



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Brecht e a experiência da incongruência construtiva: dizer sim, dizer não

André Luiz Antunes Netto Carreira
Stephan Arnulf Baumgärtel

Para citar este artigo:

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto; BAUMGÄRTEL, Stephan Arnulf. Brecht e a experiência da incongruência construtiva: dizer sim, dizer não. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 54, abr. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573101542025e109

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

Brecht e a experiência da incongruência construtiva: dizer sim, dizer não¹André Luiz Antunes Netto Carreira²
Stephan Arnulf Baumgärtel³**Resumo**

Neste artigo, propomos um olhar sobre Bertolt Brecht como referência central na conformação de nosso imaginário de um teatro político e de uma pedagogia engajada; discutindo a dimensão reificada ou mitificada dessa figura; sugerimos como linhas de fuga leituras das experiências brechtianas com o teatro político das vanguardas russas, assim como das reflexões e críticas de Heiner Müller à peça de aprendizagem. O reconhecimento de um Brecht mais subversivo que revolucionário não diminui a importância do *mito Brecht* como uma ideia-força que dá impulso a diversos processos políticos de criação cênica, mas a situa fora da função de ser modelo de uma esperança forçosamente positiva.

Palavras-chave: Teatro político. Vanguardas russas. Poéticas menores. Peças de aprendizagem. Pedagogia.

Brecht and the experience of constructive incongruity: saying yes, saying no

Abstract

This article proposes a revision at Bertolt Brecht as a central reference in the conformation of our imaginary of a political theater and an engaged pedagogy. Starting from a discussion of the reified or mystified dimension of this figure, it proposes as lines of flight readings of Brechtian experiences with the political theater of the Russian avant-garde, as well as of Heiner Müller's reflections and criticisms of the learning play. The recognition of a Brecht who is more subversive than revolutionary does not diminish the importance of the *Brecht myth* as an idea-force that gives impetus to various political processes of scenic creation, but rather places it outside the function of being a model of a necessarily positive hope.

Keywords: Political theatre. Russian vanguards. Minor poetics. Learning plays. Theatrical pedagogies.

Brecht y la experiencia de la incongruencia constructiva: decir si, decir no

Resumen

Este artículo propone una mirada sobre Bertolt Brecht como referencia central en la conformación de nuestro imaginario de un teatro político y de una pedagogía comprometida. Discutiendo la dimensión reificada o mitificada de esa figura, propone como líneas de fuga lecturas de las experiencias brechtianas con el teatro político de las vanguardias rusas, así como de las reflexiones y críticas de Heiner Müller a la obra de aprendizaje. El reconocimiento de un Brecht más subversivo que revolucionario no disminuye la importancia del *mito Brecht* como una idea-fuerza que da impulso a diversos procesos políticos de creación escénica, pero la sitúa fuera de la función de ser modelo de una esperanza forzosamente positiva.

Palabras clave: Teatro político. Vanguardias rusas. Poéticas menores. Piezas de aprendizaje. Pedagogía.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Janete Gheller. Graduação em Letras-Português pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) – Caxias do Sul.
 ghellerjanete@hotmail.com

² Pós-doutorado na Universidade de Évora (EU), Portugal. Pós-doutorado Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Espanha (CSIC). Pós-doutorado em New York University (NYU), Estados Unidos. Doutorado em Teatro pela Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina. Graduação em Licenciatura em Educação Artística pela Universidade de Brasília (UnB). Pesquisador 1A Produtividade Pesquisa CNPq. Professor titular da graduação e pós-graduação (mestrado e doutorado) em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).  andre.carreira@udesc.br
 <http://lattes.cnpq.br/4224540229202107>  <https://orcid.org/0000-0003-1846-4551>

³ Pós-doutorado na Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutorado na Universidad Nacional de Colômbia – Bogotá. Doutorado em Literaturas da Língua Inglesa pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestrado na Ludwig-Maximilians-Universität Munich, Alemanha. Professor titular da graduação e pós-graduação (mestrado e doutorado) em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).  stephao08@yahoo.com.br
 <http://lattes.cnpq.br/8439378198120294>  <https://orcid.org/0000-0002-7769-1108>



Uma confrontação é mais importante
do que a tentativa de esclarecer ou de criar uma única lógica.
(Matthias Langhoff, entrevista com Sérgio Carvalho)

Apresentação

A figura do dramaturgo, poeta, diretor e teórico Bertolt Brecht parece ser a primeira referência quando se pensa a ação política no teatro, e suas *peças didáticas* ou *peças de aprendizagem* estimulam aproximações com projetos educacionais que se entendem como engajados. No entanto, por motivos que têm a ver tanto com as negociações poético-políticas do próprio autor, quanto com o ruir da proposta socialista existente no campo de domínio da antiga União Soviética; a utilidade das propostas poéticas desse autor e diretor não pode ser reduzida à ilustração cênica de uma formação político-partidária, visando encontrar soluções cênicas para uma discussão política, cujas linhas de conflito e de soluções já estão claras de antemão na cabeça dos criadores. Ressaltar esse perigo não nos parece algo supérfluo, mesmo que o problema fosse posto em 1997, quando Roberto Schwarz explicou para a Companhia do Latão e outros presentes⁴, que a atualidade de Brecht precisava ser repensada ante os últimos desdobramentos do capitalismo que confundiram com êxito as configurações da sociedade em duas classes opostas. Vale citar alguns trechos da palestra de Schwarz (1999, p.36):

Enquanto na técnica de Brecht você sai de um ponto determinado e se alinha noutro, hoje não dá pra fazer isso. Há o problema de reinventar o distanciamento de maneira a transformá-lo numa potência crítica. Que ele tem essa virtualidade, nós todos sentimos. Aí é que está o ponto: cavoucar no que é que o distanciamento dá a ver – e não mistificar essa direção.

Schwarz, ainda, identifica como um cúmplice subversivo do distanciamento a atenção de Brecht às matrizes mentirosas ou enganosas presentes nas maneiras como figuras individuais e coletivas se apresentam. Diz Schwarz (1999, p.36):

⁴ Palestra proferida depois de apresentação de Santa Joana dos Matadouros pela Cia do Latão (in Schwarz, 1999).

Brecht [...] trabalha com matéria negativa. [...] gosta de trabalhar com o lixo da sociedade, com tudo o que ela tem de pior. Então ele procura compor uma ideia verdadeira do mundo contemporâneo através da articulação inteligente de tudo o que é mais mentiroso na sociedade. Essa operação com a matéria negativa é quase uma especialidade, para não dizer uma perversão do Brecht. Quanto mais escandalosamente mentiroso e lamentável for o discurso, mais ele vai ficar atento a ele.

Em outras palavras, Brecht preza as potências de um material que hoje se chama “gatilho”, pois parece reconhecer que a verdade sobre a sociedade reside, nem nas declarações de princípios sociais e nem nas relações concretas entre as pessoas, em suas tentativas ilusórias e não, raramente, patéticas, de resolver na própria vida as contradições que possuem um cunho objetivo, econômico e social, mas não por isso podem – se seguimos Schwarz – ser tratados como transparentes e óbvias. A verdade pode ser encontrada na maneira como as duas esferas se atravessam.

