

# DIALÉTICA DA FORMA EM A COMPRA DO LATÃO

## Dialectics of Form in *Buying Brass*

Sérgio de Carvalho

Universidade de São Paulo–USP

**Resumo:** O artigo analisa aspectos da obra *A Compra do Latão* (*Der Messingkauf*), de Brecht, com o propósito de discutir a relação entre alguns dos seus temas e a procura de uma forma dialética, projetada pela relação entre os fragmentos teóricos e poéticos.

**Palavras-chave:** Brecht; Dialética; Marxismo.

**Abstract:** The article analyzes aspects of Brecht's *Buying Brass* (*Der Messingkauf*), with the purpose of discussing the relationship between some of its subjects and the search for a dialectical form, projected by the relationship between the theoretical and poetic fragments.

**Keywords:** Brecht; Dialectics; Marxism.

Recebido em: 14/04/2023

Aceito em: 02/05/2023

Brecht reuniu e procurou modificar suas reflexões sobre teoria teatral num projeto chamado *A Compra do Latão*. A forma dialogada se inspirava nos escritos científicos de Galileu, que por sua vez remetiam à tradição clássica dos diálogos filosóficos. Trabalhou no projeto por mais ou menos 16 anos, entre 1939 e 1955, em várias fases: uma primeira muito intensa, entre 1939 e 1941, depois menos regularmente entre 1942 e 1943, e voltou ao plano em 1945, 1948 e 1955. No mesmo período, imitando o estilo de Francis Bacon, escreveu o *Pequeno Organon para o Teatro*, resumo em tópicos de seu pensamento teatral, parágrafos que por sua vez apresentam várias contradições internas. Enquanto o *Organon* procura uma forma sintética, *A Compra do Latão*, de modo mais radical, expande o método das contradições para todos os seus níveis. Sendo uma obra inconclusa, e também de incompletude programática, é difícil dizer de que modos esses materiais discursivos e cênicos poderiam projetar alguma “unidade contraditória”. Para além de uma poética teorizante sobre a dialética do teatro, Brecht imaginou uma teoria em forma dialética, de sentido cênico.

Após a morte do autor, seu colaborador Werner Hecht publicou uma organização parcial, em que fundiu partes, no intuito de gerar alguma lógica narrativa associada às “quatro noites” em que os diálogos ocorreriam. Nesta versão é mais fácil acompanhar a evolução relativa dos encontros de debates, divididos nas quatro jornadas noturnas, conforme o plano de Brecht. Nas edições completas, porém, *A Compra do Latão* é um material em aberto, feito de escritos soltos: diálogos, notas, poemas, exercícios para atores, esboços para futuras cenas.

A situação ficcional pressuposta é a de uma companhia teatral após uma apresentação de uma peça de Shakespeare, possivelmente *O Rei Lear*. Brecht escreveu, também, várias observações sobre *Hamlet*, referência mantida na encenação do texto feita pelo Berliner Ensemble em 1963. Após se fecharem as cortinas do espetáculo, enquanto o cenário é desmontado pelos contra-regras, o *Filósofo* entra no palco, apresentado pelo *Dramaturgista* da casa. Um círculo de cadeiras é montado. Em breve, parte do elenco de atores se junta a eles para uma conversa sobre arte e outras questões. São acompanhados à distância pelos técnicos, que seguem com suas atividades braçais e, ocasionalmente, participam do debate que é retomado nas três noites seguintes. Reproduzo uma das descrições das personagens:

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 [isso] que lhe servem a fábula e os caracteres.

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

O *dramaturgista* põe-se à disposição do filósofo e propõe-se pôr 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 representa o público novo. É operário e está descontente com o mundo. (BRECHT, 1999, p.12)

O esquema formal planejado por Brecht trabalha sobre a diferença de pontos de vista entre o filósofo e o grupo de artistas, distanciados pelo trabalho do “maquinista” e de outros técnicos do palco. A relação contraditória se desenvolve não apenas nos colóquios e discussões, mas em exercícios que podem ser *praticados*, na medida em que todos estão sobre o palco. Brecht pensou, assim, uma teoria que se converte em prática, a ser experimentada, acompanhada de observações, modelos e sugestões de trabalho que só a atividade poética da cena pode viabilizar.

