

**TEATRO NO ENTRE-TEMPOS:
A COMPRA DO LATÃO, A EXPERIÊNCIA TEATRAL DE
BRECHT NO EXÍLIO E UM OUTRO TEATRO POR VIR¹**

Theatre in the in-between-times: *Buying Brass, Brecht's theatrical experience in exile and a different theatre yet to come*

Mariana Sapienza Bianchi
Universidade de São Paulo

Resumo: Este artigo apresenta brevemente o conjunto de textos chamado “A Compra do Latão”, de Bertolt Brecht, explicitando algumas de suas características e objetivos. A seguir, mostra-se a intrínseca relação entre esse material, o objetivo de Brecht de organizar sua teoria teatral e o contexto histórico no período de produção de tais escritos, realizada majoritariamente durante o exílio forçado.

Palavras-chave: Bertolt Brecht. A Compra do Latão. Teatro épico.

Abstract: This article briefly presents the set of texts called “Buying Brass”, by Bertolt Brecht, highlighting some of its characteristics and objectives. Next, it is shown the intrinsic relationship between this material, Brecht’s aim in organising his theory and the historical context during the production of such writings, mostly carried out during forced exile.

Keywords: Bertolt Brecht. Buying Brass. Teatro Épico.

Recebido em: 05/04/2023

Aceito em: 12/04/2023

¹ Este artigo é resultante da dissertação de mestrado da autora, realizada no Instituto de Artes da UNESP (2021) e intitulada “Pelos trilhas do teatro épico-dialético: coletando fragmentos sobre Bertolt Brecht e *A Compra do Latão*”.

O dramaturgo, poeta e diretor alemão Bertolt Brecht dedicou sua vida a um trabalho teatral crítico, alegre e que tivesse uma utilidade social prática e concreta. Encontramos, dentro de sua produção textual, os mais diversos estilos literários, para além das dramaturgias: poesias, canções, discursos, diários, romances, contos, reflexões sobre arte e política, diálogos, anotações sobre o trabalho teatral, materiais radiofônicos etc. Mais importante ainda é que, ao ler esses materiais, podemos verificar que suas anotações sobre o teatro não encontram um ponto fixo, para além da constante análise do contexto histórico e a preocupação em construir um teatro que contribuísse com a luta de classes, do ponto de vista da classe trabalhadora.

Brecht constantemente avaliava seus trabalhos e buscava, sobretudo, organizar o conceito de teatro épico ligado a seu tempo histórico e que fosse além de uma simplificação formalista baseada em algumas “regras” abstratas, como a narração direta ao público, a utilização de cartazes e canções etc. – muito embora a *atitude* do ator/atriz sustentada por Brecht seja a *atitude* épica, a de quem narra. Um de seus trabalhos mais significativos quanto à tentativa de organizar sua teoria teatral e de apresentar um material que contribuísse para o desenvolvimento do teatro épico é o conjunto de textos denominado “A Compra do Latão” (“Messingkauf”, em alemão).

A primeira menção de Brecht ao conjunto de textos de “A Compra do Latão” aparece numa anotação em seu “Diário de Trabalho”, durante o exílio na Dinamarca, em fevereiro de 1939: 12.2.39

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

Dessa entrada no “Diário” de Brecht, podemos concluir que “A Compra do Latão” foi uma tentativa de Brecht de elaborar suas formulações teóricas, escolhendo, para isso, não escrever nem um tratado, nem um manual, mas sim um diálogo. Utilizando a forma dialógica como construção de conhecimento e exercício de dialética, “A Compra do Latão” revela-se tanto teoria do teatro quanto exercício de escrita experimental e, como explica o diretor alemão Manfred Wekwerth, “[...] além da vantajosa possibilidade de exposição de um assunto, seu princípio básico – ‘não é bem isso, mas sim aquilo’ – é útil para a representação dos processos dialéticos” (WEKWERTH, 1986, p. 17-18).