A “transformabilidade” revolucionária do mundo, entretanto, nos padrões do marxismo da época de Brecht está em crise hoje, e essa corrente de pensamento não encontra alternativas às estratégias capitalistas de modernização acelerada da tecno economia, enquanto o empobrecimento de enormes setores sociais se aprofunda.

Os altos e baixos dos diferentes modos de trabalhar com Brecht, talvez, tenham a ver, não de forma secundária, com as tentativas (próprias dele e daqueles que trabalham com suas propostas) de tornar a negatividade empírica⁵ uma força poética produtiva em sua condição subversiva e, simultaneamente, fazê-la algo ainda palatável às forças hegemônicas do momento. Ou seja, aceitar (ou não) que o horizonte positivo – aquele que permita que se apresente com facilidade lógica o caminho de transformação dessa sociedade capitalista injusta – seja acessível como força estruturante do trabalho poético e da construção cênica. Mas essa convicção pode exercer, segundo Schwarz (1999, p. 116), uma “força hipnótica” que sustenta a “técnica do distanciamento” como “pretensão revolucionária” num “didatismo [que se

⁵ A negatividade empírica é uma forma de representar a realidade mostrando suas contradições de modo que o público possa realizar sua própria experiência de reflexão sobre as condições sociais e políticas apresentadas.

torna] princípio formal” (1999, p. 133). Assim, a compreensão do trabalho de Brecht é facilmente focada na busca por procedimentos que permitem transmitir um ensinamento no fundo já sabido, em detrimento do foco investigativo para o qual a possibilidade de um ensinamento, isto é, a didática, é algo a ser questionado pelo jogo do dispositivo cênico.⁶ Nessa perspectiva, o objetivo “didático” das técnicas de estranhamento e da apresentação paradoxal de uma “matéria negativo” não está tanto em iluminar positivamente a situação tratada, mas de explorar e explicitar as contradições e aporias presentes dentro dela e dentro de nós, à medida que precisamos agir dentro dela.

O que nos interessa, neste artigo, é discutir a presença de três elementos nas propostas brechtianas que ajudam a questionar um achatamento não só poético e pedagógico do trabalho brechtiano, mas também de suas táticas de manter suas convicções políticas e conseguir ser um autor, institucionalmente, bem-sucedido, primeiro em uma sociedade capitalista e, posteriormente, na sociedade socialista da República Democrática da Alemanha (RDA).

O primeiro ponto tratado é a própria complexidade de Brecht como sujeito político, em suas múltiplas facetas e contradições em correspondência aos diferentes contextos históricos, que configura um elemento que deve ser levado em conta na hora de estudar a relação entre poéticas e política em sua produção artística. Segundo, buscamos recuperar experiências da vanguarda russa como forças propulsoras de um teatro político diferente do brechtiano, mas obviamente em afinidade com o diretor alemão. E terceiro, discutimos as peças de aprendizagem de Brecht na perspectiva da crítica de Heiner Müller. Reunidos esses elementos, buscamos situar Brecht como uma ideia-força (no sentido que George Sorel dá a esse termo) que nos provoca a criar obras que irrompam como forças (taticamente) desestruturantes nos horizontes de expectativa de seu público pretendido.

⁶ Sobre essa a diferença enquanto diferenciação entre uma pequena e uma grande pedagogia, ver Koudela (1992). Nessa perspectiva não surpreende que a pequena pedagogia, com suas intenções revolucionárias, é aquela que se tornou eficaz, enquanto a grande pedagogia luta em inventar procedimentos para o contexto político atual que permitem aos participantes experimentar nas forças estruturantes da cena e da ficção na situação de urgência as possibilidades de um passo intelectual e afetivo emancipativo.

A mitificação de Brecht

Discutir o *mito Brecht* é um exercício de treinamento do olhar que permite aprofundar os estudos do modelo e, particularmente, a compreensão do que seria um teatro dialético. Schwarz (1999, p. 117 e p. 217) diz que:

A paixão despertada pelo teatro e pelas teorias de Brecht sempre teve a ver com este estatuto híbrido, como recordam os seus admiradores. Na década de 50, contudo, sobretudo vista de hoje, parte dessa aura possivelmente já fosse ideologia. [...] Com a morte do escritor, em 1956, a consagração mundial dispara. Segundo as circunstâncias, prevalece o estímulo do mais inovador dos artistas da esquerda ou a exploração de seu prestígio com finalidade apologética.

Estabelecer alguns elementos, que nos permitam uma crítica que faça visível um Brecht com o qual se possa dialogar e não apenas reverenciar, foi também algo que buscou Hanna Arendt, quem disse no seu ensaio “Bertolt Brecht: 1898–1956”, que: “agora, quando sua fama é sólida, pode ter chegado o momento em que é possível levantar certas questões sem ser mal entendidas” (2008, p. 151). Então, atualmente, deveríamos discutir Brecht de maneira franca. No entanto os mal-entendidos têm sido perpetuados de uma forma permanente, muitas vezes, porque a crítica a Brecht é rechaçada como discurso conservador. Um exemplo é a Introdução da edição brasileira do livro *Sobre a profissão do ator*⁷ que atribui às críticas feitas a Brecht sobre sua suposta carência de atenção à teoria e prática da atuação, à “prevalência de critérios burgueses [...] tomados como verdades absolutas e a-históricas” (Brecht, 2022, p. 12).

Reafirmar, genericamente, Brecht como paradigma do artista revolucionário, parece oferecer poucos elementos à compreensão da complexidade do ato de fazer arte, lutando contra as diversas camadas opressivas do capitalismo e de sua lógica cultural. Justamente por isso, é apropriado discutir a dimensão mítica⁸ que o consolidou como referente de um teatro comprometido com a

⁷ Laura Brauer e Pedro Mantovani.

⁸ Para Barthes: “[...] no mito existem dois sistemas semiológicos, um deles deslocado em relação ao outro: um sistema linguístico, a língua (...) linguagem-objeto, porque é a linguagem de que o mito se serve para construir o seu próprio sistema; e o próprio mito, ” (1989, p. 137).

mudança do mundo, ou seja, com ‘todas’ as mudanças. Neste sentido, discutir a relação de Brecht com o projeto político autoritário do stalinismo, é um primeiro passo para romper com as ideias simplificadas sobre o artista⁹.

A construção da condição mítica de Brecht se deveu tanto aos seus próprios esforços, como ao impacto de sua produção intelectual e artística e, também, à ação de seus seguidores. José Antonio Pasta no seu livro *Trabalho de Brecht*, comentando o texto “Organização da Glória”, diz:

Não resta dúvida que o zelo de Brecht pela distribuição e colocação de seus trabalhos o aproxima perigosamente do cinismo e das manobras de mercado, cujos métodos promocionais ele, como se vê, realmente observou e incluiu nos seus cálculos. [...] Outros, [como Martin Esslin] tomando [essa atitude] exclusivamente pelo seu aspecto promocional, já chamaram isso de “cinismo”, “defeito de caráter”, “filosofia de lúcida autopromoção” baseada na convicção de que a sobrevivência – e o sucesso – são muito mais importantes do que qualquer gesto heroico” (Pasta, 2010, 54).