No *Diário de trabalho*, numa nota de fevereiro de 1939, existe um resumo das primeiras intenções do projeto:

Um bocado de teoria em forma de diálogo em *A compra do latão*. (Fui 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 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 deles 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 de estranhamento. (BRECHT, 2002, p.24)

O plano “dramatúrgico”, portanto, pressupunha a tensão inicial entre a visão artística do filósofo e a dos artistas a partir de concepções opostas sobre a função da arte. E o conflito já se deflagra, aparentemente, na primeira noite.

Entre as muitas notas tomadas para a noite inicial, é possível destacar dois temas. Um deles é relativo à própria visita do filósofo e se liga a seu interesse instrumental em relação à

arte, compreendida como meio de conhecimento científico. Existe uma cena completa sobre isso nos esboços feitos entre 1942 e 1943, em meio à qual se lê:

DRAMATURGISTA – [...] Vamos então começar, e de preferência perguntando ao nosso amigo filósofo o que é que lhe interessa, afinal, no nosso teatro?

FILÓSOFO – O que me interessa é que imita [...] processos que acontecem entre as pessoas, de forma que alguém pode julgar-se perante a vida real. E como me interessa a maneira como os homens vivem em sociedade, interessam-me também as suas imitações dessa vida social. (BRECHT, 1999, p.82)

O incômodo dos artistas perante o propósito da “imitação”-orientada para uma compreensão crítica da vida social-cresce a partir daí. Apesar das posições intermediárias, à certa altura o ator acaba por explicitar a diferença de visões. Considera frio esse interesse científico aplicado ao teatro, racionalista, antiestético. Parece-lhe, sem que a frase se enuncie, a expressão de um sociologismo vulgar. Conforme a tensão aumenta, surge em cena o início de uma interação dialética entre o tema e a forma dos debates, quando o filósofo, que encarna de início o ponto de vista distanciado, parece se emocionar ao argumentar, diante do mal-estar instalado, que não se opõe ao “sentimento”, ao jogo dos afetos artísticos. Informa, entretanto, que sua alegria pessoal em relação ao conhecimento da sociedade talvez o ponha num lugar de estranheza em relação à arte:

FILÓSOFO – Não tenho nada contra os sentimentos. [...] Queria portanto frisar mais uma vez que me considero antes de mais nada como um intruso aqui [...] Sinto tão fortemente a singularidade de meu interesse que me comparo, digamos, a um comerciante de latão que se dirige

**Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 14 n. 1, jan-jun/2023**

a uma banda de música não para comprar um trompete, mas simplesmente, latão. O instrumento é de lata, mas há pouca chance do instrumentista querer vendê-lo pelo preço do quilo do latão. Eu, assim como esse comerciante [...] estou aqui à procura da matéria dos acontecimentos que se produzem entre os homens.

ATOR – Persegue um fim científico! Não quer saber nada de arte.<sup>1</sup>

(BRECHT, 1999, p.87)

A declaração materialista do filósofo, que nomeia o conjunto dos escritos, e feita no calor do debate, se inscreve, por sua vez, no campo do interesse por uma atitude experimental, científica e de aprendizagem, desenvolvida pelo teatro de inspiração socialista no fim do século XIX.

O debate sobre o Naturalismo aparece, como consequência, em várias anotações de Brecht e possivelmente estava previsto para ocorrer já na primeira noite. A insistência do filósofo na atenção aos *acontecimentos* contém a vontade de uma compreensão objetiva das relações sociais. Interessa a ele, por meio do teatro, analisar “a forma com que os homens se tratam”, como se enganam, como se exploram, como se julgam, mas também “como observam o céu”. O interesse científico é balizado por uma ética do conhecimento partilhado: “Porque me pergunto como devo eu me comportar para ser tão feliz quanto possível. E sei que isso depende também da forma com que os

---

<sup>1</sup> A tradução deste trecho é uma combinação da edição portuguesa citada e da versão da Companhia do Latão, publicada em “Ensaio sobre o Latão” (In: CARVALHO, Sérgio (org.). *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009, p. 242).

outros se comportam. E por isso também me interessa a possibilidade de influir sobre os demais.” (CARVALHO, 2009, p.273).

