

O DIÁLOGO DAS VIRTUDES (UM ENSAIO SOBRE BRECHT. PEÇAS DOS ANOS 30.)

RICARDO MARTINS VALLE*

RESUMO: Nos anos 30, algumas peças de Brecht revelam, pela contradição, uma relativização das *virtudes* e dos *vícios*: o mercado, como a guerra, neutraliza pela raiz qualquer fronteira ética, separa forma e conteúdo, desumaniza. Entre a rigidez dos binômios morais e o seu esvaziamento de sentido, o humanismo político e estético de Brecht parece perseguir uma nova moral, histórica e dialética.

PALAVRAS-CHAVE: *Mutter Courage – Galileu* – teatro épico – ética – estética teatral.

A verdade pode ser silenciada de muitas maneiras e pode ser dita de muitas maneiras. Nós derivamos a nossa estética assim como a nossa ética, a partir das necessidades de nossa luta.

(Bertolt Brecht)¹

(1) Bertolt Brecht. "Amplitude e variedade do modo de escrever realista", *Estudos avançados*, trad. de Marcus Vinicius Mazzari, São Paulo, Edusp, n.34, 1998, pp. 267-276.

Exegese e execução – não deveríamos subestimar a unidade de sentido entre as duas acepções de *interpretação*. Patente na Música, em que não se cogita o problema dos "conteúdos" e das "formas", a unidade resolve-se com dificuldade em Literatura. A natureza francamente cerebrina da Teoria Literária tende a ignorar tacitamente a segunda acepção. No teatro, entretanto, e em especial no teatro de Brecht, nenhuma hipótese de leitura pode afastar-se da encenação. Sua hermenêutica revela-se na representação do distanciamento crítico entre ator e personagem; e sua representação exige uma hermenêutica que se traduza em gesto pelo ator.

(*) Formado em Letras (alemão-português), é mestrando do Departamento de Letras Clássicas Vernáculas-FFLCH/USP.

Há talvez mais de uma década, uma célebre montagem brasileira da *Vida de Galileu*, protagonizada por Paulo Autran, recaía num tipo de interpretação, por assim dizer, ingênua. Nada mais anti-brechtiano do que o tratamento dado à cena que segue ao último encontro entre Galileu, em prisão domiciliar, e Andrea Sarti, o discípulo decepcionado. A filha traz a comida ao pai, quase cego; Galileu e Sarti se separam sem darem-se as mãos; e, diante do prato, o Galileu de Paulo Autran pára ainda por um instante, com o olhar vago, para só então, lentamente, começar a comer. A encenação embota o momento de revelação da contradição. O *gesto* melancólico do ator neutraliza o *Gestus* fundamental da cena: todo o movimento das esferas não vale o seu conforto; a sabedoria e seus altos desígnios não pagam um bom fígado de ganso². A peça perde a lâmina, deixando de produzir no público seja o desconforto diante da atitude indesejada (comer apetedidamente após sua própria derrocada moral), seja essa espécie de *pathos* intelectual, o prazer da dialética, que, em Brecht, constitui o que se entende por prazer estético. Na interpretação do tipo Galileu-grandehomem, o distanciamento crítico é neutralizado pela identificação entre personagem e público através da melancolia *desejável* para uma peça que tristemente precisa de heróis. O ar lúgubre do gesto final dá ao herói a coerência moral para que o espetáculo permaneça espetáculo, e o espectador, espectador. Paradoxalmente alienados um do outro pela identificação, espetáculo e espectador compreendem-se moralmente, e se perdoam.

Galileu francamente não se oferece ao sacrifício. O mesmo Brecht insiste em que *Leben des Galileu* (1938-39) não é uma tragédia³, muito menos Galileu seria um herói trágico. Tão afeito aos prazeres físicos, como temente às dores físicas, não é mártir, e recusa a sê-lo. A peça também não é positivista: o personagem não representaria o arcano incompreendido da era científica. O drama procura apresentar contradições, passando em revista preconceitos sobre o início desse novo tempo que Galileu, embora tífico, quis consolidar e cuja perpetuação é representada pela fuga de Andrea Sarti, na cena final, levando consigo os *Discorsi*. Ao tematizar a origem do que chamamos ciência moderna, a peça desvenda, na base, sua pretensão apolítica, sua tendência ao nanismo da especialização, seu descompromisso social e humano e, por fim, como síntese de tudo isso, sua natureza de mercadoria. Brecht tem a atingir as matrizes muito sólidas do pensamento positivista, enraizado como senso comum. O sentido do tema, entretanto, só se revela no âmbito da construção e da execução da peça; muitos diriam, no plano da "forma". De qualquer modo, a reflexão de Brecht não se aparta do problema das regras.