Mas, o *mito Brecht* se consolidou principalmente a partir do uso de sua imagem pelos aparelhos políticos e culturais relacionados às correntes stalinistas em âmbito mundial nos anos 50/60. O fato é que a ação militante no campo da cultura o elegeu como paradigma de teatro político em detrimento de outras linhas estéticas e ideológicas, talvez por desconhecimento de outras práticas ou por conveniência política dentro das tramas de poder do sistema das artes no campo da esquerda. Afonso Sastre diz:

Ciertamente, la relación de Brecht con Piscator fue muy fructífera para ambos; pero me inclino a creer, a pesar del gran olvido de la figura de

⁹ Essa discussão demanda um conhecimento sobre as posições de Brecht com relação à política autoritária e repressiva do aparato burocrático stalinista. Este tema é pouco abordado no Brasil, apesar de ser discutido internacionalmente. Žizek se refere ainda aos documentos que atestam que publicamente “Brecht apoiou as medidas tomadas pela RDA contra o levante do povo em 1953, ano da morte de Stalin. Essas medidas incluíram o envio de forças russas para serem usadas contra o povo que era considerado uma ameaça à lei e à ordem soviética” (Žizek, 2007, p. 177). Por outro lado, conhecemos o poema satírico “A solução” em que Brecht sugeriu “Que o governo dissolvesse o povo/ E elegeisse outro”, para solucionar os motivos do descontentamento operário (ver também Clark, 2007). Ou seja, encontramos um Brecht que admitiu dentro de si sua fascinação para com a violência dos gestos de soberania (impondo sacrifícios trágicos, se seguimos as problemáticas de suas peças de aprendizagem), e outro que também se mostrou ciente da dimensão patética, ridícula e horrenda, do exercício burocrática dessa mesma soberania. Se não queremos falsificar a imagem de Brecht, precisamos aprender a lidar com essa e outras contradições: um autor anti-fascista, mas fascinado com o gesto violento e ditatorial de uma teologia política como fundamentação de qualquer política que merece esse nome, ou seja, capaz de instaurar outra realidade social. Um autor chocado e amedrontado ante o fuzilamento de amigos como Tretiakov (ver o poema O povo é infalível?, 1939) durante a limpeza política stalinista, mas que nunca se pronunciou publicamente contra esse regime, seja por medo, lealdade verdadeira ou ambição oportunista. A questão é como sua poética e pedagogia teatral foi atravessada por essa ambivalência.



Piscator, particularmente durante la época de mayor gloria de Brecht, que la relación fue más beneficiosa para este último, es decir, que Brecht le debe más a Piscator que el segundo al primero, en términos estrictamente teatrales. [...] Señalo esto porque para cierta crítica paramarxista (en otras palabras: para los idólatras de Brecht durante los últimos años 50, y gran parte de los 60), Piscator era absolutamente invisible. Parecía como si Brecht hubiera salido directamente -por obra de su genio- de la nada, mezclado (esta nada) con unas gotas de teatro chino. Así, la trayectoria de Brecht de su anarco-expresionismo primitivo se habría producido volando (2001, p. 30).¹⁰

É interessante compreender que o aparelho político-cultural dócil às orientações do regime stalinista esteve conformado por uma complexa rede de instituições oficiais e para-oficiais, bem como por organizações de parte do movimento político de esquerda e por intelectuais associados ideologicamente a esta linha política¹¹.

A dedicação desse aparelho político-cultural – que não deve ser confundido com todo o campo marxista ou mesmo com “a esquerda”- foi tamanha que se omitiu do campo do ‘teatro político’ boa parte da experiência da vanguarda russa, sobrando apenas algumas sombras do teatro de *agitprop* do modelo do *Proletkult* e fracos ecos do trabalho de Piscator.¹²

Lógico que podemos supor que a obra de Brecht foi insistentemente divulgada enquanto os trabalhos de Meyerhold, Piscator entre outros, foram quase esquecidos pelas suas qualidades intrínsecas e por que Brecht era um dramaturgo com uma vasta produção. Não se pode esquecer que na tradição teatral quem escreve peças costuma prevalecer como referência.

No entanto, é mais provável que a preferência pelo nome de Brecht seja um fenômeno decorrente de todos esses componentes combinados, porque é assim que os processos das artes cênicas ocorrem, pois muitos fatores simultâneos se interferem mutuamente nesse complexo sistema de poderes.

¹⁰ Sobre Brecht com quem trabalhou, Piscator disse: “O Teatro Épico foi inventado por mim na cena, e por Brecht na dramaturgia”. (Piscator, 1968, p. 187)

¹¹ Essa estrutura política se refletiu nos anos 30 e 40 do séc. XX, e também já bem avançada a década de 60, em uma atitude de cumplicidade de publicações de esquerda, editoras e intelectuais que não questionaram o desaparecimento de Meyerhold, e sua ausência dos registros da história do teatro russo a partir do seu fuzilamento.

¹² Ver relatos de Beatriz Picon-Vallin, Mark Clark e Katherine Eaton.



Matrizes do teatro político da vanguarda russa

Considerando a brevidade deste texto, não pretendemos, aqui, fazer um recorrido histórico exaustivo sobre as origens do teatro político, pois isso nos levaria até a *ágora* grega e às inúmeras formas cênicas, que tinham como objetivo incidir diretamente no âmbito político e formativo. Como diz Patrice Pavis:

...a expressão [teatro político] designa ao *teatro de agitprop*, ao *teatro popular*, ao *teatro épico*, brechtiano e pós-brechtiano, ao *teatro documento*, e ao teatro de “político terapia” de Boal. Estes gêneros têm como características comuns a vontade de fazer triunfar uma teoria, uma crença social, um projeto filosófico. A estética fica, assim, subordinada ao combate político, até o ponto de diluir a forma teatral no debate de ideias (1998, p. 459). A *Lehrstück* (peça didática que constitui uma forma “sofisticada” de *agitprop* e da qual Brecht se converteu no mais célebre fabricante) também responde a estes critérios simples ou simplistas” (1999, p. 441).

Schwarz diz que:

Embora se considerasse criador e teórico de um teatro novo, Brecht insistia na antiguidade do teatro épico. Este fora praticado por chineses e japoneses, por elisabetanos e espanhóis do Século de Oro, sem esquecer os autos medievais e o didatismo dos padres jesuítas. Assim, as técnicas da representação anti-ilusionista não eram originais ou melhor, elas se tornavam modernas em sentido forte só quando retomadas - como foram - no horizonte revolucionário à volta da Primeira Guerra Mundial, com seu movimento operário, antiburguês e anticapitalista, que fazia a diferença. (1999, p. 129).

