não se pode esquecer aqui a peça “Um homem é um homem”, de 1924. Brecht nem tinha idéia do marxismo nessa época; a influência principal dele era americana, era a reflexologia americana, o behaviorismo, psicologias e filosofias que reduziam o homem à condição de objeto. Isto não era uma coisa excepcional, eu acho simplesmente que ele estava na ordem do dia, estava na moda. O Carlitos, por exemplo, era, no fundo, um objeto; era uma técnica de montar todos os espetáculos, de montar o personagem, não era uma técnica psicológica. O objeto é o grande vitorioso de certa maneira. E Brecht entra por aí; esse

fascínio de Brecht pelos americanos não é uma coisa muito rara. Qualquer cidade de certo porte ainda hoje na Alemanha cultivava esse fascínio. Por exemplo, perto da ópera de Berlim tem uma loja-faroste, é tudo faroste, roupas de faroste importadas dos Estados Unidos.

Essa questão da estética do objeto é muito importante e é uma decorrência de toda tradição filosófica ocidental. E o sujeito sempre se sente roubado. Os temas do teatro do Tennessee Williams são todos do sujeito. Mas que vergonha ele tem do sujeito! O sujeito é uma vergonha em si mesmo, da neurose dele, da esquizofrenia dele, da histeria dele, é sempre um menos ser. É impressionante essa decadência da arte do retrato. Não tem mais retrato; e não é por causa da máquina fotográfica. A máquina fotográfica nunca fez retrato de ninguém. Após da máquina tem haver um grande fotógrafo de retratos para se poder fazer uma fotografia de retrato. Reproduzir a figura humana não é retrato. No passado nunca houve retrato, é uma invenção dos tempos modernos. Aí surge o individualismo, surge a idéia da pessoa num sentido muito forte. Aí pode surgir Rembrandt, que é um grande retratista. E esse retratismo todo vai até fins do século passado, ele se dissolve, se desmancha. E então fica o pano aberto para uma estética do objeto.

Por exemplo, uma estética do objeto é a de Luckács, baseada em Balzac e Thomas Mann. Ele queria reduzir o homem a posições sociais exatas e precisas para a reprodução da verdade social na qual está este homem. E aí é que a questão se complica para Brecht também porque ele começa a fazer um outro tipo de trabalho; começa não, sempre fez. O fascínio de Brecht é uma questão prática, de opção estética. Sabe o que eu acho que está no centro de Brecht? É a pesquisa formal. Este é o problema fundamental.

Então se tem, fundamentalmente, quatro estéticas. Toda a estética da imitação que acompanha toda grande arte do passado até Hegel. Isto entra em crise a partir da Renascença. Durante a Renascença, os flamengos, e não apenas os italianos, começam com temáticas religioso-

sas, pintura sacra – imitação pura – linguagem de Deus em cena. Mas aos poucos as coisas vão desaparecendo, o sagrado não desaparece totalmente, só depois do Barroco. O Barroco é a última arte religiosa que se tem no Ocidente. Depois não se tem mais nada de religioso. Mas de qualquer maneira, aos poucos, a figura do santo, do Cristo vai desaparecendo. Os flamengos começam a pintar o comerciante. O interessante é que ele não tem nome, é o comerciante da esquina. Retratos absolutamente geniais. Só que aí não é mais estética da imitação, é a estética do sujeito. O Cristo é uma figura exemplar, é o universal completo, mas – já dizia Hegel – que ensina. Ele é o modelo, a virtude, o caminho, a verdade, a vida. Agora o comerciante da esquina que merece um retrato feito pelo Rembrandt não é nada disso, é, inclusive, um intermediário que rouba eternamente, que vai cada vez mais aumentando os preços. Há também aquele outro quadro onde se nota um comerciante fazendo a contabilidade e enquanto isso a mulher está com o livro das horas a sua frente lendo-o, lendo-o nada, está, na verdade, de olho na conta do marido. Estes são dois retratos absolutamente geniais. Então, há toda uma estética da subjetividade que se vai desenvolvendo, paralelamente há uma estética do objeto (natureza morta) que vai até o fim do século passado. Depois não há mais natureza morta, esta também praticamente desaparece.