*Es wird sich so für die Theater die Fragen erheben, ob sie "Leben des Galilei" als eine Tragödie oder als ein optimistisches Stück aufführen sollen. Sollen sie sich, was den Grundton betrifft, an die "Begrüßung der neuen Zeit" durch Galilei in der ersten Szene oder an gewisse Partien der vierzehnten Szene halten? Nach den herrschenden Regeln des Stückebaus mu der Schlu eines Stückes schwerer gewogen werden. Aber das Stück ist nicht nach diesen Regeln gebaut. Das Stück zeigt den Anbruch einer neuen Zeit und versucht, einige Vorurteile über den Anbruch einer neuen Zeit zu revidieren.*⁴

Em *Mutter Courage und ihre Kinder* (*Mãe Coragem e seus filhos*, 1939), o problema se apresenta de modo semelhante, principalmente em virtude do

(2) "Seu trabalho e sobretudo sua entrega ao mundo científico ameaçam os restos de seu conforto." : "Seine Arbeit und vor allem ihre Auslieferung an die wissenschaftliche Welt die Reste seines Komforts bedrohen" (Bertolt Brecht. *Schriften zum Theater*, Frankfurt, Suhrkam, 1963, vol.4, p.268).

(3) "Leben des Galilei ist keine Tragödie." (*Idem*. p. 206.)

(4) "Para as encenações surgirão questões sobre se devem representar *Leben des Galilei* como uma tragédia ou como uma peça otimista. Devem elas, quanto à tóni-

ca, ater-se à "saudação do novo tempo" pelo Galileu da primeira cena ou a certas partes das vinte e quatro cenas? Para as regras dominantes da construção dramática, o desfecho de uma peça deve ter maior peso. Mas a peça não é construída segundo essas regras. A peça mostra o começo de um novo tempo e procura rever alguns preconceitos sobre o começo de um novo tempo." (*Id. ibid.*)

(5) "Ela anseia e teme a guerra. Ela quer tomar parte, mas apenas de maneira pacificamente comercial, não belicosamente. Quer sustentar sua família através da guerra e dentro da guerra. Quer servir às armas e salvar-se diante delas." (*Idem*. S.130).

desfecho supostamente trágico. Conhecida como Mutter Courage, por ter atravessado o campo de batalha para salvar suas mercadorias, em tempo de estragar, Anna Fierling é uma comerciante que vive com seus três filhos durante a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648). Puxando com eles uma velha carroça, ela segue indistintamente os regimentos católicos e protestantes, vendendo, a soldados e camponeses, comida, bebida, roupas, botas. Vivendo em meio e por meio da guerra, sua relação com o contexto é ambígua:

*Sie erhofft und fürchtet den Krieg. Sie will sich beteiligen, aber nur friedlich geschäftlich, nicht kriegerisch. Sie will ihre Familie erhalten durch den Krieg und im Krieg. Sie will die Armee dienen und sich vor ihr retten.*⁵

A guerra é um bom negócio, porque mantém altos os preços, aumenta a carestia e, portanto, também a demanda por mercadoria; a mesma guerra, porém, lhe tomará, um a um, os três filhos.

O desfecho, se visto de longe, tem cores trágicas. Mas, ainda que segundo as regras tradicionais de construção dramática, o desfecho deva ter maior relevo na definição do caráter da peça, Brecht lembra acima que *esse* teatro não se rege pelas mesmas regras. Sobretudo por pretender desvendar contradições, não poderia o desfecho, ou qualquer parte isolada, imprimir ao texto univocidade. As dissonâncias não se resolvem em acorde, as dissensões não se resolvem em acordo: é a técnica da revolução não apenas técnica, porque não dissocia conteúdo formal e conteúdo ideológico.

Em vista do plano geral e da protagonista *empreendedora* (palavra tão em moda em tempos de falência de projetos coletivos), a leitura ingênua – intimamente perversa, como toda ingenuidade deslocada – pode levar a sérios riscos a interpretação não apenas literária mas também, e sobretudo, cênica.