O moderno teatro político se estrutura a partir de formas cênicas populares que foram articuladas com iniciativas do movimento organizado dos trabalhadores europeus ao longo do século XIX. Este teatro tem como elemento chave a construção de uma cena que afirma o mundo como algo transformável, pois apresenta a realidade como histórica e supõe a intervenção política como ação transformadora. As experiências teatrais, associadas à Revolução Bolchevique, são uma referência chave, porque se produziram como ferramenta da luta direta. A vanguarda russa havia experimentado diferentes formas de realizar esta tarefa imposta pela urgência do processo



revolucionário.

A tomada de poder pelo partido de Lênin e Trotsky desatou diferentes processos nas artes, e o teatro - forma artística de grande tradição na Rússia - ocupou um espaço particular como aliado das iniciativas de invenção de um novo país socialista. Durante os dez anos que durou o período triunfante da revolução - interrompido pela ascensão de Josef Stalin ao poder depois da morte de Lênin (1924) -, múltiplas formas teatrais e as mais diversas práticas experimentaram com a ideia de uma arte revolucionária. Tais experiências se deram no seio de um processo radical de transformação que comprometeu toda a sociedade que vivia um momento onde tudo podia - e devia - ser reinventado¹³.

As experiências cênicas e as propostas de Vsevolod Meyerhold, Serguei Tetriakov, Vladimir Maiakovski, Ljubov Popova, Alexander Bogdanov ou Mikhail Gerasimov, entre outros, podem ser consideradas - apesar das suas diferenças - referências de uma cena revolucionária que se desenvolveu dentro de um processo revolucionário, estando diretamente comprometidas com as lutas que desencadearam a tomada do poder e a construção do governo proletário.

Em 1921, o grupo Outubro Teatral de Meyerhold começou a publicar *Vestnik Teatra* que definiu as características do teatro da revolução:

El Octubre de las artes significa superar la hipnosis de la pseudo tradición, detrás de la cual se esconde la oposición a la nueva forma, hostil a la construcción comunista; *El Octubre de las Artes* significa luchar contra la tendencia puramente educativa que pone al proletariado a merced de la ideología feudal y burguesa. *El Octubre de las artes* significa buscar formas adecuadas al contenido volcánico de nuestro tiempo” (Apud Hormigón, 1992, p. 202).

Estas propostas não apenas sonhavam a revolução, elas estavam imersas na revolução, e a realizavam ensinando, questionando, aprendendo e inventando a própria revolução. Os modelos que a vanguarda russa

¹³ Agitprop foi uma técnica política de mobilização através das artes que convocava para a ação. Em 1920, o PC russo criou o Departamento de Agitação e Propaganda para utilizar a arte com o fim de ensinar às massas os ideais da Revolução, e explicar as mudanças que se produziriam então.

experimentou estavam totalmente interferidos pela acelerada e, até certo ponto, caótica dinâmica da revolução. Disse Meyerhold em 1922:

En el pasado, el actor siempre adaptaba su obra a la sociedad a la que iba a estar destinada su obra. En el futuro, el actor tendrá que coordinar aún más su interpretación con las condiciones de la producción del trabajo social (Apud Hormigón, 1992, p. 229).

Esta vanguarda sentou as bases do teatro político que atravessaria o século XX, ou seja, aquele teatro que busca uma relação com os trabalhadores, situando-se no campo das classes oprimidas e tratando de estabelecer um diálogo direto com sua audiência, utilizando referentes da cultura popular e elementos complexos das linguagens cênicas¹⁴. O diretor Evgeny Vakhtangov disse, em 1919, sobre o eixo do teatro da revolução:

A linha vermelha da Revolução dividiu o mundo em "velho" e "novo"... Se o artista quiser criar o "novo" depois que a Revolução chegou, então ele deverá criar "junto" com o povo, nem para o povo, nem em seu nome, nem separado dele. Para criar o novo e obter a vitória, o artista deve firmar-se solidamente... E de que povo estamos falando? Todos nós somos o povo. Falamos do povo que é o criador da Revolução¹⁵ (apud Rudnistky, 1988, p. 52).

O teatro político russo compreendia a necessidade da experimentação cênica e a conexão com a cultura proletária. Talvez, por isso se negou a ser condescendente do ponto de vista da linguagem, e a partir dessa plataforma buscou ao mesmo tempo a radicalidade da ação política¹⁶.

¹⁴ Ver Cavalieri 2017.

¹⁵ The red line of Revolution divided the world into the "old" and the "new"... If the artist wants to create a the "new" after the Revolution has arrived, then he must create "together" with the people. Neither for them, nor on their behalf. In order to create the new and to obtain victory, the artist needs to firm ground of Anteus... And of what people do we speak? All of us are the people. We speak of the people who are the creators of the Revolution. (Tradução nossa)

¹⁶ Um elemento chave neste caso, como disse Katherine Bliss Eaton, são: "As diferenças em suas teorias dramáticas são insignificantes. Na questão da prática, as diferenças estão na área de alcance experimental; quase não há nenhum dispositivo usado por Brecht ou seu reconhecido mentor Piscator que não tenha sido explorado primeiro por Meyerhold. Por outro lado, embora Brecht tenha usado rampas no palco como uma técnica épica, ele parece não ter se interessado pelo palco com plataformas que se movessem vertical e horizontalmente de forma "ativa". Brecht também não compartilhava do profundo interesse de Meyerhold com o problema da construção do edifício teatral, cuja arquitetura impactasse na realização de princípios estéticos e sociais importantes." (1985: 121) [Differences in their dramatic theories are insignificant. In the matter of practice, the differences lie in the area of experimental range; there is hardly any device used by Brecht or his acknowledged mentor Piscator which had not been tried first by Meyerhold. On the other hand, though Brecht used the treadmill as an epic technique, he seems not to have been interested in the thrust stage, vertically and horizontally moving platforms, and "active" scenery.

Um interessante exemplo foi a montagem de Meyerhold de *O Amanhecer de Emile Verhaeren* de 1920 que, segundo Chklovsky tinha dois gêneros extremos: a tragédia revolucionária e a bufonearia revolucionária. Chklovsky também disse: “o teatro assemelha-se a um sobretudo com a gola de casaco rasgada. Não era alegre nem luminoso”¹⁷ (apud Rudnitsky, 1988, p. 60). Isso se encaixava no espírito do teatro militante do período, pois segundo Konstantin Rudnitsky (1988, p. 60):

O espetáculo, concebido ao estilo de um comício político, encaixava naturalmente numa sala que não era nem confortável nem minimamente cerimonial [...] Meyerhold jogou os velhos cenários do Teatro Zon num barracão, despojou o palco e expôs os tijolos das paredes do edifício. Destruiu os projetores de luz. O palco foi unido ao auditório por tábuas. As paredes dos corredores estavam cobertas de cartazes, slogans e caricaturas [...]. A esperança de encontrar uma linguagem comum com a massa de soldados e trabalhadores do Exército Vermelho que enchiam o teatro levou Meyerhold a ser ousado ao subordinar a base literária da produção às exigências da “experiência atual”.¹⁸