A transformação na arte é uma coisa fantástica. Estas duas estéticas evoluem até o fim do século passado e entram pelo século XX dentro – sujeito e objeto. Porém aí começa aquela questão da pesquisa formal.

Vejamos o caso de Picasso. Picasso pinta a maçã? Bobagem. Isto é pretexto. Picasso pinta a pintura. Este é o problema. Picasso pinta a pintura do mesmo modo que Flaubert pintava o romance, a linguagem. O filme não pode mostrar isso, tem que se fazer uma transposição do romance para os termos da linguagem cinematográfica, da imagem. O filme conta uma estória pequeno-burguesa, uma coisa lamentável; muito bonita etc., etc., mas não é Flaubert. A jogada dele é outra, assim como

Cézanne. Como é que Picasso respondia? “Maçãs não foram feitas para serem pintadas, mas para serem comidas”. O que interessa não é a maçã como também não era Jacqueline. O que interessa é a linguagem plástica, é a pesquisa formal. E esta é a quarta estética que tem uma história muito complicada. E o Brecht entra por aí também, daí a briga com Luckács. Brecht tinha essa pesquisa pelo formal dentro de si. Então Brecht é uma espécie de entremeio – eu diria – das estéticas da época. Num primeiro momento, num primeiro impacto maior o que está presente nele é uma estética do objeto, não há dúvidas: são as relações sociais, as ciências fundamentais (a história, a economia, a sociologia, a estatística), ou seja, a hegemonia total do objeto. Ao mesmo tempo existe uma sutil evolução da subjetividade em Brecht que está presente já nas primeiras peças; em “Baal” não, pois esta peça é uma dissolução fantástica, mas já na segunda peça “Tambores na Noite” nota-se personagens com certa estrutura psicológica. Em seguida Brecht abandona isso, repudia isso tudo. Como é que, por exemplo, a partir de “A Mãe” (1933) já começa haver toda uma espécie de inquietação psicológica? “A Mãe” é uma peça meio ambígua, tem um lado que eu acho muito antipático, uma vez que a mãe é explorada pelo nazismo e pelo stalinismo; há uma ideologização da figura da mãe. Esta é uma história meio complicada e que tem que ser bem examinada. Mas há progressivamente em Brecht um certo espaço que ele vai deixando para a subjetividade, não por culpa da subjetividade, mas há a presença de uma certa subjetividade, atenuada, sem dúvida. E no fim da vida, Brecht tem aquela história: eu imagino que ele tenha lido um ensaio do Stanislavski. Stanislavski publicou este ensaio – o último texto dele, uma conferência – chamado “Da importância das ações físicas”, publicado em Moscou. É claro que Brecht logo soube deste ensaio. Eu acho que faço, em meu livro, uma referência a isso: a tradução alemã foi publicada em 48. E esta importância das ações físicas é muito importante para Brecht – ele se aproxima de Stanislavski. Mas aí a coisa tem duas medidas, porque a equipe do Brecht logo se revoltou, eles não queriam saber de Stanislavski. Mas o Stanislavski da época era o Stanislavski que já tinha passado pelo “Actor’s Studio” em Nova Jorque; e o “Actor’s Studio” modifica Stanislavski completamente