Escrita entre os anos de 1939 e 1955, a obra, no entanto, nunca foi finalizada pelo autor. Com diversas pausas ao longo dos anos no trabalho em *Messingkauf*, e com pequenas variações nas propostas, ao percorrer os textos que hoje compõem o conjunto de “A Compra do Latão”, deparamo-nos com conversações dos mais variados tamanhos, de algumas linhas a várias páginas, e muitas vezes sem sequência lógica aparente. Compõem a obra breves e longas reflexões, trechos sem início nem

fim e de gênero e estilo variados. Além disso, convivem dentro do mesmo material diferentes recursos de escrita (poemas, ensaios, exercícios, discursos, relatos autobiográficos, além dos próprios diálogos), sendo que grande parte está fragmentada e inconclusa.

Ainda hoje, encontramos o conjunto de textos reunidos sob este título guardado no Arquivo-Brecht, em Berlim, em diferentes folhas e caixas, mas sem nenhuma pista de como a obra poderia ter sido publicada pelo autor. Do material a que hoje temos acesso, comenta o diretor Fernando Peixoto:

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

Apesar da aparente confusão dada pela variedade de materiais e temas, pela não-finalização da obra e pelas diferentes versões publicadas em edições póstumas, o conjunto de textos traz os principais questionamentos do autor, onde se revela, ainda segundo Peixoto (1981, p. 30), “[...] a complexidade do pensamento estético de Brecht, exposto de forma não sistemática”. Para o diretor brasileiro, apesar de as questões formuladas por Brecht estarem presentes nos diversos escritos teóricos, nos poemas, peças e romances, é em “A Compra do Latão” que en-

contramos uma espécie de “[...] síntese razoavelmente completa” (PEIXOTO, 1981, p. 30) do teatro brechtiano.

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

Apesar de tais dificuldades, Brecht havia delineado um projeto aparentemente simples para a obra: os diálogos apresentam cinco personagens que se encontram num teatro por quatro noites, para debater sobre o trabalho teatral. As personagens Dramaturgo, Atriz e Ator estão reunidos no teatro, após a apresentação de um espetáculo – uma das possibilidades apresentadas no conjunto de *Messingkauf* é a apresentação de uma peça de Shakespeare. “A Compra do Latão” tem início ao final da sessão, com a entrada do Filósofo, durante a desmontagem do cenário pelo Iluminador. Brecht dá os contornos da cena inicial e da situação:

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

Logo de início, o autor anuncia que uma discussão sobre o trabalho teatral irá ocorrer, situando o evento no palco de um grande teatro. Enquanto isso, não se perderá de vista o próprio palco, com o cenário, as luzes e todos os recursos cênicos que o caracterizam, e que já estão sendo desmontados para uma próxima encenação. Os temas a serem debatidos nas quatro noites foram elencados por Brecht e seriam os seguintes:

Primeira noite

Boas-vindas ao filósofo no teatro / os negócios vão bem / fuga da realidade e para o teatro / há o antigo e há o novo / o cinema como concorrência / o cinema como um teste da linguagem gestual / a literarização / a montagem / a realidade / o capitalismo, *pokerfaced man*² / a realidade no teatro / as necessidades do filósofo / o apelo / o *engagement*

Segunda noite

A poética de Aristóteles / o racket das emoções³ / as novas matérias / o herói / o tipo C e o tipo P / teatralidade do fascismo / a ciência / fundação do teatro⁴

Terceira noite

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

Quarta noite

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

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

4 “Taetro”, e não “teatro”, é um dos conceitos fundamentais em “A Compra do Latão”. Este termo será explicado logo a seguir.

Reconversão em teatro / Chaplin / a comédia / a história da feira / a arte de representar chinesa / a crítica alegre / os professores

Ele não pode pagar

(BRECHT, 1999, p. 11-12)

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

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

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

A actriz deseja um teatro com uma função social de carácter educativo. Ela é politizada.

O dramaturgista⁵ põe-se à disposição do filósofo e propõe-se por as suas capacidades e conhecimentos à disposição para a conversão do teatro no teatro do filósofo. Espera uma revivificação do teatro.