A produção de imagens deve ser socialmente interessada. As reflexões de Brecht sobre o legado do Naturalismo talvez visassem a expor algumas das contradições desse projeto artístico, que ainda interessava à arte de esquerda. O trabalho de Stanislavski é comentado em vários textos. Ao mesmo tempo em que a atitude de pesquisa daquele movimento literário almejava o futuro, os escritos de Brecht procuram demarcar o limite de um imaginário ficcional preso a figurações ambientalistas. O dramaturgista, que conduz o debate sobre o Naturalismo, parece ecoar uma posição lukácsiana quando lamenta o esvaziamento da ação e da poesia nas peças do movimento, em comparação com a cena épica do passado:

DRAMATURGISTA – O desgaste da substância de cada peça [naturalista] era rápido [...] E o teatro tinha sacrificado tanto. Toda a poesia, muita da sua leveza. As suas figuras eram tão triviais quanto era banal a acção. [...] nem uma única grande figura e nem uma única fábula que pudesse ser comparada com a dos antigos. (BRECHT, 1999, p. 20)

A presença do tema, em *A Compra do Latão*, se deve à centralidade, para o teatro socialista do século XX, do debate estético-literário mais amplo em torno do realismo, reaceso na recente polêmica dos discípulos de Lukács sobre o Expressionismo. Brecht, que não se alinhava com a crítica genérica ao caráter meramente descritivo da literatura naturalista, e muito menos com a atribuição injusta do rótulo “formalista” a qualquer experiência de vanguarda antinaturalista, entendia que uma estética marxista efetivamente dialética precisaria ser medida por

sua utilidade concreta, para além de reduções estilísticas de tipo escolástico, que criam selos—estes sim—formalistas contra práticas experimentais de arte. Se o grande romance burguês foi complexo do ponto de vista da interação entre o indivíduo e a totalidade é porque sua matéria social era de outro tipo. Para Brecht, a *desumanização da forma* no Naturalismo se originava de um diálogo com forças sociais que eram observadas pela primeira vez. Qualquer teatro politizado poderia aprender com os limites daquela experimentação cênica se não desconsiderasse o impulso mobilizador da atitude didática.

Por outro lado, apresentar no palco uma imagem externa da realidade quando o ponto de vista crítico não participa da forma é algo insuficiente, e pode reforçar pontos de vista hegemônicos. Não tomar partido em arte é tomar o partido dominante, escreve Brecht no *Pequeno Organon*. A posição do filósofo em *A Compra do Latão* é semelhante: uma imagem do mundo teria que ser *praticável*, mobilizadora, e portanto, em alguma medida, negativa. Deveria se oferecer como um modelo de estudo social, um laboratório para experimentações imaginárias.

É nesse sentido que o filósofo afirma que “descrever uma queda de um objeto ou soltar uma pedra, não implica dizer nada sobre a lei da gravidade” (BRECHT, 1999, p. 19). Não é a queda de um indivíduo que interessa, mas seu vínculo contraditório com padrões coletivos. Pois uma bola que está num jogo qualquer não pode supor que existam leis do movimento, assim como a personagem, em meio a um processo social, pouco consegue compreender a causalidade de certos movimentos do mundo das trocas.



As metáforas das ciências naturais utilizadas pelo filósofo nesse debate não surgem, por sua vez, isentas de contradição. O filósofo parece insistir no teatro do tipo P (tipo Planetário, em vez do tipo C, tipo Carrossel). Algumas edições deixam de fora as notas sobre a diferença entre esses modelos, talvez imaginando que não precisam ser explicitadas nas discussões das quatro noites, sendo antes pressupostos das visões das personagens. Elas aludem às observações de Goethe e Schiller sobre a diferença entre a dramática e a épica, já incorporadas aos primeiros esquemas teóricos de Brecht. Na dramaturgia do tipo Carrossel, o espectador gira em torno de um eixo fixo, com a sensação de que está cavalgando. Simula saltos, perfaz um circuito emocional, mas seu giro dramático acontece em relação a um centro imóvel. Na dramaturgia de tipo P, é o espectador quem está aparentemente estático, olhando para os astros que se deslocam. Ao observar as trajetórias ele é estimulado a vislumbrar os padrões de movimento.

Para Brecht, entretanto, essa oposição dualista entre contemplativos e ativos, tão cara ao pensamento burguês clássico, é sempre relativa, como os próprios modelos P e C sugerem. E apesar de o teatro épico estar, aparentemente, mais próximo da dramaturgia de tipo P, essa conformação pode se aproximar da forma “carrossel”, quando praticada com temas que exigem o deslocamento. As peças de Brecht, por exemplo, não são apenas “planetários”. Ainda que procurem discutir causalidades de comportamentos, os movimentos das personagens nunca são estritamente típicos, e muito menos abstratos.

