

BRECHT, O EXPERIMENTADOR¹: DIÁLOGO COM MARC SILBERMAN

Brecht, the experimenter: dialogue with Marc Silberman

Marc Silberman

Universidade de Wisconsin

Maria Eduarda Castro

Sérgio de Carvalho

Universidade de São Paulo – USP

Resumo: A atualidade do teatro de Bertolt Brecht e sua relação com o pensamento dialético são os temas centrais desse diálogo realizado com Marc Silberman, um dos mais importantes estudiosos do teatro épico, pela pesquisadora Maria Eduarda Castro e pelo dramaturgo Sérgio de Carvalho.

Palavras-chave: Brecht, marxismo, teatro.

Abstract: The current relevance of Bertolt Brecht's theater and its relationship with dialectical thought are the central themes of this dialogue with Marc Silberman, one of the most important scholars of epic theater, by researcher Maria Eduarda Castro and playwright Sérgio de Carvalho.

Keywords: Brecht, marxism, theater.

Recebido em: 19/03/2023

Aceito em: 02/04/2023

¹ Tradução: Maria Eduarda Castro e Sérgio de Carvalho.

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

Marc Silberman é um dos mais influentes críticos e estudiosos do teatro de Brecht nos Estados Unidos e Europa, responsável por grande parte da difusão e organização – sobretudo em língua inglesa – dos debates em torno da tradição épico-dialética em sua relação com a cena contemporânea. A entrevista inédita para este dossiê foi realizada por escrito em fevereiro de 2023. O texto resulta de uma troca de correspondência sempre gentilíssima e interessada por parte do entrevistado.

Ao receber nossas questões, escreveu: “Obrigado pelas perguntas, algumas delas me fizeram pensar muito, e repensar comentários que fiz no passado, especialmente no artigo que vocês mencionam várias vezes, “Brecht Hoje”, publicado na revista *Logos* (SILBERMAN, 2006). Ao ler o artigo agora, encontro palavras e conceitos que hoje já não têm muita ressonância, como por exemplo, efeito de “alienação”, que hoje prefiro grafar no original *Verfremdungseffekt*, ou nomear efeito de estranhamento [*estrangement effect*]. Mesmo o termo “pós-moderno” me parece superado pela noção de “pós-colonialidade”.

Na correspondência, Marc Silberman lembrou ainda o simpósio da *Brecht Society*, realizado em Porto Alegre, no ano de 2013, do qual participou do comitê de organização, juntamente com Hans-Thies Lehmann, grande teatrólogo falecido recentemente e mencionado nesta entrevista. Silberman nos enviou, junto com suas respostas, uma bonita nota pessoal, para explicar o que o levou ao contato com a obra de Brecht, texto que reproduzimos a seguir como prólogo à entrevista.

*MARC SILBERMAN – Antes de responder às suas perguntas, permitam que eu me situe para seus leitores. Eu não

sou um praticante de teatro por profissão. Durante o ensino médio, nos anos 1960, participei do programa de atores do Clube dos “Tespianos”, e tive papéis em várias peças, como *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, para a qual aprendi esgrima, e *Nossa Cidade*, de Thornton Wilder. Também toquei trompete quando, certa vez, a orquestra da escola acompanhou uma produção musical. Minha “formação” geral, entretanto, foi em literatura. E é claro que peças e outros escritos de Brecht faziam parte do cânone dos meus estudos na universidade, no final dos anos 1960 e nos anos 1970. Curiosamente, só me interessei de fato por Brecht através de Heiner Müller. Descobri sua obra e conheci Müller quando era aluno visitante na *Freie Universität* de Berlim, no começo dos anos 1970. Trabalhando em suas peças na época, principalmente como tradutor, percebi que era necessário conhecer melhor Brecht. E isso me levou a explorar cada vez mais a relação entre Müller e Brecht, até que, enfim, voltei minha atenção para Brecht e suas obras. Além disso, embora eu viva, e tenha lecionado nos Estados Unidos por décadas, meu contato com o teatro neste imenso país se limita a algumas grandes cidades, como Minneapolis (onde cresci), Los Angeles (onde morei por um tempo) e Chicago (que fica a menos de três horas de carro de minha universidade em Madison, Wisconsin). Todas essas cidades têm cenas teatrais muito vivas, com espaços comerciais e também teatros independentes, experimentais, e uma cena *underground*. Morei também em San Antonio, Texas, onde minha carreira de professor começou em meados dos anos 70. Ali havia muitos poucos teatros. E, embora a Universidade de Wisconsin tenha um extenso programa de gradua-

ção em teatro, e uma cena teatral relativamente rica para uma pequena cidade universitária, ela está longe de ser representativa do teatro “americano”. Por outro lado, desde os anos 1970, tenho visitado Berlim quase todos os anos, ficando lá por alguns meses e, portanto, venho acompanhando o desenvolvimento do teatro alemão por mais de quatro décadas.