O *maquinista do teatro*⁶ representa o público novo. É operário e está descontente com o mundo (BRECHT, 1999, p. 12).

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

6 Vale destacar que a edição portuguesa de “A compra do latão” (BRECHT, 1999) opta por utilizar o termo “maquinista do teatro” para se referir a

Utilizando-se da forma dialógica, Brecht projetava para a obra que durante quatro noites um Filósofo iria a um teatro para conversar com os trabalhadores daquele teatro. As finalidades da visita do Filósofo não seriam, no entanto, ver ou fazer teatro, pois essa figura não teria ido àquele lugar em busca do teatro, mas sim de uma ferramenta que o ajudasse a cumprir seus objetivos, que se realizam fora da instituição teatral. Explica o Filósofo à equipe do teatro:

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

O Filósofo está, portanto, à procura de imitações de acontecimentos sociais. Ao utilizar o teatro para seus propósitos, será transformado também o próprio teatro. Esse processo de transformação, que se dá a partir da contraposição dos argumentos entre o Filósofo e a equipe daquele teatro, é pautado não apenas no embate de ideias, mas também na sua comprovação prática no próprio palco, já que “a coisa toda [é] concebida de modo a

essa figura logo no início da obra – quando, no original em alemão, o termo inicial proposto por Brecht é “Iluminador” (BRECHT, 1993, p. 696). Essa confusão se dá pois, conforme Brecht foi trabalhando ao longo dos anos em “Messingkauf”, alterava algumas vezes o nome dessa personagem, sem definir qual deles seria o definitivo. Assim, ao longo do original em alemão, podemos encontrar “Iluminador”, “Trabalhador” e “Técnico de Palco”. Neste artigo, quando a tradução for nossa, utilizaremos “Iluminador” ou, então, “Técnico de Palco”, quando assim estiver designado no original em alemão.

poder ser realizada, com experimentos e exercícios” (BRECHT, 2002, p. 24).

A metáfora que dá nome ao conjunto de textos revela os objetivos da figura e também aponta para o principal tema que irá atravessar os debates durante as quatro noites de conversa, no encontro com os trabalhadores da cena. O Filósofo detalha ao coletivo do teatro os interesses que o motivaram a aceitar o convite da Atriz:

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

O que o Filósofo busca é, justamente, estudar a forma como as pessoas se relacionam entre si, e não necessariamente o teatro em si mesmo – embora essa procura afete diretamente o fazer teatral. Os artistas, por sua vez, revelam que procuram na figura do Filósofo alguém que, a partir de crítica e reflexões, possa debater com eles novas possibilidades para o teatro que eles têm feito, pois, apesar de terem participado “[...] nos esforços para um teatro da era científica [...] as pessoas do teatro estão descontentes [...] [e o] teatro perdeu bastante” (BRECHT, 1999, p. 11).

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

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

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

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

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

DRAMATURGISTA—Mas que finalidades misteriosas são essas, então?

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

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

FILÓSOFO *apressadamente*—Evidentemente que não. E é por isso que só lhe chamaria *taetro*

(BRECHT, 1999, p. 87).

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

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

começo. Este seria, segundo Brecht, o “giro dialético” da peça, conforme o autor aponta em seus *Diários de Trabalho*:

25.2.41

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

O trabalho teatral representado pelo Ator, pela Atriz e pelo Dramaturgo é, no início, recusado e colocado em confronto com os propósitos e o *taet*ro do Filósofo. Desse choque, colocado em movimento a partir das discussões e das práticas, surgiria um novo teatro, síntese das contradições anteriores. A obra mostraria, então, não apenas o processo de refuncionalização do teatro, pois “[...] de uma crítica do teatro surge um novo teatro” (BRECHT, 2002, p. 24), mas também o de transformação dos sujeitos diretamente envolvidos no processo: os trabalhadores teatrais.