Quando o filósofo radicaliza seu ponto de vista sobre a utilidade sociológica da arte, o esteticismo contrário se pronuncia e reclama seu lugar, e assim se anuncia uma dimensão de autonomia necessária para que a arte se realize. Um movimento descontínuo de interações dialéticas se projeta, portanto, no jogo dos fragmentos. O método das contradições não é só um tema a ser debatido, mas é estruturante, organiza e por vezes desorganiza a forma de *A Compra do Latão*. Nesse sentido, como ocorre nas peças do autor, seu sentido teorizante ultrapassa o nível da consciência dos envolvidos, o que reveste de ironia a própria tentativa do debate filosófico, que precisará ser interrompido ao final para que as pessoas possam urinar.

## Materiais de cena e cena material

É uma tarefa impraticável tentar reconstruir aspectos de uma obra tão múltipla e não realizada. Brecht fez muitos arranjos diferentes na distribuição de seus temas em cada noite. É possível, entretanto, especular e imaginar alguns caminhos para o diálogo.

O ponto fundamental de *A compra do latão* é que a teoria teatral compreende trânsitos entre o trabalho teatral, a cena, e o mundo. É somente nas *passagens* que a dialética de um teatro anti-ideológico se concretiza, o que só se observa pelas suspensões produzidas em momentos variados, sendo que alguns desses “gestos” correspondem ao encontro crítico de linhas de ação diversas. E que podem até mesmo ser, em si, ideológicas.

Analogamente, o Efeito de Estranhamento não pode ser considerado apenas em sua dimensão técnico-formal pois a historicização pode ocorrer de muitos modos no intuito de enfren-

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 14 n. 1, jan-jun/2023

tar a hegemonia da expectativa dramática. A exigência de superação dos teatros da identificação individualizante, recorrente em *A Compra do Latão*, pede um interesse na superação das comoções abstratas da empatia dramática (originada da concentração da estrutura em torno das dificuldades dos protagonistas conscientes). A “desmontagem” do núcleo ideológico dramático não implica a ausência de linhas dramáticas divergentes, dispostas em relação contraditória.

Esses trânsitos, entretanto, dependem de que a construção cênico-dramatúrgica seja complexa, mesmo que parta de esquemas duais. Em vista disso, é provável que na segunda noite de *A compra do Latão* o grupo viesse a discutir a necessidade de dialetização da oposição indivíduo-classe, no mesmo movimento em que as “linhas dramáticas” dos participantes começavam a se tornar permeáveis às visões contrárias. A crítica ao drama assume, no nível da forma dialógica de *A Compra do Latão*, um gradativo “anti-aristotelismo” pela disjunção entre as personagens (de início mostradas como caracteres típicos) e seu “pensamento”. Parece surgir, por outro lado, uma associação entre a procura poética da materialidade cênica e a crítica da representação cerebral ou explicativa.

Aparece nos escritos, assim, o tema do “contraste entre a sobriedade e a embriaguez que estão presentes na arte” (BRECHT, 1999, p.37). A metáfora ganha forma nas taças de bebida que aparecem nas mãos da equipe. Em seu *Diário*, Brecht anota que “o vinho participa do processo” de *A compra do latão*. É um símbolo da interação possível, das metamorfoses necessárias. É nesta noite que talvez apareça, também, a título de

contradição, a sátira a certo culto ao irracional ao mistério da arte, atividade humana tantas vezes celebrada nos termos de um fetichismo arcaizante. O consumo de espetáculos é comparado ao de entorpecentes noturnos, pois o teatro pode também ser usado como anestésico das dores cotidianas e da imaginação, e posto a serviço do mercado capitalista das diversões. A observação se atrita com a constatação melancólica de que “à noite estamos tão em desordem como a cidade em que vivemos” (BRECHT, 1970, p. 171).