O filho mais velho, Eilif, torna-se soldado na primeira cena da peça. Embora a mãe se opusesse ao alistamento no começo da história, chega depois a se orgulhar do filho, ao vê-lo elogiado pelo general por pilhar camponeses durante a guerra. Em função disso, ela consegue vender seu pato ao cozinheiro do general. Mais tarde, o filho é preso e executado por novamente saquear camponeses, só que agora, por um curto período de paz, as regras haviam mudado. Courage não chega, porém, a tomar conhecimento de sua morte. O segundo filho, Schweizerkas, que havia se tornado intendente do regimento protestante, foi condenado pelos católicos por, durante o desbaratamento do acampamento, ter escondido o cofre, para que mais tarde fielmente pudesse entregá-lo a seu comandante. Contando inicialmente com o reencontro do cofre, sua mãe chega a empenhar a carroça para procurar corromper os católicos; mas, ao tentar regatear o preço do suborno, acaba perdendo o filho e ficando com a carroça. A filha muda, Katrin, é morta ao tentar alarmar uma cidade na iminência de ser destruída durante a noite. Resta Courage, que agora puxa a carroça sozinha, sem o peso das virtudes dos filhos.

A leitura mais ingênua – de uma perversidade sutil, é bom insistir – tenderia a dobrar-se em compaixão por Courage, remontando talvez à idéia grega do sofrimento em vida, enquanto desgraça maior que a morte – a ruína de Édipo, do Creonte de *Antígona* ou de Jasão, que perdem tudo e permanecem vivos para mais duramente pagarem por seus erros. Nem com todas as referências eruditas, essa não deixaria de ser uma má leitura.

Uma interpretação um pouco mais aguda identificaria, sem muito esforço, a culpa da mãe na morte dos filhos. Mesmo assim, há quem assuma uma postura, digamos, *compreensiva* em relação a ela. Tome-se como exemplo o episódio capital do regateio em torno do preço do pescoço do segundo filho: sem a carroça, a *pobre* Courage não teria meio de sustentar a si e à filha, era *inevitável*, sua reação foi... *natural*. Nesse caso, a agudeza da leitura *compreensiva* torna sua ingenuidade conscienciosamente perversa.

O próprio Brecht alinha a posição da mãe diante das virtudes/falhas dos três filhos:

*Beim erstern Sohn fürchtet sie seine Kühnheit, zählt auf seine Klugheit. Beim zweiten Sohn fürchtet sie seine Dummheit und zählt auf seine Ehrlichkeit. Bei der Tochter fürchtet sie ihr Mitleid und zählt auf ihre Stummheit.*⁶

Bravura, honestidade e compaixão: as virtudes, temíveis, convertem-se em defeitos para Courage. No primeiro e no terceiro casos, a inversão é evidente. E Schweizerkas, o segundo filho, não foge à regra: sua probidade é lucrativa (portanto, *virtuosa*) para a mãe, enquanto dá a ele as graças do comandante estabelecido. Como, porém, leva sua virtude às últimas conseqüências, a honestidade se converte em estupidez (*Dummheit*) a partir do momento em que é mudada a ordem estabelecida, com a vitória dos católicos sobre o regimento a que o filho pertencia e que a mãe comercialmente seguia. A condenação de Eilif está ligada a um processo semelhante: sua bravura converte-se em dolo, porque as regras do jogo mudaram com o breve período de paz. Essencialmente, nada mudou em ambos os casos. Objetivamente, a ordem social é que foi substituída e o que era virtude passou a ser crime.

A virtude é, portanto, relativa à conveniência; e o problema das virtudes, para Courage, é a constância do virtuoso, sua incapacidade de adaptação, o que faz delas não apenas inúteis mas perniciosas. Com muita evidência a “Canção de Salomão”, entoada por Courage e pelo cozinheiro enquanto esmolam, discorre sobre o despojamento necessário das virtudes: a sabedoria (*Weisheit*) de Salomão, a bravura (*Kühnheit*) de César, a honestidade (*Redlichkeit*) de Sócrates, o altruísmo (*Selbstlosigkeit*) de São Martim e a devoção (*Gottesfurcht*) dos cruzados foram perversas para seus possuidores.