Para desenvolver a situação ficcional proposta para o projeto de “A Compra do Latão” e o projeto de organizar sua teoria teatral, Brecht retoma os principais temas que vinha abordando nos últimos anos em seus escritos teóricos e dramaturgicos, bem como em seus apontamentos quanto à encenação e à atuação. Em “Messingkauf”, o novo teatro que surgiria a partir das conversas noturnas iria se apropriar do caráter didático da arte teatral, para tratar dos comportamentos das pessoas e mostrá-los de tal

forma a poder transformar o mundo. Para isso, um novo tipo de teatro seria necessário, que ensina e diverte ao mesmo tempo.

Brecht trabalhou por pelo menos 16 anos nesse material, em sua maior parte durante o exílio, e teve que percorrer diversos países, levando consigo esses escritos. O contexto histórico em que “A Compra do Latão” foi planejada e seus esboços foram escritos é, portanto, aquele em que o autor estava enfrentando o contexto do fascismo e do stalinismo e o debate sobre o realismo “programático”. O autor decide, então, organizar sua teoria teatral em forma de diálogo (KRABIEL, 2003, p. 194) e, apesar de já ter escrito outros textos breves em forma dialógica, utilizando-se da “[...] troca de argumentos em discurso e contradiscurso” (KRABIEL, 2003, p. 195, tradução nossa) o projeto vai além, segundo Krabiel (2003):

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

O que podemos ver com “A Compra do Latão” é que Brecht começa a organizar de forma mais elaborada suas propostas para um teatro épico, por motivos bastante concretos:

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

Exilado desde 1933, a perspectiva de um retorno rápido à Alemanha parecia cada vez mais distante. Há anos na Dinamarca, longe dos teatros de trabalhadores alemães ao qual estava vinculado antes, Brecht procura fundamentar teoricamente sua prática teatral épica, destinada a trabalhadores do teatro profissionais e também amadores, ligados à militância política comunista e antifascista. Ciente das acusações que vinham tanto da esquerda como da direita, o dramaturgo projetou um trabalho que respondesse a seu tempo.

No entanto, exilado e sem teatro, já com a guerra envolvendo os países europeus ocidentais, em vários momentos o dramaturgo via dificuldade para seguir adiante com esse projeto e, pouco mais de um ano após o início do trabalho em “A Compra do Latão”, relata o quanto o seu isolamento prejudicava o avanço do trabalho:

19.8.40

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

O dramaturgo reconhecia seu isolamento quanto à produção teatral e as limitações que essa situação imprimia em seu trabalho. No entanto, denomina essa fase de “tempo nos intervalos”, ou, traduzindo de outra forma, num “entre-tempos” (“Inzwischenzeit”, em alemão), o que nos leva a pensar que, apesar dos tempos sombrios, continuava seus projetos e seguia trabalhando para quando pudesse ter de volta um teatro em suas mãos.

Apesar desse vislumbre de futuro, é possível ver sinais, também, de certa impaciência e impotência em algumas notas de Brecht. Quanto aos seus trabalhos com a dramaturgia no período dos anos 1940, Brecht registra em seu *Diário de trabalho* o quanto estar apartado dos teatros impede a verificação de seus textos diretamente na cena, conforme ele resume:

30.6.40

É impossível terminar adequadamente uma peça sem um palco. *The proof of the pudding*⁷... Como vou descobrir se, digamos, a 6ª cena de *A alma boa de Setsuan* resiste ou não à súbita compreensão por parte de Li Gung da base social da maldade de seu amigo? Só o palco pode decidir entre possíveis variantes. Fora *Mãe* e *Cabeças redondas*, tudo o que escrevi desde *Joana* não foi testado. (BRECHT, 2002, p. 85)

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

Ao afirmar que havia passado os olhos por “A Compra do Latão”, como se estivesse buscando inspiração ou frescor nos processos de trabalho com as dramaturgias, mas que o que advém dali não é muito confortável, vemos em certos momentos as dificuldades para avançar com os trabalhos e a preocupação de como dar sentido à sua proposta para o material, de como organizá-lo de forma apropriada, de como ser útil (ele mesmo e também seu teatro) naquele momento histórico. Apesar disso, Brecht escreve ensaios, poemas, modelos de exercícios e reflexões sobre o trabalho de atuação, buscando contribuir para a formação de trabalhadores do teatro interessados no teatro épico. Apesar de tais escritos sobre o trabalho de atuação e os planos de atividades de ensino do teatro, Brecht continua sem a possibilidade de experimentar no palco não apenas suas propostas para os atores e atrizes no teatro épico, mas também suas próprias dramaturgias.