Surpreendentemente, o filósofo promove, a partir daí, uma crítica aos limites de uma certa aplicação vulgar do marxismo. Argumenta que a herança clássica do pensamento dialético, concebido como um Grande Método, se liga à procura de compreender e atuar sobre dinâmicas coletivas, e portanto é preciso desconfiar das generalizações fáceis quando se trata de interações entre indivíduos concretos:

FILÓSOFO – Devo fazer uma restrição [...] as leis que essa ciência estabeleceu valem para movimentações de unidades muito grandes de homens, e apesar de dizerem bastante sobre a posição do indivíduo nestas grandes unidades, isso refere-se habitualmente só à posição do indivíduo *diante* dessas mesmas massas. Mas nas nossas demonstrações, o caso seria mais o do comportamento dos indivíduos entre si. (BRECHT, 1999, p. 29)

Em outros termos, a verificação de que a vida está atravessada pela luta de classes e pelas dinâmicas abstratas da mercantilização não deve fazer com que uma perspectiva generalista seja aplicada ao exame de relações inter-individuais, ainda que, num teatro interessado nessa modalidade crítica de

“demonstrações”, a subjetividade deva ser examinada em sua relação com processos sociais e econômicos.

O sentimento difuso de que “tudo está interligado, mas não sabemos como” (BRECHT, 1999, p. 25), não pode ser combatido por meio de recusas teatrais individualmente genéricas ao sistema, nem por mecanismos ficcionais redutores, sem o risco de que a cena se converta num quadro de abstrações explicativas e confortadoras. Daí o perfeito conselho do filósofo aos atores, que indica já um deslocamento em seu pensamento, uma visão contraditória sobre a aplicabilidade do marxismo no teatro:

Quando pensam que um camponês terá – em determinadas circunstâncias – uma determinada maneira de agir, então escolham um camponês bem determinado. E não um escolhido ou construído só pela condescendência em agir exatamente de tal forma. [...] A noção de classe, por exemplo, é uma noção que engloba um grande número de pessoas individuais, sendo estas, portanto, suprimidas como indivíduos. Para a classe são válidas determinadas leis. Estas são válidas para a pessoa individual na medida em que ela é idêntica à classe, portanto não absolutamente. [...] Vocês não representem princípios, mas seres humanos.” (BRECHT, 1999, p. 54)

O apelo a uma dialética do vivo aproxima as posições do filósofo à dos artistas. Os debates sugerem a importância de uma conjunção crítica entre inteligibilidade e o enfrentamento poético do lado pouco compreensível da vida. Há coisas que não são cognoscíveis, mas o teatro não precisa fazer o elogio da confusão ou da dificuldade, não deve cair na magia metafísica e nem na autocomplacência iluminista.

O “confusionismo”, como diria Mário de Andrade, deve ser rejeitado, mas por outro lado não é possível representar com nitidez coisas que não são nítidas. E há relações que, mesmo sendo “pouco domináveis”, não podem ser excluídas de uma obra verdadeira. O cientista, como avalia a física moderna, influi no movimento impreciso dos elétrons por efeito da observação feita em seu microscópio. Brecht, em seu *Diário de trabalho*, cita passagens de Planck em torno da mesma questão: a estatística falha “quando se trata do comportamento de elétrons isolados” (BRECHT, 2005, p. 79). Daí a pesquisa de uma dramaturgia em que comportamentos atípicos surgem do movimento de comportamentos típicos, com os quais dialogam.

A representação, assim como o microscópio, não está fora dos problemas dos quais trata, pois influi nos materiais observados. E o apelo da arte não é de ordem plenamente consciente, na medida em que nem tudo pode ser compreendido:

FILÓSOFO – A nossa tarefa pede que apresentemos aquilo que acontece entre os homens com toda a sua dimensão e contradições, na sua qualidade de ser ou não suscetível de resolução [...] Temos que apresentar os elementos claramente determinados e dominados na sua relação com os pouco claros e não domináveis que terão assim lugar no nosso Taetro. (BRECHT, 1999, p. 39)

O *Taetro* faz uso da reversão da cena dramática convencional porque visa à demolição dos idealismos dominantes. Em momentos ideológicos diferentes, as ênfases desse método dialético, entretanto, podem ser diversas. A obra de Shakespeare aparece em *A Compra do Latão* porque representa um modelo de classicismo material, autocrítico, histórico e poético, sur-

gido de um trabalho coletivo. Sua obra, porém, já esboça uma operação técnica depois amplificada no mundo do drama, a da produção de empatia através da relativa concentração estrutural na luta subjetiva, centrada nas escolhas morais do protagonista. Em Shakespeare, porém, a individuação é problemática, não foi convertida ainda numa positividade genérica, não está encerrada no caráter e nem se totaliza na forma, pois aparece distanciada por outras demandas coletivas e é confrontada ao conjunto da peça. Sua obra, escrita num momento em que o capitalismo emergente formula, no campo da filosofia política, um ideal de liberdade do sujeito, contém ainda valores históricos herdados do passado feudal.