No limite, a morte dos filhos é uma extensão necessária desse despojamento moral e humano de Courage, pois, a partir de então, as virtudes dos três não mais põem em risco o seu negócio. Resta a coragem (apenas virtualmente) na suposta vida de Eilif, na verdade morto, assim como (também apenas virtualmente) impressa em seu nome – *Mutter Courage*. Eis talvez porque importe para a construção da peça o detalhe de a mãe não tomar conhecimento da morte do filho mais velho. Somente a coragem (*Mut*) permanece, mas despojada de suas atribuições tradicionais de heroísmo sobre-humano e de seus estatutos de nobreza (de casta e de caráter): resta, enfim, o signo oco das virtudes sem sangue que adornam o mundo dos negócios. As essências fabricadas para si pelo mercado distinguiriam Mutter Courage como heroína empreendedora: frieza, cálculo, bom senso e... *coragem*.

Simetricamente à relativização das virtudes está a relativização dos pecados, também em função das conveniências. Com força eloqüente, o tema

⁶ “Quanto ao primeiro filho ela teme por sua bravura e conta com sua esportividade. Quanto ao segundo filho ela teme por sua estupidez e conta com sua honestidade. Quanto à filha ela teme por sua compaixão e conta com sua mudez.” (*Idem*, p. 130.)

aparece no oratório profano *Die sieben Todsünden der Kleinbürger* (*Os sete pecados mortais dos pequenos burgueses*, 1933). Anna, tendo saído da Louisiana, para ganhar dinheiro na cidade grande e mandá-lo para a família, percorre sete centros americanos, cumprindo, de maneira muito singular, os sete pecados capitais – preguiça (*Faulheit*), orgulho (*Stolz*), ódio (*Zorn*), gula (*Völlerei*), luxúria (*Unzucht*), avareza (*Habsucht*) e inveja (*Neid*). A família, de longe, elogia ou reprime os atos da filha, conforme o volume de dinheiro que rendem para a construção da casa, junto ao Mississipi. Ao longo das viagens, as falhas são objetivadas, e o personagem desdobra-se virtualmente em duas irmãs: Anna I, virtuosa infalível, e Anna II, a pecadora. A primeira, prática e prudente, é responsável pelo sucesso do empreendimento; a segunda, bela e louca, é responsável pelos pecados que retardam a conclusão dos seus objetivos. A primeira faz o relato, escreve a História; a segunda erra, cala e consente.

Assim como as virtudes em *Mutter Courage*, os pecados, em *Die sieben Todsünden*, são relativos à conveniência e ao lucro exigido da filha. Na canção sobre o orgulho, Anna II, já às raias da prostituição, recusa-se inicialmente aos espetáculos de nudez nos cabarés, desejando ser artista de palco. Anna I coloca-a (entenda-se: “coloca a si”) em seu lugar, convencendo-a (ou: “convencendo a si”) de que o orgulho é um inconveniente, mais do que um pecado:

*Denn diese Leute zahlen und wollen,
da man etwas herzeigt für ihr Geld.
Und wenn da eine ihre Blöe versteckt wie 'nen faulen Fisch,
kann sie auf keinen Beifall rechnen.
Also sagte ich meiner Schwester Anna:
Stolz ist nur etwas für reiche Leute!
Tu was man von dir verlangt und nicht
was du willst, da sie von dir verlangen.⁷*

No relato de Boston, a luxúria não é viciosa enquanto Anna tem um homem que paga bem e, nomeadamente, por amor. Torna-se pecado, porém, a partir do momento em que Anna II, amando outro, passa a pagá-lo, também por amor. É um dos momentos de maior delicadeza e beleza tanto do texto de Brecht como da música de Kurt Weil:

*Und wir fanden einen Mann in Boston,
der bezahlte gut, und zwar aus Liebe.
Und ich hatte meine Not mit Anna,
denn auch sie liebte, aber einen andern,
und den bezahlte sie,
und auch aus Liebe.⁸*

No primeiro caso, o homem paga bem *em troca de* amor; no segundo, Anna II paga *porque* ama. Enquanto essência, seu amor é vicioso, porque nega a lógica da acumulação. Transformado em mercadoria, o amor é virtuoso, porque o valor monetário esvazia o significado da prostituição, separa a forma do conteúdo. Desumaniza.

⁽⁷⁾ “Pois essa gente paga e quer/ que se mostre algo por seu dinheiro./ E se uma mulher encobre sua nudez como um peixe podre./ ela não pode contar com aplauso algum./ / Eu disse então à minha irmã:/ orgulho é algo apenas para gente rica./ Faça o que se exige de você e não/ o que você quer que se exija de você.”