Influências como os novos estudos da psicologia e da linguística, que estavam em curso nos círculos intelectuais de Moscou e São Petersburgo, estimularam a experimentação com os mais diferentes elementos do teatro. Nesse sentido, o artigo de Chklovsky “A arte como procedimento” (1917), no qual o crítico estabeleceu, de forma clara, a noção do estranhamento como elemento chave do fazer artístico, sentou as bases de projetos que funcionaram como estrutura medular das encenações de Maiakovsky e Meyerhold e até influenciou o Proletkult. Chklovsky propondo a ideia de estranhamento (*ostranenie*), porque:

Nor did Brecht share Meyerhold’s profound interest in the problem of constructing a theater building which would, through its architecture, help to realize certain important aesthetic and social principles. (Tradução nossa)

¹⁷ “The theater resembles an overcoat with a torn collar. It is neither cheerful nor bright”. (Tradução nossa)

¹⁸ “The spectacle, conceived in the style of a political rally, fitted naturally into a hall which was neither comfortable nor in the least bit ceremonial [...] Meyerhold threw the old scenery of Zon Theatre into a shed stripped the stage and exposed the building’s brick walls. He destroyed the footlights. The stage was joined to the auditorium by boards. The walls of the corridors were covered with posters, slogans and cartoons [...] The hope of finding a common language with the mass of Red Army soldiers and workers who filled the theatre prompted Meyerhold to be bold in subordinating to literary basis of the production to the demands of ‘present experience’”. (Tradução nossa)

...a automatização engole os objetos, os hábitos [...]. E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto. Como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento do estranhamento dos objetos, pelo procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção na arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte (Chklovsky, 2013, p. 27).

Para Chklovsky, o estranhamento era o elemento chave do reconhecimento do procedimento artístico como foco da linguagem artística, sendo aquilo que permitiria estabelecer um diálogo do público com o objeto e suas diversas dimensões. Portanto, podemos dizer que não há obra de arte sem o fenômeno do estranhamento, através do qual se percebe o gesto artístico. Então, se para Chklovsky o estranhamento é estrutural, Brecht usa o conceito como ferramenta tática da sua encenação.

A incorporação de tecnologias na cena (como projeções), utilizadas por Meyerhold e Evreinov, também, formulou modelos cênicos que tinham o diálogo direto mediante a explicitação da linguagem cênica com a audiência, como um valor importante para fazer com que a cena se conectasse ao momento político vivido pelas plateias. Meyerhold introduziu os elementos de textos e notas sobre a cena e buscou reforçar as informações que considerava imprescindíveis para o impacto político de suas montagens.

As experiências da Revolução e da Guerra Civil (1919-21) pediam um vínculo estreito com o momento político para oferecer um teatro que pensasse a Revolução, educando a população dentro do processo revolucionário¹⁹. No entanto, o triunfo da fração stalinista interrompeu os processos de experimentação de linguagens.

O vigor e a complexidade desses processos foram abandonados pelas políticas conservadoras de Stalin, sobrevivendo, assim, apenas as iniciativas que atendiam ao controle do aparato do estado burocratizado. Isto implicou uma simplificação da própria ideia de um teatro político, pois se antes o político era

¹⁹ Proletkult foi um movimento foi criado por Alexander Bogdanov e Mikail Gerasimov, e existiu entre 1917 e início dos anos 20.

também relativo à própria linguagem teatral e aos modos de criação, o que passou a delimitar o papel político do teatro foi apenas o elemento temático e a vinculação institucional das produções.

Apesar do retrocesso que o pensamento stalinista significou às artes – deve-se recordar que a vanguarda acusada de formalista foi banida e perseguida²⁰, e o “realismo socialista” foi imposto como estética oficial –; as bases deste teatro político continuaram reverberando como estímulo à experimentação em outros países. Isso aponta para uma dimensão política fundamental de experimentação enquanto tal: a de não se conformar ou não estar de acordo com a percepção estabelecida do *status quo*.

Esta influência se deveu, principalmente, ao impacto que a vitória bolchevique teve sobre a política e a cultura europeia. Se por um lado os governos europeus, alarmados pelo triunfo da primeira revolução proletária a tomar o poder, interviram na guerra civil para derrotar os revolucionários, a classe trabalhadora e a intelectualidade de esquerda estava animada e interessada pelos mais diferentes aspectos da experiência russa. Inúmeros são os relatos sobre como a influência da Revolução repercutiu nos meios culturais da Alemanha e França. A própria eclosão da Revolução Alemã, com seus incipientes “soviets”, é um eco imediato de tal impacto.

Ainda que o próprio Brecht não tenha escrito sobre seu contato com esse processo, sabemos, por meio do material levantado por Eaton (1985), sobre suas viagens a Moscou e São Petersburgo e seu contato com o teatro de Meyerhold e sua relação de amizade com Tetriakov, quem o apresentou ao conceito de estranhamento de Chklovsky.

O teatro de Erwin Piscator, principalmente o “Teatro Documento”, experimentou elementos que a cena russa utilizou, desenvolvendo a ideia de uma cena como documento da realidade a partir da qual se convocava à ação. Segundo Philippe Ivernel, esse teatro era um “documento dialetizado” (Sastre, 2001, p. 20), focalizado na documentação da realidade, que não abandonava o

²⁰ A perseguição a Meyerhold começou com as acusações de formalismo, evoluiu para traidor da Revolução, e culminou com a acusação de espião alemão, o que o levou da tortura ao fuzilamento em 1940.



elemento “lírico-emotivo” nas palavras do próprio Piscator.

As peças de aprendizagem e seu núcleo ardente: a violência

Talvez, a situação dos artistas revolucionários russos, de fato, seja mais distante da nossa do que a situação de Brecht. Afinal, o Brecht dos anos 20 até o início dos anos 30, testemunhava nas ruas de Berlin os massacres de operários pela polícia do governo social-democrata. A revolução socialista não era mais uma possibilidade real concreta na Alemanha, e na União Soviética aumentaram os sinais de que havia uma ditadura “sobre o proletariado”²¹. Brecht não podia trabalhar “com” o povo, como podiam afirmar os vanguardistas russos ou apenas por um momento muito restrito geográfica- e temporalmente, quando no início dos anos 20, dispunha em Berlin de grandes corais de operários e no rádio um aparato técnico de alcance de massa. Mas, mesmo nesse contexto pesava o avanço da repressão e a ascensão do fascismo e seu “público” era outro.