O que Brecht observa—ao pôr uma das peças de Shakespeare como referência do projeto de *A Compra do Latão*—é a importância de que a leitura da obra clássica não se dê sob o signo de uma generalização da condição humana. Será falsificadora a representação da dor de Lear se ela não for capaz de mostrar que se trata da dor de um grupo social que perdeu o poder, e não for capaz de projetar outras dores coletivas e alegrias possíveis. Os aspectos materiais e gestuais de *Lear*, uma tragédia do fim do mundo feudal, precisam ser vivificados pela experimentação cênica atual, para que se desmonte a tendência à redução das emoções ao individualismo burguês.

Brecht planejou diversos exercícios para atores. São cenas concebidas para ensaios, instrumentos de dialetização dos clássicos shakespearianos. Mais importante do que criticar uma ideologia residual é sugerir formas atuais de atividade. Essa dimensão de “realização” é estruturante do projeto, imaginado

como uma realização experimental de tipo dialético, com base num material que solicita intervenção. Assim, como exemplo desse trabalho, as entrecenas shakespeariana surgem como dispositivo para que o texto clássico não seja lido como uma configuração subjetiva estável. São cenas-ferramentas que mostram o que poderia ter ocorrido com as personagens antes dos acontecimentos mostrados na peça de Shakespeare, passagens possíveis que revelam um mundo de configurações sociais específicas. O mesmo ator que produzirá o lamento lancinante de Lear deve assim se perguntar sobre a relação entre esse grito trágico e a história oculta de espancamento dos lacaios de sua filha, experimentada no exercício.

O gosto de Brecht pela impureza e pela imprevisibilidade do teatro de Shakespeare, escrito de modo anti-idealista, que procurava aproximar poesia e realismo, e que gerava a palavra a partir da ação, tem vínculo direto com o modo de produção do teatro elisabetano. Fosse quem fosse, Shakespeare era um dramaturgo chefe de uma equipe de colaboradores, escrevendo ao pé da cena, incorporando o vozerio das ruas.

Os fragmentos teóricos e debates sobre a *cena de rua como modelo para o teatro épico* (BRECHT, 1967, p. 141-152), outro tema importante em *A Compra do Latão*, se aproximam também da classicidade coletivizada demonstrada por Shakespeare. A hipótese poética brechtiana é de que o relato cotidiano de um acontecimento das ruas contém os princípios fundamentais do teatro épico. Ninguém narra uma experiência vivida sem propósitos em vista. É o ânimo crítico e interessado que contagia a composição. A objetivação vem da urgência em se expor



contradições e fundamentar o juízo. É por isso que o narrador-imitador não gasta tempo demais em compreender motivações e razões do inimigo e “não se perde na imitação” porque tem “propósitos em vista”, como lembra o lindo poema do *Teatro do cotidiano* que integra o *Latão*.

A *cena de rua* pode inspirar um artista politizado se puder dialogar com mundos do trabalho e for capaz de uma atitude material, como fazia o teatro de Shakespeare. A síntese entre a estilização imaginativa e ação concretizadora neutraliza a expectativa formal da dramática convencional, fundada em abstrações comoventes e confirmatórias, e se dispõe como orientação para uma colaboração imaginária e crítica do espectador.

## Teatro dos trabalhadores

É possível supor que Brecht planejasse descrever, na Terceira Noite, exemplos de trabalhos atuais de dialética teatral. Para estimular a prática experimental, ele parece sentir a necessidade de descrever atitudes artísticas modelares.

A *Compra do Latão* é dos raros textos em que Brecht nomeia as suas afinidades eletivas, as influências dramatúrgicas de sua juventude, as pessoas que admirava. Refere-se a si como o Homem de Augsburg, o poeta que aprendeu teatro admirando o trabalho de artistas como Büchner, Wedekind e o palhaço Karl Valentin, um cômico-músico e dramaturgo com quem colaborou.

Entre os artistas que menciona (especialmente nas falas do dramaturgista) tem destaque o encenador alemão Erwin Piscator. Brecht descreve alguns de seus notáveis espetáculos dos

anos 1920 e o considera o “único dramaturgo épico do seu tempo” (além, é claro, do Homem de Augsburg).