⁽⁸⁾ “E encontramos um homem em Boston/ que pagava bem e, na verdade, por amor./ E eu tive problemas com Anna./ pois ela também amava, mas outro/ e ela o pagava/ também por amor.”

Anna II tira então seu ensinamento convenientemente virtuoso:

*Man bezahlt doch nicht für solche Säue,
sondern nur für das, was man verehrt!
Das kann höchstens eine machen,
die auf niemand angewiesen ist.
Eine andre hat nichts zu lachen,
wenn sie einmal ihre Situation vergit.⁹ (Grifo meu)*

Virtude e pecado já não correspondem *a priori* ao binômio moral bem-mal. Sua determinação é *a posteriori*, porque o mundo dos negócios suprime toda hipótese de metafísica para substituí-la pela empiria econômica. Se, para o nosso tempo, virtude e pecado são relativos, o oportunismo e a adaptabilidade do capital anularam qualquer fronteira moral. Para os perfeitamente adaptados às leis do mercado – é o caso da família burguesa e de Anna I, em *Die sieben Todsünden*, bem como de Anna Fierling, em *Mutter Courage* –, será virtude o que pareça *conveniente* e pecado, o *inconveniente*. As virtudes de Anna I e os pecados de Anna II, que, não custa lembrar, são um só personagem, já não se enquadram em qualquer esquema ético. Os arroubos de Anna II são apenas atitudes inconvenientes aos objetivos lucrativos da família; não transgridem uma ordem moral mas econômica. Eis a regra e a fórmula do sucesso peremptoriamente ditada por Anna I: não será feliz quem por um instante esquecer a sua situação e o que a ela convém.

Tocamos, assim, um dos problemas nodais para a interpretação dos personagens de Brecht: a compreensão da fronteira entre indivíduo e papel social, naturezas inerentes à representação *épica* no teatro de Brecht. A questão se torna mais complexa a partir das peças escritas no exílio – dentre as quais, *Mutter Courage, Leben des Galilei* e *Die Gewehre der Frau Carrar* (*Os fuzis da senhora Carrar*, 1937) –, uma vez que então se desfazem os grandes planos intencionalmente esquemáticos da fase anterior, a que pertence *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (*A Santa Joana dos Matadores*, 1929-31), cujos personagens são representações coletivas, em traços intencionalmente grossos, e o indivíduo, na figura da protagonista, mostra-se falível. Nas peças do final dos anos de 1930, o esquema é nuançado pelo drama individual, sem anular sua natureza social.

Dentro das inovações estruturais que o teatro épico propõe, a necessidade de que a consciência do ser social dos personagens (“*das Bewusstsein der Personen vom sozialen Sein*”)¹⁰ seja determinada por si mesma, a par do indivíduo fictício, liga-se diretamente à atividade do ator épico, que *não deve* “encarnar” o papel, mas adotar uma postura auto-referente e crítica em relação ao personagem que interpreta: o ator representa uma *Person* (pessoa/personagem), *persona* individual fictícia, e um *Erzähler* (narrador), consciência dialética que comenta e desvenda os atos do próprio personagem, por meio de gestos, olhares e frases incisivas, à parte. O primeiro atua individualmente, o segundo situa socialmente.

Também para a interpretação literária, a determinação do limite entre ser social e individual constitui uma das chaves da leitura. Por exemplo, certas semelhanças entre a situação de Frau Carrar e de Mutter Courage poderiam

⁽⁹⁾ “Não se paga, porém, por tais sujeiras/ mas apenas por aquilo que se venera/ Isso quando muito pode fazer aquela/ que não precisa de ninguém/ Outra qualquer não terá por que rir./ se alguma vez esquecer sua situação.” (Grifo meu)

⁽¹⁰⁾ Cf. entrevista com Friedrich Wolf. *Schriften zum Theater*, vol. 6, p. 146.

levar a uma aproximação perigosa. Ambas querem abster-se do contexto e manter os filhos fora dos riscos da guerra e, por isso mesmo, são indiretamente culpadas pela morte deles. Acontece que, se os dramas individuais têm traços comuns, socialmente ambas ocupam lugares bem distintos: Carrar, mulher de pescador, é proletária, no sentido clássico – detém apenas a força do próprio trabalho e dos filhos –; Courage socialmente está um estágio acima, é comerciante – detém capital, sua carroça. Quando Carrar, acusada de ser adepta dos generais na Guerra Civil Espanhola, é questionada sobre que tipo de gente ela e os filhos são, responde: “*Wir sind arme Leute.*” (“*Nós somos gente pobre*”). Courage, por sua vez, quando interpelada pelo sargento, identifica-se como “*Geschäftsteute*” (“*Gente de negócio*”).