porque passa pela psicanálise, ou seja, passa por toda uma estética da subjetividade. E para eles o James Dean tem um inconsciente com certos problemas e a personagem que ele monta também tem certos problemas. E o método deles consiste no seguinte: eu tenho que mergulhar no inconsciente do próprio James Dean, estabelecer uma relação entre o inconsciente do James Dean e o inconsciente da personagem e, a partir desta relação, eu chego a compor a personagem; é quase impossível. É uma psicologização do método fantástica. Mas acontece que Stanislavski nunca soube disso, ele nunca estudou psicologia, ele era um autodidata. Ele nunca passa pelo psicológico, ele passa pelas emoções, nunca pela ciência da psicologia. E por essa e por outras, ele sempre deu muita importância à ação física: por exemplo, ele conta em “Minha Vida na Arte” que uma vez ele tinha que compor uma personagem – não sei qual era – e não achava a linha para fazer esta personagem, ele não conseguia achar o ponto de partida para compô-la; aí ele viu nos arredores de Moscou uma cabana cujo telhado tinha uma cor cinza esverdeado, uma cor meio indefinida, gasta pelo tempo; a partir desta cor ele extraiu a personagem, ele fez uma maquiagem inspirada naquela cor. Lembra um pouco Brecht quando diz que não tem que sentir medo, tem que pintar a cara de branco. Assim, Stanislavski compôs aquela personagem a partir de uma coisa externa, física. Quer dizer, esta coisa física, não especificamente psicológica, está muito presente em Stanislavski. Há uma coerência muito grande na evolução de Stanislavski. Um dos últimos temas explorados por ele é justamente o da importância das ações físicas, não é a partir do inconsciente. Talvez ele estivesse muito delicadamente se opondo a Nova Jorque, à psicanalização do seu método em Nova Jorque. Então ele volta a acentuar a importância das ações físicas. E é por aí que Brecht percebe a importância de Stanislavski e torna a leitura do diretor russo obrigatória no *Berliner Ensemble*. O pessoal, inclusive, se revolta no começo porque o problema tem dois lados. Essa importância das ações físicas tão bem elaborada por Stanislavski e que apaxona Brecht tem o lado da concessão à subjetividade. Então, de um modo geral – uma tese algo temerária talvez – pode-se dizer que muito lentamente a subjetividade adquire um certo *status* nas preocupações de Brecht. Os personagens se

tornam progressivamente mais ricos psicologicamente. E no fim há essa abertura toda. Não é que fosse passar de estética do objeto para uma estética do sujeito. O que se verifica é isso: a contraposição destas duas estéticas se torna cada vez mais um problema caduco; no fundo, são duas estéticas fadadas a desaparecer porque a arte não quer mais o sujeito e, de um modo geral, não quer mais o objeto. O novo, a novidade do século XX é justamente uma estética estética, uma estética da linguagem estética, uma estética que explora o formal. É através do formal que a arte, de fato, adquire um sentido. Isso vai muito longe dentro da evolução da arte contemporânea porque se coloca, em primeiro lugar, a criatividade do artista. E a criatividade do artista não permite mais a repetição. Não podemos esquecer que toda grande obra do passado era repetitiva. Do ponto de vista do conteúdo, por exemplo, a pintura não tem grandes alternativas, se repetem muito.

A novidade da arte do século XX é que eu posso repetir temas (por exemplo, a Jacqueline de Picasso), mas eu não posso repetir a linguagem plástica porque toda criatividade decorre desta pesquisa formal. Então o tema se torna pretexto e o que passa a interessar é essa inventividade formal. Toda a vitalidade da arte, a novidade da arte no século XX decorre justamente disso, não é simplesmente do sujeito ou do objeto; embora a estética do objeto acabe sendo mais importante que a estética do sujeito. No fundo, sujeito e objeto são velharias metafísicas, é uma concepção do homem e da realidade que está sendo cada vez mais superada. Então o futuro não pode estar numa estética do sujeito ou do objeto, tem que estar no quarto tema que ninguém sabe onde vai parar, afinal ninguém é profeta. Mas este quarto tema é justamente a estética formal, a estética da pesquisa da linguagem independentemente do que se diga. E Brecht foi o homem do teatro que viu isso como ninguém, pensando bem, ele foi um precursor nessa questão. Isto foi a herança impressionista que ele sofreu, ele se deu conta claramente que tinha que se entregar à pesquisa formal da situação. Esse formal quer dizer desgrudar da estética do objeto, da hegemonia do objeto. Desse modo se entende o que eu disse antes: não fazer teatro político à maneira de Piscator ou wagneriano, à maneira

de Reinhardt. Isto tudo mergulha no objeto ou no sujeito. Max Reinhardt é um grande subjetivista do teatro, como Piscator é um grande objetivista.

Eu conheci, aqui no Brasil, na época em que ainda era estudante, artistas e estetas stalinistas como, por exemplo, o Mário Schenberg e o Mário Pedrosa. Eles eram marxistas. A palavra "sujeito" não existia no vocabulário deles do mesmo modo que não existiam a palavra "liberdade" ou a palavra "sexo". Era um tipo de ética que é uma espécie de ascetismo cristão meio envergonhado de si mesmo — tudo se resolvia na categoria do objeto. É claro que eles eram muito adúlteros, porque todos gostavam de pintura abstrata, por exemplo, o Mário Schenberg.