A dramaturgia dialética dependia de um novo tipo de colaboração artística, ligada a uma atitude revolucionária. A visão teorizante tem sentido como prática igualitária: nascida da consciência dos limites, ela se reformula pela experiência comum. A *Compra do Latão* não discute dramaturgia, atuação ou encenação sem vinculá-las ao funcionamento do trabalho artístico como um todo. Daí a importância da referência histórica a pessoas vivas que lutaram pela transformação possível.

Algumas das mais belas passagens do conjunto são sobre Chaplin, Piscator e em especial, sobre a companheira de arte e de vida, a atriz Helene Weigel. Num lindíssimo texto intitulado *Descida da Weigel para a glória*, Brecht descreve sua “ascensão” invertida: celebrada como grande atriz nos ambientes da cultura burguesa, Weigel encontrou uma forma nova de atuar ao participar da luta de classes. Aproximou-se do mundo dos trabalhadores no mesmo movimento em que se afastou dos padrões culturais burgueses pelos quais seu talento era reconhecido. Encontrou seu estilo ao perder o interesse na personalidade de intérprete:

Depois de ter aprendido com muito custo como dirigir o interesse dos espectadores para os grandes assuntos, ou seja, as lutas dos oprimidos contra os seus opressores, aprendeu não sem dificuldade como desviar este interesse dela, a atriz, e de o dirigir para os assuntos, para aquilo que é representado. Era isto mesmo a sua maior conquista. (BRECHT, 1999, p. 104)

Foi assim que os elogios dos entendidos de arte a abandonaram, e que passou a ser perseguida como militante. A politização de sua arte a transformou num caso da polícia nazista:

Aperfeiçoou sua arte cada vez mais, levou a arte, cada vez mais significativa, a profundidades cada vez mais profundas. E assim, depois de ter abandonado e perdido completamente sua glória anterior, a sua segunda glória começou, a glória em baixo, consistindo na memória de alguns poucos homens perseguidos, num tempo em que os perseguidos eram muitíssimos. Ela estava contente: a sua ambição era ser enaltecida pelos de baixo, por tantos quanto possível, mas também só por esses poucos caso não pudesse ser de outra maneira. (BRECHT, 1999, p. 100)

Os poemas sobre a atuação de *A compra do latão*, em sua maioria escritos para Weigel, são alguns dos mais importantes e belos documentos sobre a visão artística de Brecht. Um deles menciona a atriz trabalhando numa personagem da peça *Os Dias da Comuna*. Weigel, diz o poeta, entraria em cena “Como uma mulher bela que foi destruída/ De pele amarela, outrora macia, agora devastada/ Outrora desejável, agora um horror/ Tal que cada um pergunte: Quem/ Foi que fez aquilo?” (BRECHT, 2007, p. 465) A imagem da beleza perdida sintetiza tempos de vida. E a atriz diz as falas daquela mulher como se fossem “um ponto de acusação”. A grande artista imprimiu na imagem a possibilidade da revolução falhada e a promessa da atividade livre.

## Sexto sentido para a história

São numerosos os materiais da Quarta Noite em que Brecht pode ter almejado estabelecer unidades contraditórias a partir dos materiais de *A Compra do Latão*, até o ponto em que

o movimento de seus materiais teóricos atingisse um limite, que solicitaria o salto de uma realização prática fora do texto. Mesmo sendo impensável prever se o movimento formal, antes disso, se encaminharia para sínteses parciais, não há dúvida que ele planejou ao menos uma “torção dialética” central, como se lê numa nota do *Diário de trabalho* de 1941: “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 curiosidade social.” (BRECHT, 2002, p.172)

A junção entre conhecimento e vivacidade, entre gesto coletivo e individual, entre nitidez e confusão, classicidade e trabalho, culmina na reflexão sobre um novo conceito de beleza. Um teatro dialético não pode abrir mão do direito à beleza, nem da leveza, mesmo diante do confronto com o horror. Para isso, seu conceito de beleza terá de ser de ordem produtiva, inspirado por uma “classicidade” marxista<sup>2</sup>. “O que é belo nas coisas artísticas é serem feitas com habilidade. Mesmo na natureza, a beleza é uma qualidade que dá aos sentidos a oportunidade de se mostrarem hábeis” (BRECHT, 1999, p. 65).