É certo que, como sublinha Knopf, Courage pertence à raia miúda, móvel social que verdadeiramente faz a História, ainda que não a escreva:

die Chronik von Mutter Courage und ihren Kinder (...) spielt nicht mehr unter den welthistorischen Individuen, ihr neuer Held ist der "gemeine Mann", sind die "kleine Leute", die die historische Zeit, die Chronik, ganz anders zählen als die Historiographie. (...) Die Geschichte und ihr Zeit wird nicht mehr an den welthistorischen Individuen gemessen, es sind die Massen, die die historischen Daten setzen.”(Grifo no original)¹¹

(11) “a crônica de Mutter Courage e seus filhos (...) não mais se passa entre indivíduos históricos universais, seu novo herói é o “homem comum”, é a “gente pequena”, que contam o tempo histórico, a crônica, muito diversamente da historiografia. (...) A história e seu tempo não são mais medidos por indivíduos históricos universais, são as massas que estabelecem as datas históricas.” (Jan Knopf. *Eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart, Metzler, 1980, p.185.)

Mas, ainda assim, a vida precária de Courage não deve encobrir a situação social da personagem: uma capitalista, representante da ordem burguesa. Religiosamente neutra, para se adaptar mais facilmente às circunstâncias, define-se como *gente de paz*, não participando da guerra, mas lucrando com ela e repelindo abertamente a mesma paz. Sua desumanização não é descarnada como a do capitalista Bocarra, no esquema de *Die heilige Johanna*. Mas pela contradição patente descobrem-se a reificação do homem e o fetiche da mercadoria: Courage atravessou o campo de batalha para salvar cinquenta pães que começavam a embolorar e precisavam ser liquidados; o pescoço do filho foi objeto de uma barganha que a ele rendeu a morte. A razão nos dois casos: salvar-se da falência; ou seja, defender o capital, que, enfim, consegue manter-se. A carroça, como emblema forte do capital e da propriedade privada, é, ao mesmo tempo, casa e meio de vida, acumulando as características estáveis do patrimônio e a natureza circulante do valor monetário.

Courage é uma capitalista em estado avançado de desumanização, como o atesta, por exemplo, sua contenção (*virtuosa*, porque *conveniente*) diante do filho executado e jogado na vala comum, desconhecendo-o para não se denunciar; ou então sua apatia ante a filha morta, limitando-se a pagar-lhe o funeral, sem assistir a ele, porque *não podia* perder o regimento que já avançava. Isso para falar apenas dos casos dramaticamente mais eloquentes, porque os próprios filhos estão envolvidos.

Enquanto representação individual, por sua desumanidade é que Courage não aprende com a própria desgraça – “(...) *die Courage nichts lernt aus ihrem Elend*”. A tragédia pessoal nada ensina, apenas desumaniza. É o próprio Brecht quem mais de uma vez o afirma:

[Die Leute] verstanden nicht, da die Courage aus ihrem Krieg nichts gelernt haben sollte, nach der Meinung des Stückeschreibers. Sie sahen nicht, was der Stückeschreiber meinte: da die Menschen aus dem Krieg nichts lernen. ¹²

Indo além da persona fictícia, ela ganha dimensão histórica, contextualizada no tempo de produção da peça:

*In dem vorliegenden Stück ist (...) dargestellt, da die Courage aus den sie betreffenden Katastrophen nichts lernt. Das Stück ist 1938 geschrieben, als der Stückeschreiber einen groen Krieg voraussah: Er war nicht überzeugt, da die Menschen "an und für sich" aus dem Unglück, das sie seiner Ansicht nach betreffen mude, etwas lernen würden. (...) Wenn jedoch die Courage weiter nichts lernt – das Publikum kann, meiner Ansicht nach, dennoch etwas lernen, sie betrachtend.*¹³

Uma interpretação responsável de Brecht deve cuidar por não conduzir o público à compaixão pelo sofrimento fictício ou à postura compreensiva em relação às falhas. Nem por isso o espetáculo deve deixar de despertar emoção. O prazer prescinde, no teatro brechtiano, da identificação do público. Ao atribuir primado às idéias o teatro épico não exclui o prazer, pois entre seres pensantes deve haver prazer – estético inclusive – em *descobrir condições* ao invés de apenas vê-las bem reproduzidas¹⁴.