Foi nessa situação em que parecia impossível manter uma posição a) abstratamente humanista e b) ideologicamente ‘pura’, exigindo a subordinação cega dos corpos aos ditames da política do partido que Brecht optou, nas chamadas peças de aprendizagem, por criar uma dramaturgia que deslocava o ensinamento da montagem para a experiência de montar um texto, entrelaçando doutrina e ação prática (em nível ficcional e cênico). Quem estava presente, não como figura ficcional, mas como esse conjunto heterogêneo de participantes no processo de montagem, não era “o povo”, mas “o movimento da esquerda”. Koudela apresenta essa dramaturgia em palavras, hoje, bem conhecidas:

Brecht sublinha que a principal função da peça didática é a educação dos participantes através do ato artístico coletivo. O aprendizado se dá através da atuação e não da recepção estética passiva. [...] A revisão do texto é parte integrante dessa tipologia dramatúrgica, sendo prevista pelo “escrevinhador de peças” a alteração do texto dramático pelos jogadores. As peças didáticas geram método enquanto *Handlungsmuster* (modelos de ação) para a investigação das relações dos homens entre os homens (Koudela, 2003, p. 24).

²¹ Palavras de Brecht, conforme Benjamin (1991, p. 538).



Koudela ainda afirma que a *Lehrstück* foi renovada por Heiner Müller, na medida em que ele

realiza, através de um conteúdo totalmente novo, de forma exemplar, o modelo da *Lehrstück* [...] através da qual representa também uma alternativa séria para a pedagogia, como também inaugura uma nova tipologia de dramaturgia que se diferencia da dramaturgia tradicional (Koudela, 2003, p. 23).

Ora, há, no mínimo, duas leituras “hipnotizantes” dessa atitude que trata a peça didática. A primeira acredita que se trata de um mero processo formal onde cabe qualquer tipo de conteúdo e enfoque moral e, a segunda, a que trata como simples inovação metodológica para poder ainda passar aos participantes como “descoberta própria” aquilo no qual devem ser, sim, educados. Ambas não levam nem Brecht nem Heiner Müller muito a sério.²²

Para salvar tanto Brecht quanto Müller dessa calcificação entusiasmada, talvez seja útil perguntar o que Brecht queria dizer, quando afirmou no interior de uma das peças de aprendizagem como princípio estruturante, a necessidade de “introduzir [...] o costume de refletir novamente perante cada nova situação” (2004, p. 231), e como essa afirmação se realiza no nível da performatividade cênica.

Recorrer à leitura de Müller é interessante, não só por que a escritura de seus textos realizou na prática a própria máxima de que “usar Brecht sem criticá-lo é traição” (Koudela, 2003, p. 55), mas também por que essa crítica ressalta como o núcleo incandescente dos procedimentos brechtianos a capacidade de Brecht de configurar as contradições e aporias do engajamento político, no que tem de doloroso e chocante, como fundamentação para sua produtividade.

Não há um trabalho criativo honesto, nem no campo poético nem no campo político, sem investigar essas fissuras como incongruências potencialmente produtivas. Trata-se, em Brecht e Müller, de uma investigação

²² Sobre a relação entre Müller e as peças de aprendizagem de Brecht, ver Gatti, 2015. Em Müller ressoa, sob outras condições, a problemática apontada por Schwarz de como recuperar os procedimentos cênicos brechtianos de uma formalização mumificante cujo horizonte duradouro é o reconhecimento de que tudo pode ser modificado, menos a estrutura econômica estabelecida.

que se articula por meio da criação de um jogo teatralizado com antinomias e contradições, seja esse entre posições políticas ou no interior da mesma posição política; entre os discursos, entre texto e cena ou no interior de cada camada. Por isso há nessas propostas uma metateatralidade que levava a uma superação provisória da separação entre personagem, ator e espectador.

É esse jogo que nos permite (e convoca), nas situações políticas atuais, a investigar as contradições e os princípios fundantes de nossas rebeldias e recusas, o preço a pagar por estar ou não estar de acordo com uma política de transformação. Sim, não há como usar criticamente Brecht ou Müller em seus usos da peça de aprendizagem, sem cruzar os seus procedimentos com esse núcleo nevrálgico da fissura e contradição interna. Para Brecht, inclusive, residia nessa prática experimental uma finalidade central de sua pedagogia teatral.

Refletindo, em 1932/33 sobre potência e fracasso do Partido Comunista de “tornar-se o órgão executivo das massas”, Brecht constatou que o centro do problema era sua incapacidade de lidar com as “divergências de interesses das massas” e concluiu: “Para que as oposições não rachem a organização, faz-se preciso a habilidade de operar com antinomias” (apud Haug, in Koch et al., 1998, p. 36). Nesse contexto de cena como laboratório da divergência, não se pode argumentar apenas em prol de uma única solução. De fato, a argumentação pode e deve ser expressa nas duas direções possíveis. No momento da exposição da contradição interna, as fronteiras entre inimigo e amigo dentro do movimento, simultaneamente, evidenciam-se e borram, e se percebe nessa abertura ao outro a dimensão teórica arbitrária da decisão.²³ É a prática que exige e justifica como um mero cálculo de eficácia a medida tomada. Por isso as peças de aprendizagem de Brecht se centram sobre a figura da decisão, do juízo e da problemática de estar de acordo com essa decisão e revelam que há uma relação intrínseca entre violência e decisão política.

Sua estrutura, longe de apresentar um ensinamento sacrificial edificante, mostra a necessidade de sacrificar-se de uma maneira que a injustiça ou a

²³ O que junta amigo e inimigo nas situações extremas é uma dependência mútua sobretudo na vulnerabilidade corpórea, o terror compartilhado perante a própria morte e a pergunta sem resposta argumentativa, apenas “teológica”, como essa morte pode ter sentido. Ver a relação entre agitadores e o jovem camarada em “A decisão”.

futilidade dessa violência fique exposta para quem queira ver.²⁴ A violência triunfa na prática, mas não pode ganhar incólume na teoria, na percepção dos fatos pelos participantes. E a peça de aprendizagem traduz essa confrontação de dois níveis de análise – a abstração dos princípios e a concretude das relações sociais entre os seres humanos – em um jogo cênico investigativo: a peça dentro da peça em *A decisão*, a confrontação de uma decisão, seus fundamentos e objetivos, com uma outra decisão em “Aquele que diz sim, aquele que diz não”, e outros textos que giram ao redor de um jogo com oposições, antinomias e contradições. O foco está na impossibilidade de chegar a uma solução não violenta, não trágica. De fato, se analisamos com esse foco peças de Heiner Müller como *A missão*, *Mauser*, e até *Hamletmáquina*, percebemos que o ponto nevrálgico, também, é a questão da violência instituinte, daquilo que podemos chamar junto com Carl Schmitt (que tanto Brecht quanto Müller conheciam bem) uma “teologia política”, tanto do Estado quanto do trabalho revolucionário que visa a um Estado novo. Não tem como levar a sério a poética e pedagogia das peças de aprendizagem sem reconhecer e incluir na própria prática essa problemática que aproxima as peças às tragédias antigas ou às peças de paixão cristãs.