MARIA EDUARDA CASTRO E SÉRGIO DE CARVALHO – Em seu ensaio *Brecht Today* você parece sugerir que existe uma tendência comum na recepção de Brecht: a de que sua obra seja criticada a partir de um aspecto isolado. Assim aconteceu na Alemanha Oriental, que aceitou o “poeta de esquerda” mas rejeitou o suposto formalismo do Berliner Ensemble. E assim foram muitas leituras dualistas do final do Século XX: “De um lado está o Brecht político, de outro o poeta; aqui o rebelde Brecht, ali o estalinista Brecht; aqui o antiquado Brecht, ali uma crítica totalizante do *status quo*”, como você descreve. Essas recepções neutralizadoras parecem, segundo seu estudo, “fechar a energia inovadora e experimental” do projeto antes que ele possa se desenvolver. Você considera essa tendência de enquadramento reducionista ainda existente? A tentativa de simplificação em pólos excludentes provém de uma dificuldade com a dialética? Trata-se, ainda, de uma recusa ao Marxismo, inspiração maior do trabalho artístico de Brecht?

MARC SILBERMAN – Sua pergunta diz respeito à história da recepção redutora de Brecht, e vocês me perguntam se essa tendência ainda existe. Minha resposta é “sim, não e talvez!” Em primeiro lugar, Brecht se tornou um autor canônico. Isso talvez se demonstre de forma explícita no fato de que, em fevereiro

de 2023, para comemorar seu 125º aniversário, o Ministério das Finanças alemão emitiu uma moeda comemorativa de 20 euros, e um selo postal com a imagem de Brecht, com a frase *Ändere die Welt, sie braucht es* (“Mude o mundo, ele precisa disso”), extraída da peça *A Mãe*.

Brecht é lido e representado ao redor do mundo não apenas por ter escrito peças engajadas, mas porque seu teatro é considerado universalmente “político”. Algo que está em oposição a espetáculos – como Brecht os chamaria – do teatro culinário. A lista de suas peças mais encenadas hoje inclui *Vida de Galileu*, sobre a natureza da verdade, *A resistível ascensão de Arturo Ui*, sobre governantes autocráticos e *O círculo de giz caucasiano*, sobre o custo social e as recompensas do ato de cuidar. Ao mesmo tempo, alguns hoje consideram esse autor canônico como um velho homem branco, um “macho” cujas peças se apropriaram de espaços “orientalistas” e coloniais, da China, Japão, Singapura, além de outras paisagens fantasiosas menos óbvias, como Chicago e Mahagonny, em peças que fornecem uma tela de projeção para questões contemporâneas. Vocês perguntam se Brecht está hoje ainda sujeito a interpretações dogmáticas e redutoras, mas seria mais útil definirmos de quem é esse “hoje”, o que é “relevante” hoje, e onde o significado está sendo disputado. Além do mais, rotular o teatro de Brecht como um teatro “político” leva a compreender mal as razões que o fizeram chamá-lo de épico ou, mais tarde, de dialético, quando procurou enfatizar a estética teatral, e não o conteúdo político.

Parafraseando o cineasta Jean-Luc Godard, Brecht não fez teatro político, mas fez do teatro algo político. Ou seja, o

teatro precisava, de acordo com sua visão, levar para a cena a revolução em bases estéticas, com o desenvolvimento de técnicas em diálogo com a realidade contemporânea. Brecht pode ainda nos fornecer respostas ou, ao menos, formas úteis para o questionamento de problemas atuais – como interseccionalidade, descolonização, inclusão social, catástrofe climática e espiritualidade? Sim, mas cabe aos artistas do teatro encontrar as técnicas de estranhamento mais adequadas, aquelas que possam suscitar intervenções e percepções por parte do público. Compreender como Brecht tornou seu teatro político pode nos ajudar a reconhecer nossas próprias crises e a encontrar respostas através de meios estéticos capazes de “intensificar” as contradições, e romper a passividade consumista do público no teatro.

Vocês também me perguntam se o marxismo é o problema para aqueles que tentam rebaixar a dimensão política de Brecht. De um lado, pelo menos nos EUA, eu percebo entre os mais jovens, as pessoas que cresceram após o fim da Guerra Fria, um interesse e – entre alguns – mesmo um entusiasmo pelas críticas marxistas e pelas soluções socialistas. Por outro lado, na Alemanha, isso não parece ocorrer, talvez devido à fronteira ideológica traçada entre Oriente e Ocidente no pós-guerra, com base na experiência de socialismo e de capitalismo daquele país, que se estendeu durante 40 anos. O Brasil, imagino, tem uma história própria a este respeito, com Lula e Bolsonaro. O que traz, portanto, desafios semelhantes para os artistas do teatro.