Mas na Rússia e na Alemanha nazista a arte abstrata era a arte decadente, burguesa, degenerada — sempre o mesmo esquema formal presente em tudo. Havia essa hegemonia fantástica da categoria do objeto. E o Brecht estava dentro da época e o que ele percebeu logo de saída foi a importância do abstrato, do formal, da pesquisa formal. E foi por aí que ele caminhou.

A atualidade de Brecht, além dos problemas sociais que ele coloca e que continuam sendo fundamentais e atualíssimos, está justamente — a meu ver — nesse aspecto formal, ou seja, ele soube entender a importância que tem a pesquisa formal. Em última análise, essa linguagem formal é a linguagem do homem do século XX. Eu posso não gostar de pintura abstrata, mas de repente eu vejo um rapaz na rua com uma camiseteta que é exatamente um quadro do Matisse. E agora? Do quadro do Matisse eu não gosto, mas da linguagem abstrata eu gosto porque eu uso a camiseteta. Então a coisa vai se complicando.

E é essa pesquisa da linguagem que se torna fundamental para Brecht. Quer dizer, no fundo, Brecht evoluiu de tal maneira que ele transcende uma estética do sujeito, aproxima-se de uma estética do objeto e cai numa dialética como a que aparece, por exemplo, na peça "A Mãe", de 1933. Para o meu gosto, esta peça é muito "quadrada", um esque-

ma muito racional que deixa muito a desejar; mas a personagem é tão rica, o trabalho que Brecht faz com a personagem é tão interessante que ela acaba virando a cabeça direitinho. Mas tem essa coisa da estética do objeto muito forte que é uma dialética muito racionalista, muito objetiva, que prejudica significativamente a espontaneidade da ação porque tudo é previsível. Tudo é pré-fabricado, dada essa hegemonia da estética do objeto. Mas eu repito, a vantagem de Brecht está justamente aí: ele se dá conta da importância desta quarta via como nenhum outro homem do teatro. E eu acho que é isso – a parte abstrata – que mantém Brecht vivo, além da parte social evidentemente. E é curioso que o pessoal da esquerda tem um pouco de vergonha disso. Mas não deveria ter porque o caminho está por aí.

Referências bibliográficas

- BORNHEIM, Gerd. *Brecht. A Estética do Teatro*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1995.
- BORNHEIM, Gerd. *Páginas de Filosofia da Arte*. Rio de Janeiro, UAPÊ, 1998.

HANNS EISLER: COMPANHEIRO MUSICAL DE BRECHT*

Willy Corrêa de Oliveira**

Abstract: This paper portrays the composer Hanns Eisler, whose music accompanies numerous plays by Bertolt Brecht, in the light of statements made by Eisler himself, as well as by Arnold Schoenberg and Bertolt Brecht. Eisler, who introduced a new political awareness into music – Brecht used the term *Musik* instead of *Musik* –, would have completed 100 years in 1998.

Keywords: Hanns Eisler; Political awareness in music; Bertolt Brecht.

Zusammenfassung: Dieser Artikel porträtiert den Komponisten Hanns Eisler, dessen Musik zahlreiche Stücke von Bertolt Brecht begleitet, anhand von Äußerungen von Eisler selbst sowie von Arnold Schoenberg und Bertolt Brecht. Eisler, der ein neues politisches Bewusstsein in die Musik einführt – Brecht sprach von *Musik* im Gegensatz zu *Musik* –, wäre 1998 100 Jahre alt geworden.

Schlagwörter: Hanns Eisler; Politisches Bewusstsein in der Musik; Bertolt Brecht.

Palavras-chave: Hanns Eisler; Consciência política na música; Bertolt Brecht.

* O presente trabalho é a transcrição de uma conferência proferida no âmbito da *XII Semana de Literatura Alemã* "Cem Anos de Brecht", realizada de 14 a 17 de setembro de 1998, na Área de Alemão da USP. A transcrição é de Célia Ribeiro dos Santos, com revisão de Luis Fernando Dias Moreira.

** O autor é Professor Titular colaborador do Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da USP. Seu endereço é: Av. Professor Lúcio Martins Rodrigues, 443, Travessa J, Cidade Universitária, São Paulo, SP, CEP 05508-900.