Em certa medida, assim como Brecht estava isolado quanto à produção teatral, como reconhece numa anotação de agosto de 1940 durante sua estada na Finlândia (BRECHT, 2002, p. 109), as figuras de “A Compra do Latão” aparecem na obra num tempo e local indefinidos (apenas sabemos que se trata de um “grande teatro”), quase que isoladas dos acontecimentos “lá fora” – exceto por um dado concreto, que percorre todo o material e surge em certos trechos, justamente o motivo que levou Brecht e tantos outros ao exílio: o nazismo e o “pintor de paredes” (forma como o dramaturgo se referia a Hitler).

Para a pesquisadora alemã Lydia White (WHITE, 2019), assim como Brecht se encontrava num “entre-tempos”, também

os contornos propostos para “Messingkauf” apontam para uma espécie de entre-tempos, quando algo já acabou, mas ainda antes de algo novo começar. Segundo a autora, o isolamento em que Brecht se encontrava gerou uma espécie de suspensão no fluxo temporal: “[...] uma pausa em sua produção, uma paralisação dinâmica dos acontecimentos mundiais, uma espera pelo retorno, um tempo em que nada é certo” (WHITE, 2019, p. 48, tradução nossa).

Para o conjunto de textos de “A Compra do Latão”, Brecht apresenta a situação ficcional para a estruturação da obra da seguinte maneira:

Num palco, cuja decoração está sendo lentamente desmontada por um Técnico de Palco, um Ator, um Dramaturgo e um Filósofo estão sentados em cadeiras ou acesórios. De uma pequena cesta colocada pelo Técnico de Palco, o Dramaturgo tira garrafas e as desarrolha, e o Ator serve o vinho em taças e as oferece aos amigos. (BRECHT, 1993, p. 773, tradução nossa)

Em “Messingkauf”, os trabalhadores do teatro estão também num entre-tempos: uma apresentação teatral acabou de ser finalizada; vê-se, ainda, os vestígios dela, que aos poucos são retirados, desmontados e levados do palco para, provavelmente, um depósito ou um outro lugar para guardá-los. No momento em que se encontram no teatro para as conversas noturnas, já não há uma peça a ser apresentada e a equipe do teatro, junto com um convidado que não pertence àquele lugar, vão conversar sobre – e também experimentar, na prática – os problemas daquele teatro que estavam habituados a fazer e as possibilidades de sua transformação.

Esse entre-tempos oferece à equipe do teatro em “A Compra do Latão” a possibilidade de revirar coisas que estavam “empoeiradas”. Esse “entre” que subsiste quando uma apresentação é finalizada e uma próxima montagem é preparada contém a possibilidade do novo teatro, que poderá surgir daqueles encontros noturnos, como diz Lydia White (2019): “A retirada dos objetos de cena da última apresentação e a desmontagem do cenário apontam para um vazio, que pode tanto representar uma falta quanto abrigar um potencial” (WHITE, 2019, p. 48, tradução nossa).

Sobre a possibilidade transformadora desse momento de suspensão, destacamos uma das primeiras intervenções do Dramaturgo na “Primeira noite”, quando pede ao Trabalhador: “Nós podemos também pedir ao nosso amigo que não desmonte o cenário tão rapidamente, porque senão vai levantar muito pó” (BRECHT, 1993, p. 773, tradução nossa). Com a brincadeira do pó, podemos suspeitar que Brecht não apenas está comentando sobre o cenário da peça apresentada pela equipe daquele teatro em “A Compra do Latão” – mas também sobre o teatro no geral: acumula pó aquilo que é deixado como está, que não é revirado nem manuseado com frequência, e para o qual não se olha criticamente; ainda, o que acumula pó são velharias, artefatos antigos, e, quando estas são reviradas, o pó aparece, levanta-se.