A visão de Brecht sobre a sociedade capitalista tornou-se mais radical através de seu estudo do marxismo no final dos

anos 1920. Basta considerar sua peça de aprendizagem *A Decisão*, ou *Santa Joana dos Matadouros*. O que o atraiu no marxismo não foi a teoria da economia política, nem a história do proletariado, mas sua força como método de conhecimento, que permite entender condições sociais como processos e analisar as contradições no interior dessas condições. Foi assim que o marxismo formou sua abordagem da realidade, expondo as influências sociais e econômicas e suas implicações nas decisões e ações dos personagens. Assim como Brecht é mal interpretado e distorcido ao longo do tempo, o mesmo acontece com o marxismo. Como resultado, devemos nos perguntar qual marxismo, quais os componentes marxistas e quais são os pontos cegos que criam obstáculos para o marxismo de Brecht.

MARIA EDUARDA CASTRO E SÉRGIO DE CARVALHO

– A obra de Brecht faria, segundo você, uma leitura de Marx que parte do trabalho de negação das ideologias dominantes, mas sem a etapa subsequente de uma resolução das contradições (*Aufhebung*). Essa etapa de resolução parece dar lugar a uma suspensão histórica, que se liga à ênfase do teatro dialético numa perspectiva coletiva sempre em construção, numa relação aberta com o público. Sua análise parece concordar com a visão de Fredric Jameson em *Brecht and Method*, que relaciona essa abordagem dialética ao pensamento oriental. Você poderia dar exemplos concretos de como opera o método brechtiano, não apenas no nível da dramaturgia, mas da cena? Como você vê hoje o conceito de *trabalho teatral*, através do qual Brecht procura gerar uma unidade contraditória em vários níveis de atuação e atitude?

SILBERMAN – A dialética de Brecht não é hegeliana. A dialética convencional cria uma tensão entre uma tese e uma antítese, de modo a resolver a contradição através de um processo de síntese (*Aufhebung*), a partir do qual se desenvolve uma nova tese que restabelece a identidade, a totalidade e a harmonia. Em contraste, a dialética de Brecht é uma dialética de negação, onde a síntese é uma negação da antítese em um processo dinâmico de continuidade e descontinuidade. A rejeição das oposições binárias entre “coisas” fechadas é subjacente ao processo (em curso). Em resumo, a dialética é para Brecht uma forma particular de apreensão da realidade, uma epistemologia baseada em um consistente sentido de não-identidade: as coisas não são o que parecem ser (daí a necessidade de encontrar novos efeitos de estranhamento). Mas ela é também um método de análise. Brecht analisa a realidade social em termos de contradições subjacentes às relações sociais, e estas contradições são um poderoso motor de transformação operado via negação. A história pode ser transformada já que o processo histórico está sujeito à intervenção na ordem natural assumida. Aprimorar o pensamento dialético dos leitores ou espectadores é o pré-requisito para a crítica e a intervenção, o disparador de todo agenciamento, o método estético do teatro épico. Em nenhum lugar isso é melhor apreendido do que na cena final, a décima quarta cena, de *A Mãe*, no poema-canção “Elogio da dialética” (*Lob der Dialektik*)²:

2 No original: “Wer noch lebt, sage nicht: niemals! / Das Sichere ist nicht sicher. / So, wie es ist, bleibt es nicht. / Wenn die Herrschenden gesprochen haben, / Werden die Beherrschten sprechen. / Wer wagt zu sagen: niemals? / An wem liegt es, wenn die Unterdrückung bleibt? An uns. / An wem liegt es, wenn sie zerbrochen wird? / Ebenfalls an uns. / Wer niedergeschlagen wird, der erhebe sich! / Wer verloren ist, kämpfe! / Wer seine

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

Quem ainda está vivo nunca diga: nunca.

O que é seguro não é seguro

As coisas não continuarão a ser como são.

Depois de falarem os dominantes

Falarão os dominados.

Quem pois ousa dizer: nunca?

De quem depende que a opressão prossiga? De nós.

De quem depende que ela acabe? Também de nós.

O que é esmagado, que se levante!

O que está perdido, lute!

O que sabe ao que se chegou, que há aí que o retenha?

Porque os vencidos de hoje são os vencedores de amanhã.