Entretanto, onde Brecht ainda parece acreditar na possibilidade de entender essa morte sacrificial como justificável, pois sua visão da sociedade comunista como justa ofereceu um possível contexto referencial transcendental, nada nos textos de Heiner Müller aponta para essa possibilidade iluminadora da história. E por causa dessa descrença, não na revolução como algo necessário ante a exploração capitalista, mas por causa de incapacidade coletiva da construção de um horizonte histórico de transformação, que Müller enfatiza a superioridade das parábolas kafkianas sobre as de Brecht. Diz Müller, a partir de comentários de Benjamin:

[S]urge a questão de saber se a parábola kafkiana não é mais ampla e capaz de compreender a realidade do que a parábola de Brecht. Esta representaria gestos sem sistema referencial e não é orientada para

²⁴ Fundamental para esse efeito é não é apenas o gesto de “mostrar” (o jogo dentro do jogo em *A decisão*, as oposições das reações em relação ao mesmo ponto de partida em “aquele que diz sim, aquele que diz não”, etc.), mas sua submissão a uma tensão entre rigidez argumentativa e flexibilidade e dúvida cênicas interpretativas, ou vice-versa.

uma práxis, irredutível a um significado, antes estranha que alienante, sem moral. Os desmoronamentos da história moderna causaram menos estragos ao modelo da Colônia Penal do que à construção dialética ideal da *Lehrstück*. A cegueira da experiência de Kafka é a legitimação de sua autenticidade (Apud Koudela, 2003, p.50).

Müller consegue elaborar um núcleo kafkiano no material negativo de Brecht, porque no dispositivo brechtiano a verdade histórica da fábula não pode ser externa às situações cênicas que, entretanto são construídas de tal modo a impedir a possibilidade de uma verdade objetiva. Ora, não é que ao tomar essa impossibilidade como ponto de partida que Müller estabelece o ponto da cegueira histórica como um novo momento transcendental? Tudo nesse redemoinho histórico se dirige ao fracasso, a uma morte com sentidos sempre traídos,²⁵ perigo já presente nas peças de aprendizagem brechtianas. Presente, mas não afirmado!

Onde Müller arrisca fechar o mundo de sua obra pelo juízo da futilidade do projeto transformador socialista, ainda que sempre o tenha apoiado discursivamente,²⁶ Brecht nos mostra que o mundo “do ponto de vista da obrigação de proferir uma sentença, nessa constelação dilacerante, está aberto. A sentença sempre poderia ser outra” (Haug, 1998, p. 38).

Voltar a esse arranjo brechtiano de aprendizagem, talvez, permita usar Müller e criticá-lo numa perspectiva do sul global, ou seja, trazer experiências de um mundo pós-colonial que reconhece que sentenciar é inevitável. Mas, que discute se o preço a pagar para sobreviver vale mais que o valor a ganhar por morrer.

Vista assim, a pedagogia de aprendizagem torna audível nossa dor e nosso medo, nosso pesadelo e nosso desejo, que se pronunciam no silêncio desse momento no qual a sentença ainda não está sendo proferida e a violência da política suspensa, mas já se tornam iminentes. Podemos trabalhar com a peça de aprendizagem de Brecht, se soubermos orbitar junto com suas figuras ao redor desse núcleo ardente.

²⁵ Ver, por exemplo, o fim da peça *A missão*, no qual um narrador faz o revolucionário Debuissou esquecer de todas as lembranças revolucionárias para entregar-se à felicidade da traição com céu aberto do progresso.

²⁶ Nisso consiste sua “utilidade” acrítica para a esquerda da situação.

Breves conclusões

A reflexão sobre os modelos do teatro político, tendo implicações pedagógicas, exige conhecimento das referências políticas e da inserção de seus criadores nos respectivos processos históricos.

Neste sentido é interessante observar como David Davis e Carmel O'Sullivan discutem o trabalho de Boal e o abandono de seus referentes marxistas em favor do trabalho sobre as opressões individuais. Consideram, então, o teatro fórum um trânsito para uma opção terapêutica que implica o esforço para adaptar o sujeito às opressões do capitalismo (Davis e O'Sullivan, 2000, p. 30). O mesmo olhar agudo deveria atravessar a obra de Brecht.

Comparar a experiência política de Brecht com a da vanguarda russa, destacando por um lado a inserção no processo revolucionário (caso da Rússia), e no caso de Brecht a experiência no período de refluxo, permite pensar o projeto brechtiano como um teatro de resistência²⁷.

A urgência do trabalho didático de Brecht respondia exatamente às adversidades políticas. Note-se que as peças didáticas foram escritas nos tempos do crescimento do Nazismo. O foco desse teatro era instrumentalizar os trabalhadores para a identificação da opressão do capitalismo.

Identificar o modelo brechtiano como uma modalidade de ação política de resistência, permite compreender qualidades e potências do modelo. Neste sentido, vale à pena citar, ainda que de forma episódica, um exemplo da experiência brasileira quando nos anos da ditadura, a dramaturgia de Brecht funcionou como instrumento de resistência ao regime. As encenações de suas obras cumpriam uma função progressista e estimulante às pessoas que buscavam resistir através do teatro. Nas condições impostas pela ditadura, montar uma peça brechtiana já implicava um ato de resistência, principalmente, porque estas montagens convocavam um público que já se

²⁷ Schwarz sugere que: “a luta pela transformação política da sociedade conferia à literatura de Brecht um tipo peculiar de pertinência, para não dizer autoridade. Pelas mesmas razões, ela ficaria mais vulnerável que outras ao desmentido que a história infligia a suas expectativas” (1999, p. 125). Essa “vulnerabilidade frente ao desmentido” poderia estar relacionada com a condição de um teatro de resistência,



encontrava em oposição ao regime e que carecia de canais de reunião e manifestação. Elencos e plateias produziam, então, momentos que eram menos processos de educação política e muito mais oportunidades de resistência e autorreconhecimento.

Passados os anos da ditadura, o teatro brechtiano continuou sendo, junto ao Teatro do Oprimido, a principal referência de uma dramaturgia politicamente comprometida com a ideia de revolução, representando o bastião da luta contra o capitalismo. Atualmente, a reivindicação das peças didáticas de Brecht tem impulsionado práticas de um teatro político e pedagógico, ao mesmo tempo que serve de instrumento para se reivindicar o, aparentemente decaído, método marxista. Todavia, tal se dá sem uma profunda revisão de suas matrizes e do seu contexto social e político.

Considerando isso, podemos tomar a ideia do *mito Brecht*, fazendo referência ao conceito de Ideia-força proposto por Sorel e que, segundo Luis Felipe Miguel, centra-se no caráter de força motriz do mito político, por isso ele seria:

...uma arma na luta política; seu sentido é mobilizar, empurrar para a ação. De certa forma, essa característica — de levar à prática — está presente também nas diferentes narrativas de origem e nas mistificações que incluem tanto a moda e a publicidade comercial quanto os livros escolares e as descobertas científicas. Sorel apenas realça sua centralidade absoluta no caso dos mitos políticos. [...] Para Sorel, o mito é a força impulsionadora básica de qualquer grande movimento histórico (Miguel, 1998, p. 5).