O Dramaturgo é uma das figuras insatisfeitas com o teatro que vê e faz, e apresenta ao Filósofo a situação do teatro que tem feito: “Nas últimas décadas, o teatro fez de tudo para se colocar como um espelho da vida. Com a ambição de contribuir para a solução das questões sociais, fez os maiores sacrifícios.

[...] E pelos serviços prestados, pagou perdendo quase toda sua poesia” (BRECHT, 1993, p. 774, tradução nossa). Segundo uma breve indicação, naquela primeira noite de conversa a equipe teria apresentado *Rei Lear*, de Shakespeare, como menciona o Filósofo: “FILÓSOFO – Quando o *seu* Lear amaldiçoou as filhas [...] ATRIZ – Ele já teve noites melhores!” (BRECHT, 1999, p. 23, grifo nosso). Apesar de a equipe ter acabado a apresentação logo antes da chegada do Filósofo, o que compôs a apresentação está coberto de poeira, como se há algum tempo aquele teatro não tivesse sido limpo – ou, em outros termos, avaliado, examinado, criticado.

Vale notar, também, que muitas frases do Dramaturgo e das outras figuras estão no tempo pretérito, o que indica algo que ficou para trás. Assim diz o Dramaturgo:

Nossos retratos da vida real *eram* exemplares. O público *podia* estudar os melhores humores da alma conosco. Os interiores de nossa família *eram* meticulosamente executados. [...] Não, assim como nenhum receio *era* obstáculo, também nenhum esforço *foi* poupado. (BRECHT, 1993, p. 775, tradução e grifos nossos)

A utilização dos verbos no tempo pretérito também nos indica que aquilo que é comentado já não está sendo feito; o que nos leva a imaginar que, de alguma maneira, aquele trabalho foi interrompido. Além disso, neste trecho e também em outros, as figuras de “Messingkauf” remetem-se a experiências anteriores, trazendo-as para as discussões, de modo a compreendê-las, analisá-las e, eventualmente, transformá-las. Nesses casos em que os comentários sobre encenações e outros exemplos mencionados estão no tempo pretérito, podemos concluir que

o momento em que as figuras se encontram no teatro para as conversas noturnas não é contemporâneo aos momentos das montagens comentadas. Essas experiências a que elas se referem ao longo de “A Compra do Latão” parecem ter ficado para trás e não estar acontecendo naquele momento. Os comentários aparecem, portanto, como lembranças de um tempo passado, memórias de práticas teatrais que ocorreram em determinado momento histórico e que, àquela altura, já não mais estariam sendo praticadas.

Porém, não podemos concluir como exatamente Brecht teria decidido amarrar todas essas ideias em uma eventual finalização de “Messingkauf”. Sabemos, contudo, que a suspensão do tempo que caracteriza a obra corresponde à tomada do poder pelos nazistas. Levado ao exílio, a impossibilidade de trabalho *no* teatro leva Brecht a escrever ainda mais *sobre* o teatro (WHITE, 2019, p. 51, tradução nossa). Em “A Compra do Latão”, o dramaturgo vai ainda mais longe, pois distante de um teatro possível, não apenas escreve *sobre* o teatro, mas cria um teatro ficcional, porém totalmente colado na realidade. A discussão, assim, toma corpo *dentro* do próprio espaço teatral, *em um teatro* imaginado e visitado por diversas figuras que, através do trabalho coletivo e colaborativo, projetam e experimentam um teatro interessado na “[...] ‘vida em conjunto das pessoas’ e sua imitação” (WHITE, 2019, p. 51, tradução nossa).