E nunca será: ainda hoje. (BRECHT, 1976, p. 63)

O realismo dialético de Brecht ajuda a expor a natureza da realidade ideologicamente construída, e a identificar as relações de poder e interesses que moldam as percepções comuns da sociedade e da política. Isto pode ser um catalisador para a ação. Se as formações sociais são históricas (e não universais), então elas são mudáveis, e esta dialética tornou-se sua principal ferramenta para reconhecer, examinar e representar contradições e antagonismos sociais nas peças, com o objetivo de transformar a sociedade. O perigo de nossos dias é que a ideologia

Lage erkannt hat, wie soll der aufzuhalten sein?/ Denn die Besiegten von heute sind die Sieger von morgen,/ Und aus Niemals wird: Heute noch!".

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

neoliberal paralisou a capacidade de se pensar dialeticamente, de imaginar alternativas e de intervir na realidade social. A visão antidialética do capitalismo como uma universalidade mítica cega as poderosas perspectivas da negação. Além disso, num momento em que a identidade (política) passou ao primeiro plano, o tipo de ação coletiva que lida com os problemas sociais complexos recua. A inclusividade baseada na identidade pode ser um catalisador da diferenciação, mas também da exclusão.

Com relação à influência dos pensadores orientais ou asiáticos sobre o realismo dialético de Brecht, sugiro a leitura da introdução e a tradução do *Me-ti: Livro das Reviravoltas* feita por Antony Tatlow (BRECHT, 2016). Três filósofos asiáticos contribuíram para a forma como Brecht concebeu sua visão complexa de observar a partir de mais de uma perspectiva. Confúcio, Mozi (ou Mo Di), e Laozi (ou Lao Tsé) lhe chamaram a atenção em função de seus ensinamentos antimetafísicos, de pouca moralização ou interesse por ideais elevados. Brecht os leu seletivamente, menos pelo conteúdo do que pelas imagens, ou pelas descrições alegóricas e aforismos que destacam a transitoriedade e a interconexão entre todas as coisas, incluindo-se aí os fenômenos sociais. Assim, o insinuante senso de fluxo de Brecht (distinto do fluxo heraclítico) ecoa os traços dessa compreensão da mudança advinda de seus “mentores” asiáticos. Central para este esforço foi a ideia de um código de conduta ou de comportamento, que Brecht chamou de o Grande Método:

O Grande Método é uma ciência prática das alianças e da dissolução das alianças, de aproveitamento das mudanças e da dependência das mudanças, da realização de mudanças e da mudança dessas realizações, da dis-

sociação e formação de unidades, da interdependência dos contrários e da interação de opostos que se excluem. O Grande Método nos permite discernir e fazer uso dos processos nas coisas. Ensina como fazer perguntas que possibilitam a ação.³

A ideia central aqui é se opor ao essencialismo ocidental. Brecht não estava interessado em padrões morais. Via que eles eram mutáveis, sujeitos a serem adotados por razões pragmáticas, conforme as condições sociais. Seu objetivo principal era liberar a produtividade humana em nome dos oprimidos. Este Brecht é influenciado pelo materialismo dialético e pela filosofia chinesa que ensina a produzir a mudança.

Vocês me pediram exemplos concretos de como o método brechtiano pode funcionar no palco. Permitam-me mencionar dois exemplos muito diferentes que ilustram a importância do compromisso de Brecht em perturbar o que chamou de “aparelho”, as instituições de produção e recepção cultural. De fato, esta é a essência mesma de sua abordagem experimental que, a meu ver, deve ser levada a sério em qualquer método brechtiano utilizado no palco hoje. Por vários anos, estive envolvido

³ “The Great Method is a practical science of alliances and dissolving alliances, of making use of changes and of dependence on changes, of bringing about change and changing those who bring it about, of the separation and formation of unities, of contraries’ lack of independence without each other, of the reconcilability of mutually exclusive contraries. The Great Method enables us to recognize and make use of processes in things. It teaches how to ask questions that make action possible” (Brecht’s Me-ti, 85). No original alemão, conforme Marc Silberman: “Die große Methode ist eine praktische Lehre der Bündnisse und der Auflösung der Bündnisse, der Ausnutzung der Veränderungen und der Abhängigkeit von den Veränderungen, der Bewerkstellung der Veränderung und der Veränderung der Bewerksteller, der Trennung und Entstehung von Einheiten, der Unselbständigkeit der Gegensätze ohne einander, der Vereinbarkeit einander ausschließender Gegensätze. Die große Methode ermöglicht, in den Dingen Prozesse zu erkennen und zu benutzen. Sie lehrt Fragen zu stellen, welche das Handeln ermöglichen”. Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke*, Band 12, Frankfurt am Main 1967, S. 475.