Situar o *mito Brecht* como ideia-força não é afirmar que ele seria uma mentira, mas sim redimensionar o lugar do autor no universo do teatro político. A partir disso, observar como ele continua impulsionando práticas e discursos que buscam se enfrentar com os regimes de opressão e discutir a questão da violência, intrinsecamente, presente na vida social e ou política. O foco não é desmascarar Brecht produzindo um escândalo, mas sim tratar de dimensioná-lo e o entender dentro de um tempo de projetos políticos em pugna. É chave conhecer a relação entre suas ideias e seus processos de trabalho de criação, relacionando relatos sobre sua forma de trabalhar e sua plataforma teórica, para



refletir sobre como suas ideias e práticas podem influenciar nossas práticas, e como nos apropriamos do seu modelo, discutindo noções tais como: revolução, história e pedagogia e ética.

Sem esse elemento o trabalho com formas de atuação política corre o risco de ficar associado somente às aparências da rebeldia, mas sem bases consistentes. A compreensão de como este artista se posicionou sobre os eventos de seu tempo e como fabricou sua obra²⁸, pode e deve ser instrumento na leitura desta obra, bem como à reflexão sobre como procedemos em nossas práticas. Como diz Iná Camargo Costa:

Quem não faz acerto de contas com a herança, não avança, está condenado a repetir o que já foi feito. E isto vale em todas as esferas que nos interessam, a saber, na prática textual, na prática cênica e nos estudos teóricos (2005, p.3).

Esse acerto de contas que sugere a pesquisadora nos permitiria colocar em crise dispositivos que funcionam no nosso ambiente artístico, como saberes consolidados que, eventualmente, são responsáveis por ações pouco dialéticas na hora de relacionar os processos de criação cênica com o desejo de colocar nossa arte a serviço das transformações sociais e políticas.

Porque é importante discutir as posições políticas de Brecht hoje? O exercício da crítica entre as pessoas do campo da esquerda, não só é compatível com o próprio calor da luta, como necessário para o desenvolvimento de projetos artísticos, educacionais e políticos que pretendam transformar o mundo. A crítica não precisa invalidar, anular, ou para usar um termo da atualidade, ‘cancelar’ o artista, mas ela pode ser frontal e sincera. Ela é chave para que se possa elaborar projetos criativos e atuar, politicamente, renovando os modelos, aprendendo com a história.

²⁸ A biografia de Brecht mostra que ele reivindicava o trabalho em equipe. Mas, do registro de sua obra dramaturgical publicada, emerge um autor solitário. Chama a atenção a ausência dos nomes das suas colaboradoras. John Fuegi, (fundador da Internacional Brecht Society) questionando as relações de BB com suas colaboradoras, destaca o caso de A Ópera dos Três Vinténs no qual Elisabeth Hauptmann apareceu no programa da estreia peça como tradutora, e Brecht como adaptador, para logo na primeira, e subsequentes, publicações do texto, consta apenas Brecht como autor. É conhecido o comentário do jornalista Kurt Tuchovsky, que se perguntava: “De quem é essa peça? Resposta: De Bertolt Brecht. Sim, mas quem a escreveu?” (apud Saénz, 2016). No entanto, os biógrafos não registram reclamações por parte das diferentes mulheres que trabalharam com Brecht com relação às questões de autoria.



Referências

- ARENDT, Hanna. “Bertolt Brecht: 1898–1956”, publicado em *Homens em Tempos Difíceis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 1989.
- BENJAMIN, Walter. “Tagebuchnotizen 1939”. *Gesammelte Schriften VI*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991.
- BRECHT, Bertolt. Sobre a profissão do ator. Werner Hecht (org.). Trad. Laura Brauer e Pedro Mantovani. São Paulo: Editora 34, 2022.
- BRECHT, Bertolt. “Aquele que diz sim. Aquele que diz não.” Trad. L. Martinez Corrêa e Marshall Netherland. In *Teatro Completo 3*. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 213 - 232.
- BRECHT, Bertolt. “A alma boa de Setsuan”. Trad. Geir Campos e Antônio Bulhões. In *Teatro Completo 7*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- CAVALIERE, Arlete. “Vanguardas Russas: a arte revolucionária”. *RUS* 8 -10, 19-35. 2017
- COSTA, Iná Camargo. “Brecht e o Teatro Épico”. Palestra realizada no Teatro Fábrica em 03/05/2005 [mimeo].
- CHKLOVSKY, Viktor. “A arte como procedimento”. In TODORV, Tvvetan (org.) *Teoria da literatura: formalistas russos*. São Paulo: Editora UNEPS, 2013.
- CLARK, Mark. “Herói ou vilão? Bertolt Brecht e a crise de junho de 1953”. In *Estudos Avançados*, 21 (60), 2007.
- DAVIS, David e O’SULLIVAN, Carmel. “Um salva-vidas apolítico”. Trad. André Carreira. In *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*. Florianópolis, n. 3, 2000.
- EATON, Katherine. *The Theater of Meyerhold and Brecht*. Westport: Greenwood Press, 1985.
- GATTI, Luciano. *A Peça de Aprendizagem. Heiner Müller e o Modelo Brechtiano*. São Paulo: Edusp, 2015.
- HAUG, Wolfgang Fritz. “Kritik ohne Mitleid?” In KOCH, Gerd et al. *Massnahmen. Kontroverse Perspektive Praxis Brecht/Eislers Lehrstück*. Berlin: Theater der Zeit, 1998.



HORMIGON, Jose Antonio. *Meyerhold: textos teóricos*. Madrid: ADEE, 1992.

KOUDELA, Ingrid D., (org.) *Heiner Müller*. O Espanto no teatro. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LANGHOFF, Matthias. “Entrevista” In *Vintém*, No. 1. São Paulo: Hucitec, 1998.

MIGUEL Luis Felipe. “Em Torno do Conceito de Mito Político”. In *Dados* vol. 41 n. 3 Rio de Janeiro, 1998.

PASTA, José Antonio. *Trabalho de Brecht*. São Paulo: Editora 34, 2010.

PAVIS, Patrice. *Dicionário do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PICON-VALLIN, Béatrice. *Meyerhold*. Trad. Fátima Saadi, Isa Kopelman, J. Guinsburg e Marcio Honorio de Godoy. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Trad. Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

RUDNITSKY, Konstantin. *Russian and Soviet Theatre: tradition and avant-garde*. London: Thames & Hudson, 1988.

SASTRE, Afonso. “Ante Piscator, 1975”. In *Teatro Político* (Erwin Piscator). Hondarribia: Hiro, 2001.

SCHWARZ, Roberto. “Altos e baixos da atualidade de Brecht”. In *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SESC. Programa do Seminário República de Weimar: Cultura e Política em Tempo de Crise, 2019.
<https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/republica-de-weimar-cultura-e-politica-em-tempo-de-crise>.

ŽIŽEK, Slavoj. “Brecht: a grandeza interna do stalinismo”. Trad. André Carreira) *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas. Florianópolis, n.9, 2007.

Recebido em: 13/02/2025
Aprovado em: 22/03/2025