É interessante destacar que o “grande teatro” de “Messingkauf” está vazio, pois o público e outros funcionários do teatro já foram embora e restam apenas aquelas cinco figuras no palco. Brecht apresenta “[...] uma *desmontagem* do teatro

burguês existente *diante de fileiras vazias*” (MÜLLER-SCHOLL, 2014, p. 33, tradução nossa, grifos do autor), sem a presença do público. Este, então, não interfere diretamente no desenrolar dos debates de “A Compra do Latão”, ainda que seja levado em conta desde o começo, conforme explicitado pelo Dramaturgo, quando dá as boas-vindas aos colegas: “Espero que vocês se sintam confortáveis aqui [no palco]. [...] Enquanto falamos sobre o teatro, podemos ter a sensação de estarmos tendo essa conversa diante de um público, por tanto como se nós mesmos estívéssemos apresentando uma pequena peça” (BRECHT, 1993, p. 773, tradução nossa).

É nesse palco imaginado, com um público também apenas projetado, num momento de entre-tempos, que o teatro aristotélico e o não-aristotélico são confrontados. O debate sobre um “[...] teatro que ainda está por vir” (MÜLLER-SCHOLL, 2014, p. 36) ecoa na metáfora de Brecht da desmontagem do cenário, de uma peça que já não pode mais ser apresentada como fora anteriormente. No entanto, ela continua necessária, pois é a partir das experiências concretas daquela equipe que se dará o debate e dele é que se poderá fazer algo novo. O novo teatro épico é fruto do trabalho coletivo e do desmonte do próximo teatro que Brecht criticava, o teatro aristotélico:

Apenas onde algo foi construído é que algo pode ser desmontado, cada uso possível do teatro, até mesmo sua destruição ou revirada, tem que ser baseada em um determinado teatro e no seu desmantelamento—assim se poderia descrever o *insight* de *A compra de latão*. É justamente a compreensão da estrutura de um determinado teatro que permite que ele seja desmontado. (MÜLLER-SCHOLL, 2014, p. 42, tradução nossa)

Nesse sentido, o teatro épico de Brecht não é a negação do teatro aristotélico, mas sua superação em termos dialéticos. As experiências anteriores da equipe do teatro são colocadas em questão pelo Filósofo, mas é também delas que se parte. Em “A Compra do Latão”, Dramaturgo, Ator e Atriz são profissionais no campo teatral, mas o repertório e conhecimento acumulados ainda são vinculados ao teatro aristotélico e a uma imitação fotográfica da realidade, ainda carregando “[...] o selo da veracidade” (BRECHT, 1993, p. 776, tradução nossa). Assim comenta o Filósofo aos artistas:

As suas representações naturalistas estavam mal feitas. Durante a representação, vocês optaram por um ponto de vista que não permite nenhuma crítica verdadeira. As pessoas identificavam-se com vocês e se acomodavam com o mundo. Vocês eram o que vocês eram, e o mundo continuava como estava. (BRECHT, 1993, p. 769, tradução nossa)

Em suas peças, a equipe do teatro oferecia ao público obras que buscavam uma completa identificação entre personagens e público, ofuscando as possibilidades de análise crítica sobre os comportamentos sociais. Provocados pelo Filósofo, que os convida a participarem de uma “[...] tarefa não artística [...] para finalidades bem práticas” (BRECHT, 1999, p. 87), Dramaturgo, Ator e Atriz aceitam tomar parte do *teatro* do Filósofo, um empreendimento científico, de onde poderiam tirar algo de proveitoso (BRECHT, 1999, p. 87). O Filósofo, por sua vez, declara que precisa dos conhecimentos da equipe para seus propósitos, pois eles, com sua arte e maquinarias, podem imitar

processos que acontecem entre pessoas – material que o Filósofo deseja analisar.

Ficam estabelecidas, então, as relações entre o grupo de artistas e o visitante. Será uma necessidade social de ordem prática, trazida de fora pelo Filósofo, que colocará o teatro aristotélico em análise. Aos poucos, a partir da argumentação entre os participantes da conversa e de experimentos práticos, erguem-se das ruínas do teatro que busca a identificação as práticas teatrais que pretendem *historicizar* – em outra palavra, *distanciar* – os processos sociais apresentados no palco.