com um pequeno grupo de teatro em Madison chamado *Fermat's Last Theatre*⁴. Fundado em 2013, esse grupo trabalha com adaptações de obras clássicas e contemporâneas que exploram questões de justiça social sob o lema “teatro sério/verdades radicais/sempre livre”. No outono de 2017, participei do trabalho de produção de *Mãe Coragem e seus filhos*, em uma versão condensada e linear, que contava com a presença de uma atriz, de um narrador e um músico. A apresentação era seguida de debates sobre temas levantados pela peça, como o destino de civis e refugiados capturados em uma guerra aparentemente interminável, e as escolhas que esses indivíduos e famílias precisam fazer. Muitas das produções teatrais desse grupo são trabalhos colaborativos como, por exemplo, *Singing in the Dark Times – The Many Trials of Bertolt Brecht*⁵, feita no verão de 2018. Este trabalho incorporou o testemunho de Brecht de 1947 perante o Comitê de Atividades Antiamericanas, assim como muitos de seus poemas, além de cenas de *Galileu* e *Mãe Coragem*, e tudo isso mostrado sob a ótica de seu ensaio de 1935, “Cinco dificuldades para escrever a verdade”.

No espírito de Brecht, este é um teatro que aborda questões sobre a injustiça na vida americana de hoje, e em Madison, envolvendo a comunidade e o público por meio de oficinas e atividades de divulgação gratuitas, sem cobrar ingressos (apenas aceitando doações voluntárias ou buscando financiamento de organizações públicas).

No outro extremo está a produção de 2021 da Ópera de três vinténs, no Berliner Ensemble, uma grande produção realio

4 Último teatro de Fermat. (<https://fermatstheater.org/>).

5 Cantando em Tempos Sombrios – Os Muitos Julgamentos de Bertolt Brecht.

zada no antigo teatro de Brecht onde, de fato, a peça teve sua triunfante estreia mundial em 1928⁶. Se a visão de Brecht, sobre a relação entre representação, poder e transformação social, é ainda pertinente, então as técnicas anti-ilusionistas de estranhamento e de interrupção dependem do contexto em que operam. Assim, é necessário reinventar novas formas de olhar, como prática consciente de sua função, de sua historicidade e de seus interesses sociais e econômicos intrínsecos. O diretor Barrie Kosky e o maestro Adam Banzwi reduziram o texto e o palco ao essencial, concentrando-se nos modos de como os interesses individuais sempre giram em torno de transações comerciais na sociedade capitalista. Juntei-me a dois colegas e fizemos uma crítica em coautoria a essa produção na qual concluímos que “Kosky e o Ensemble conseguiram uma performance estelar, trouxeram Brecht/Weill e *A Ópera de Três Vinténs* para o século XXI”⁷.

MARIA EDUARDA CASTRO E SÉRGIO DE CARVALHO

– No mesmo ensaio que mencionamos há pouco, você observa que alguns dos princípios do teatro de Brecht que se ligam a uma racionalidade clássica vêm sendo muito questionados pelas teorias pós-modernistas. O conjunto de seus escritos parece não concordar plenamente com essa crítica. No entanto, salvo engano, você não se opõe frontalmente a essas teorias. Você concorda com a ideia de que uma teatralidade de fundo iluminista deve ser questionada hoje? Poderia deixar mais precisa sua visão em relação ao projeto brechtiano no que diz respeito à procura da inteligibilidade?

⁶ <https://www.berliner-ensemble.de/inszenierung/die-dreigroschenoper>.

⁷ <https://e-cibs.org/issue-20212/#silber>.

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

MARC SILBERMAN – Se eu compreendo bem a questão, ela é sobre a relação de Brecht com a razão iluminista, especialmente na esteira das críticas pós-modernistas às narrativas mestras que servem aos interesses das elites dominantes. Eu já escrevi sobre “um Brecht pós-modernizado?”⁸ e sobre “um Brecht pós-colonial?”⁹. Em ambos os casos, essas teorias de fato me interessam porque nos permitem enxergar as coisas de um ângulo diferente. Como em qualquer debate teórico, elas redirecionam nossa atenção, mesmo quando não concordo necessariamente com suas conclusões. As críticas pós-modernas ao universalismo kantiano ou as críticas da epistemologia pós-colonial ao conhecimento eurocêntrico sugerem outros meios de conhecer. No entanto, embora razão e conhecimento possam ser formas de dominação, eles não são necessariamente cúmplices nas relações hegemônicas, ou seja, eles também podem formular críticas e levar a mudanças, propor estratégias de resistência e narrativas de emancipação. Isto fica evidente na peça *O Preceptor*, de Brecht, de 1950, uma adaptação da comédia “iluminista” de J. M. R. Lenz, de 1774, bem como em sua peça de 1954, *Turandot ou o Congresso das Lavadeiras*, sobre a desonestidade intelectual.