O caráter mimético e catártico da tragédia grega não a incompatibiliza em relação ao teatro brechtiano, porque também se fundava numa atividade da consciência, apresentando parâmetros éticos de humanidade e civilização. O espetáculo não se instituíra como divertimento. Mesmo que circunscrito numa especificidade histórica, já o palco grego instaurava-se como a tribuna a que se refere Benjamin, ao conceituar o teatro épico. Se pensarmos na terceira peça da *Orestéia* de Ésquilo – *Eumênides* –, a afirmação anterior soa literal, com a instituição do tribunal de Palas no Areópago de Atenas, para aplacar a fúria das Erínias, as deusas vingadoras. Ao despertar no público horror e piedade, no *Édipo rei* ou na *Antígona* de Sófocles, julgam-se ações humanas, segundo as noções de *mal* e de *bem*, que produzem repugnância, pelos atos indignos, e compaixão, pelo gesto honrado. Mimeticamente, perpetuam-se valores humanos, pois o mito trágico, ao ser *re-presentado*, é a lembrança permanente dos erros cometidos. Contudo, a partir do momento em que *mimesis* e *catarse*, encampadas pela retórica e pelo teatro naturalista burguês (e, hoje, pelo cinema americano), tornaram-se regras de construção passivamente acceitas, a identificação ilusória entre espetáculo e espectador tornou-se sedativa. Daí o esforço de Brecht para criar novos instrumentos dramáticos, que fizessem do palco tribuna.

Se, como vimos inicialmente, as leituras de tipo sedativo – piedosas ou compreensivas – são inadequadas e mesmo perversas, também a mera condenação de Courage, enquanto capitalista desumana, é tão ou mais perversa, pois neste caso o distanciamento, individualizando-a, torna-se evasão da culpa socialmente compartilhada: a interpretação resvalaria facilmente em discurso conservador talhado no jargão do sociólogo; combinação que, aliás, nos é tão familiar.

Aprender com o drama é descobrir contradições: aprender a ler a história. Sua dialética da moral converte-se numa espécie de moral dialética continuamente construída entre a consciência individual e a história. Essa moral, que acredita que os homens talvez possam aprender com a *re-presentação* dos erros cometidos, só é possível dentro de um modelo de pensamento em que a *idéia* de humanidade, *vijando através da carne*, possa ser absorvida pela cons-

¹³ "Na peça em questão (...) representa-se o fato de Courage nada aprender com as catástrofes que a atingem. A peça foi escrita em 1938, quando o autor previa uma grande guerra: ele não estava convencido de que "a rigor" os homens iriam aprender algo com a desgraça que, a seu ver, precisava atingi-los. (...) Se, no entanto, Courage nada aprende – o público pode, a meu ver, algo aprender, observando-a." (*Idem*. p.148.)

¹⁴ Cf. Walter Benjamin. "Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht". In: *Obras escolhidas*, vol. I. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 83.

ciência individual socialmente situada. A *idéia*, porém, jamais se aparta da imanência: a humanidade são os homens. A permanência e a validade ativa *desse* humanismo brechtiano fundam-se no contínuo aprendizado histórico e na consciência permanente dos horrores cometidos em meio e por meio da violência da guerra e do mercado. Não se trata de avaliar a atualidade das formas ou dos temas. Só há “formas” e “conteúdos” pela desumanização universal. Da arte, inclusive.

(15) “Mesmo num futuro lendariamente melhor a arte não deveria renegar a lembrança dos horrores acumulados; do contrário sua forma se tornaria vã.” (Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt, Suhrkamp, 1989, p.479.)

(16) Edição das peças citadas neste trabalho: Bertolt Brecht. *Stücke*. Berlin, Suhrkamp, 1957.

Selbst in einer legendäre besseren Zukunft dürfte Kunst die Erinnerung ans *akkumulierte Grauen nicht verleugnen; sonst würde ihre Form nichtig.*¹⁵

(1998-2000)¹⁶

ABSTRACT: In the 30's some of Brecht's plays point to the relativity of virtue and vice through contradiction. Capitalism, like war, abolishes ethical boundaries, by setting form apart from meaning. Avoiding the mere refusal of moral standards, Brecht's humanism in Art and Politics searches for a new historical and dialectical morality.

KEYWORDS: Epical Drama; Ethics, Esthetics in Drama