Ao final das quatro noites de conversa previstas no projeto de “A Compra do Latão”, o *taet*ro do Filósofo seria novamente convertido em teatro. Brecht escreve:

DRAMATURGO – Até agora, nós estudamos, com toda nossa capacidade, as várias instruções segundo as quais você pretendia tornar o teatro tão instrutivo como a ciência. Você nos convidou para trabalhar no seu *taet*ro, que deveria ser um instituto científico. Fazer arte não deveria ser o nosso objetivo. Mas na verdade, para cumprir os seus desejos, tivemos que empregar toda nossa arte. Para falar a verdade, representando como você quer e com as finalidades que você quer, ainda estamos fazendo arte. (BRECHT, 1993, p. 752, tradução nossa)

A “Quarta Noite” de “A Compra do Latão”, da qual faz parte o trecho acima, encerra os encontros noturnos no palco daquele “grande teatro”. Só assim poderia ter início um novo teatro, síntese das práticas anteriores da equipe de artistas e do *taet*ro do Filósofo. Mais do que um final feliz, como proposto por Fernando Peixoto (1981), parece-nos inexistir um desfecho propriamente: as quatro noites de conversa noturna não resolvem

um problema, mas apontam um caminho de trabalho, orientado pela utilidade política e social. Então, caberia à equipe do teatro, a partir dali, começar a investigar e a experimentar *como* poderia seguir o trabalho. Isso iria pressupor, reiniciando os questionamentos, outros conflitos, outras dificuldades e outras soluções cênicas; afinal, o processo crítico-reflexivo de trabalho teatral não encontra a solução incontestável, e cada novo material produzido deve ser submetido à crítica e superado: assim era a forma de trabalho de Brecht.

REFERÊNCIAS

BRECHT, Bertolt. **A Compra do Latão** (1939-1955). Tradução de Urs Zuber com a colaboração de Peggy Berndt. Lisboa: Vega, 1999.

BRECHT, Bertolt. **Diário de Trabalho, volume I: 1938-1941**. Organização de Werner Hecht; tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro vol. 2**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976.

BRECHT, Bertolt. **Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe**. Band 22.2: Schriften 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1993.

BRECHT, Bertolt. **Brecht on Performance: Messingkauf and Modelbooks**. Edited by Tom Kuhn, Steve Giles and Marc Silberman; translations by Charlotte Ryland, Romy Fursland, Steve Giles, Tom Kuhn and John Willett. 1st. ed. London; New York: Bloomsbury, 2015.

HECHT, Werner; GELLERT, Inge. “Notas e comentários sobre *A compra do latão*”. 1999

KRABIEL, Klaus-Dieter. “Der Messingkauf”. In: KNOPF, Jan (org.). **Brecht Handbuch Band 4**: Schriften, Journale, Briefe. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2003.

MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. “Bruchstücke eines (immer noch) kommenden Theaters (ohne Zuschauer): Brechts inkommensurable Fragmente *Fatzer* und *Messingkauf*”. In: RIPPEY, Theodore F. (ed.). **The Brecht Yearbook** / Das Brecht-Jahrbuch 39: The Creative Spectator. Bowling Green, OH: The International Brecht Society, 2014.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht**: uma introdução ao teatro dialético. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht**: vida e obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

SILBERMAN, Marc. “Introduction to part 2”. In: BRECHT, Bertolt. **On theatre**. Editado por Marc Silberman, Steve Giles e Tom Kuhn. Londres: Bloomsbury, 2020.

WEKWERTH, Manfred. **Diálogo sobre a encenação**: Um manual de direção teatral. São Paulo: Hucitec, 1986.

WHITE, Lydia. **Theater des Exils**: Bertolt Brechts ‘Der Messingkauf’. Berlin: J. B. Metzler, 2019.

WILLETT, John (org.). **Brecht on Theatre**: the development of an aesthetic. Londres: Methuen, 1974.