É importante lembrar que os personagens de Brecht são, de modo geral, figuras (moralmente) ambíguas, representantes da “moralidade marxista” na medida em que devemos julgar quem são por suas atitudes. Estas personagens – muitas vezes figuras antissociais ou anti-heróis – enfrentam grandes adversidades e escolhas desagradáveis. Brecht nunca deixa de apontar

8 Theatre Journal 45.1/ março de 1993.

9 Anuário Brecht 36/ 2011: <https://search.library.wisc.edu/digital/AI4BN-VW2WQOJSW8I>.

as escolhas que fazem. Às vezes, porém, elas parecem estranhas, a menos que nos lembremos de outra de suas mensagens, reforçada por sua própria experiência de vida: sobreviver. Seus patifes, vagabundos, tolos e cômicos são menos pautados por sua posição de classe do que por uma mobilidade para além de qualquer hierarquia social estável; seu humor sutil demonstra como a razão triunfa através da astúcia. Consequentemente, em muitos dos textos de Brecht, vemos convicções que são expressas e depois negadas em uma espécie de racionalidade estratégica que joga com o tempo, ao parecer seguir no fluxo. Isto permite situações que colocam várias ideias sob suspeita (para os personagens, mas também para o público). Os escritos de Brecht são roteiros para que se façam perguntas, de como formular as perguntas certas para uma determinada situação que é insustentável e, portanto, precisa ser mudada. Embora ele acreditasse no poder da razão que permite às pessoas reconhecerem problemas ao seu redor e resolvê-los, ele não era nem um racionalista mesquinho, nem um crente ingênuo na inevitabilidade do progresso e da emancipação humana. Para ele, a razão é uma função que permite aos indivíduos determinar seus interesses e agir em seu nome, em outras palavras, um princípio de ação racional.

SÉRGIO DE CARVALHO – O livro famoso de Hans-Thies Lehmann, *Teatro Pós-Dramático* foi publicado em 1999. No encontro de homenagem a ele, de 2019, do qual você participou, eu procurei apontar um déficit crítico no argumento que encerra o livro: o de que a cena pós-dramática teria uma politicidade mais avançada do que a cena épica ou dramática do passado.

Ao insistir, no final do século XX, numa cena política fundada na percepção individual, o livro de Lehmann parece jogar na vala comum a longa e inventiva tradição do teatro político experimental, do qual Brecht é herdeiro, e que se realiza como trabalho da contradição. Decorridos mais de 30 anos de relativa hegemonia (ao menos no campo da cena de vanguarda) do chamado teatro pós-dramático (um termo geral que pode se dividir em outras vertentes), como você avalia esse movimento histórico?

MARIA EDUARDA CASTRO E SÉRGIO DE CARVALHO

– Esse movimento está superado nos Estados Unidos ou segue ainda forte, como ocorre nas universidades brasileiras? No seu país a tendência promoveu maior politização, ou aprofundou o isolamento da arte em relação ao conjunto social? Você acredita que as teorias da desconstrução vão continuar a inspirar, paradoxalmente, movimentos identitários da cena por muito tempo? Mesmo quando a ultradireita já se apropria do vocabulário “antissistêmico”?

MARC SILBERMAN – Vamos primeiro lembrar que aquilo que Brecht definiu como teatro épico desestabiliza a qualidade reprodutiva da mimese (realismo), e insiste em sua qualidade produtiva, sua capacidade de mostrar ao invés de contar. A combinação da definição aristotélica do épico, cujo narrador conta uma história, com a representação teatral, objetiva perturbar o público no seu lugar de espectador passivo. Inspirado na radicalidade das inovações técnicas de Brecht, em seu teatro do final da República de Weimar, em particular nas peças de aprendizagem ou *Lehrstücke*, Lehmann definiu o pós-dramático como uma resposta ao teatro dramático do *Regietheater* (teatro de diretores)

que dominou os palcos alemães nos anos 70 e 80, e que era, em si mesmo, uma tentativa de desfazer o teatro convencional e “culinário” (termo de Brecht!) dos palcos do pós-guerra da Alemanha Ocidental. De fato, ao ter contato com uma geração mais jovem e inquieta de criadores de teatro, Lehmann reconheceu muitos dos elementos épicos que Brecht havia utilizado em suas próprias peças e encenações 70 anos antes: a discriminação dos elementos, para exibir os mecanismos de poder do “aparelho” teatral, a criação coletiva da produção no palco, o ensaio como processo, o teatro como um laboratório de autocrítica institucional, de autoconsciência que implicava na fragilização do autor/texto e do diretor. Enquanto membro da plateia que “lia” as apresentações teatrais com muito cuidado, Lehmann viu nesses projetos experimentais o retorno a um compromisso sério com a forma como política, ou seja, exatamente o que eu mencionei anteriormente ao citar Godard, e o que me atraiu pessoalmente a Heiner Müller nos anos 1970. Como prática de performance, e como discurso erudito, o teatro pós-dramático entende a forma não como um ornamento, mas como o emaranhado de mediações sociais que dão forma ao teatro, e que o teatro forma.