A oposição burguesa entre fruição e atividade novamente se dialetiza: “O olho produz” (BRECHT, 1999, p.65). A produtividade dos sentidos se volta ao supérfluo, depende do tempo livre. Belo é resolver dificuldades. A beleza assim coletivizada, socializada, se oferece como um símbolo político da justiça social. O ponto de vista crítico-poético se constrói nos movimentos dos fragmentos. A teoria dialética se realiza em trânsito, assim

<sup>2</sup> Veja-se a esse respeito o brilhante livro de José Antonio Pašta. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. 2a ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2010.

como um teatro dialético deve atuar sobre as contradições, em diversos níveis simultâneos.

O *Taetro* almeja uma atitude emancipadora que se alimenta da experiência viva das ruas, do conhecimento do passado, do trabalho da revolução. Será experimental na medida de seu combate às forças mortuárias, do enfrentamento de um fascismo sempre ressuscitado quando a manutenção da taxa de lucro não pode mais depender da máscara da democracia. Brecht escreve que “é preciso deduzir a dialética da realidade” porque não se trata de um método formal.

Do ponto de vista da articulação sugerida pelos materiais de *A Compra do Latão*, a dialética é a possibilidade de distinguir os processos nas coisas, em fluxo, e de fazer um uso social e artístico desses processos. A teoria surge como uma elaboração do fracasso, como preparo da ação futura. E se realiza como prática, daí o aspecto fundante e organizador do projeto formal da obra: todo o material é concebido “de modo a poder ser realizado” com experimentos e exercícios.

É quase certo que esses diálogos com a tradição e com o futuro, redigidos nos piores anos do exílio, durante a Segunda Grande Guerra, só pudessem existir na forma irresolvida em que se encontram hoje. *A compra do latão* respira uma alegria que vem das ausências, porque “para observar é preciso comparar, mas para comparar é preciso já ter observado”. É uma proposição de ações dentro e fora do tempo, um estímulo a que os sonhos se convertam em planos, um contraponto utópico às dinâmicas brutais e paralisantes impostas pelos novos ciclos do capital.

Um exemplo dessa beleza ativadora se vê no seguinte fragmento, que reflete a postura artística de artista de Brecht naqueles anos, quando percebeu que, para o capitalismo atual, nada mais precisava ser desmascarado porque não há mais véus a serem retirados:

FILÓSOFO – A atitude clássica me foi mostrada por um velho operário de uma fiação que uma vez viu, em cima de minha escrivaninha, uma faca muito antiga, parte de um faqueiro de camponeses, que eu utilizava como corta papel. Pegou o belo objeto em sua mão enorme e cheia de gretas, examinou de olhos semicerrados o pequeno cabo de madeira dura, incrustado de prata, bem como a lâmina fina, e disse: “Então, naquele tempo em que acreditavam em bruxas, eram capazes de fazer uma coisa assim. [...] Hoje em dia fazem aço melhor, mas como essa cabe na mão! As de hoje parecem martelos, ninguém sabe mais equilibrar o cabo e a lâmina. É verdade que trabalhavam nisso durante dias. Hoje em dia fazem na hora, só que o resultado poderia ser melhor”.

ATOR – Mas ele enxergava tudo que havia de bonito na faca?

FILÓSOFO – Tudo. Tinha um sexto sentido para a história.

(BRECHT, 1999, p. 112-113)

## REFERÊNCIAS

BRECHT, Bertolt. *A compra do latão (1939-1955)*. Tradução de Urs Zuber e Peggy Berndt. Lisboa: Vega, 1999.

\_\_\_\_\_. “La compra de bronce”. In: *Escritos sobre teatro*. Tradução Nélide Mendilaharsu de Machain. Buenos Aires: Nueva Vision, 1970.

\_\_\_\_\_. *Diário de trabalho: 1938-1941*. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

\_\_\_\_\_. *Diário de trabalho: 1941-1947*. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, v. 2, p. 79.

\_\_\_\_\_. *Poemas*. Versão portuguesa Paulo Quintela. Lisboa: Edições Asa, 2007.

\_\_\_\_\_. *Teatro dialético: ensaios*. Seleção e introdução Luiz Carlos Maciel. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1967.

CARVALHO, Sérgio de (org.). *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009.

PASTA, José Antonio. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. 2a ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2010.