Em meu próprio país o “pós-dramático” é mais ou menos familiar como conceito no discurso acadêmico, mesmo que não seja profundamente compreendido. Já na prática da performance ele está presente não como conceito, mas nas várias manifestações do que é chamado de “teatro colaborativo” ou processos de workshop. Tive o privilégio de receber Lehmann em Madison para uma breve residência em 2012. Embora nosso principal objetivo fosse escrever a convocação de trabalhos para o simpósio

da International Brecht Society de 2013 em Porto Alegre (Brasil), sob o título “O espectador criativo: colisão e diálogo”, Lehmann apresentou uma palestra em meu campus, sobre teatro pós-dramático, exibiu clipes de várias apresentações provocantes e se reuniu com estudantes que o consideraram uma espécie de profeta desta nova teoria da performance da Alemanha! O que ele enfatizou em suas discussões foi precisamente “o espectador criativo”, a ideia do teatro que provoca e que cativa o público, chamando sua atenção para os processos sociais por trás dos eventos, ao expor as funções históricas e sociais da instituição teatral.

Uma questão central para Brecht, importante hoje para todos os praticantes de teatro, é como tornar as relações sociais legíveis ou visíveis no palco. Reconheço que o teatro pós-dramático desviou o foco do próprio método crítico de Brecht. Para ele, o trabalho no palco acena para o público, diz-lhe onde procurar, e sugere onde as potenciais soluções devem ser encontradas. Como tal, era um teatro que procurava controlar o olhar de seu público (em direção a soluções socialistas). Esse método crítico está em desacordo com o maior engajamento do espectador procurado pela prática pós-dramática, e sua ênfase no corpo como espaço de intervenção teatral e política. Além disso, Brecht foi claro quanto aos fins que seu teatro politizado deveria alcançar, mas não forneceu as respostas de como fazer. Ele desconfiava da teoria e dos princípios gerais, preocupando-se mais em como uma teoria poderia se aplicar a instâncias ou peças específicas. Brecht também via seu teatro como um veículo de espantos revelados pela dialética, não como uma caixa

de ferramentas de técnicas para geração de espantos específicas. Como todas as coisas, o teatro muda com o tempo, e assim Brecht deixou aberta a porta para que os profissionais do teatro descobrissem suas próprias soluções, em seu próprio tempo e contextos. Nesse sentido, continuo agnóstico sobre a “política” do teatro pós-dramático. Para os ambientes teatrais ainda dominados pelo naturalismo e realismo psicológico, e onde “o político” é visto como um conteúdo em vez de forma, a ortodoxia brechtiana ainda tem algo a oferecer!

MARIA EDUARDA CASTRO E SÉRGIO DE CARVALHO – Como você vê a ideia brechtiana de “obra-modelo”? Entende que ainda é um conceito útil hoje?

SILBERMAN – As encenações de Brecht tinham como objetivo ajudar os participantes a articular problemas e para isso solicitavam a contribuição de atores e espectadores. Sendo um teatro de exposição, o teatro épico produz modelos do teatro e do mundo, que devemos perceber como mudáveis por nossa própria intervenção. Porém, frente aos processos efêmeros do próprio teatro, Brecht desejava um registro duradouro das experiências de ensaio e produção que, de outra forma, se perderiam. Existem 106 livros-modelo arquivados no *Bertolt-Brecht-Archiv* em Berlim, que agora foram digitalizados e disponibilizados on-line. Também fui informado pela equipe do Arquivo que há usuários de todo o mundo que pediram para ver estas documentações das produções de Brecht. Aqui, eu encontro a tensão mencionada acima entre, por um lado, o controle e a racionalização dos instintos e, por outro, a contingência do trabalho artístico e a criatividade do coletivo. O desejo de Brecht de firmar o tea-

tro épico ou o realismo dialético sobre outros modelos de teatro (por exemplo, Stanislavski, realismo socialista, etc.) o levou aos livros-modelo com o intuito de permitir tanto sua imitação quanto a análise crítica baseada nos registros pictóricos e documentais das encenações. No entanto, os modelos não prescrevem uma abordagem única; pelo contrário, a produção derivada do modelo deveria ser submetida novamente ao processo artístico, como Brecht escreveu no prefácio ao Modelo Antígona de 1948: “Pois o modelo não é construído para fixar para sempre o modo como o espetáculo deveria funcionar, muito pelo contrário! O foco principal está no desenvolvimento: mudanças devem ser provocadas e tornadas perceptíveis; atitudes esporádicas e anárquicas da criação devem ser substituídas por processos criativos cujas mudanças se processam por etapas ou saltos” (BRECHT, 2014, p. 168).

Ou ainda, na introdução ao Modelo de Mãe Coragem, de 1949, Brecht chamou os livros-modelo de provocações: “Pois embora sejam destinados a simplificar as coisas, não são simples de usar. E foram projetados não para tornar o pensamento desnecessário, mas para provocá-lo; não para substituir, mas para mobilizar a criação artística” (BRECHT, 2014, p. 183). Em outras palavras, no melhor dos casos, usar o “modelo” de Brecht significa que você deve saber o que está fazendo de uma forma diferente e por quê. Para uma perspectiva mais global, há uma não simultaneidade no valor dos modelos de Brecht, provavelmente porque são modelos e não soluções para os diversos tipos de culturas teatrais onde seu impacto foi sentido. Para alguns, Brecht se tornou um monumento que pertence a um museu,

para outros ele representa uma abordagem que permite analisar criticamente suas próprias realidades com seus próprios estilos de cena. Como Brecht sempre sustentou: a prova do pudim está em comê-lo.

MARIA EDUARDA CASTRO E SÉRGIO DE CARVALHO – No momento atual do capitalismo, uma nova onda ideológica fascista ressurgiu em diversos locais do mundo, algo que se deu com muita força no Brasil dos últimos anos. As observações de Brecht sobre o que viveu na Alemanha e no exílio, suas reflexões sobre o nazifascismo em poemas, peças, histórias e ensaios ainda podem nos ajudar a enfrentar o fascismo atual?

SILBERMAN – No início das minhas respostas, eu observei que as peças *Galileu* e *Arturo Ui* estão entre as mais apresentadas em todo o mundo. E hoje o ensaio “Cinco Dificuldades em Escrever a Verdade” é citado e usado como referência crítica com muita frequência. Os versos curtos dos *Poemas de Svendborg* se transformaram num dito bem conhecido:

Em tempos de escuridão
Poder-se-á também cantar?
Poder-se-á também cantar
Dos tempos de escuridão.¹⁰

Vocês sabem melhor do que eu o papel que Brecht tem desempenhado no Brasil. Nos anos 1960, ele foi provavelmente uma figura central como modelo de rompimento com as tradições teatrais burguesas, até que a censura imposta pela ditadu-

¹⁰ In the dark times/ Will there also be singing?/ Yes, there will be singing./ About the dark times. [Translated by Tom Kuhn, 2018, p. 660]. Utilizamos aqui a tradução de Paulo Quintela. (BRECHT, 2007, p. 129)

ra militar interrompeu este desenvolvimento. Em 1998, por ocasião do centenário de Brecht, eu editei um volume especial do *Brecht Yearbook* que incluía uma contribuição de Fernando Peixoto, traduzida para o alemão, “*Brecht heute in Brasilien*” (Brecht Hoje no Brasil). Concordo plenamente com o que ele escreveu há 25 anos: “Precisamos de sua lucidez e obstinação, de seu senso de invenção e transgressão, de sua atitude de questionar constantemente a vida cotidiana e sua linguagem artística. É crucial Brecht estar ao nosso lado: não como a voz da verdade, mas na presença de alguém que responde e questiona, e a quem também nós devemos responder e questionar” (In: SILBERMAN, 1998, p. 46). Estou muito longe do Brasil para julgar as condições aí, mas, tenho a sensação de que as palavras de Peixoto ainda soam verdadeiras para vocês.

REFERÊNCIAS

BRECHT, Bertolt. *Brecht on Performance: Messingkauf and Modelbooks*. Org. Tom Kuhn, Steves Giles and Marc Silberman. London: Bloomsbury, 2014.

_____. *Gesammelte Werke: Gesammelte Werke, Band 12*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967.

_____. *Me-ti: Book of Interventions in the Flow of Things*. Ed. by Antony Tatlow. London: Bloomsbury, 2016.

_____. *Poemas*. Seleção e estudo de Arnaldo Saraiva, tradução com a colaboração de Sylvie Deswarte. Lisboa: Editorial Presença, 1976.

_____. *Poemas*. Versão portuguesa de Paulo Quintela. Org. da edição e prefácio de António Souza Ribeiro. Lisboa: Edições Asa, 2007.

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

_____. *The Collected Poems of Bertolt Brecht*. Translated and edited by Tom Kuhn and David Constantine. New York / London: W.W. Norton, 2018.

JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do Método*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SILBERMAN, Marc. (ed.) *Drive b. Brecht 100, The Brecht Yearbook 23*. Berlin: Theater der Zeit; International Brecht Society; Berliner Ensemble, 1998.

_____. "Brecht Today". *Logos: A Journal of Modern Society and Culture*, v. 5, n. 3 (2006). In: http://logosjournal.com/issue_5.3/silberman.htm.