

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

GISLAINE CRISTINA DE OLIVEIRA

Desemaranhar: estudo de *O método Brecht* de  
Fredric Jameson

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária.

Área de concentração: Teoria e crítica literária

Orientador: Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão

CAMPINAS

2011

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR  
TERESINHA DE JESUS JACINTHO – CRB8/6879 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE  
ESTUDOS DA LINGUAGEM – UNICAMP

OL4d

Oliveira, Gislaine Cristina de, 1982-

Desemaranhar : estudo de O método Brecht de  
Fredric Jameson / Gislaine Cristina de Oliveira. --  
Campinas, SP : [s.n.], 2011.

Orientador : Fabio Akcelrud Durão.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de  
Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Brecht, Bertolt, 1898-1956 - Crítica e interpretação. 2.  
Jameson, Fredric, 1934-. O método Brecht - Crítica e  
interpretação. 3. Dialética. I. Durão, Fabio Akcelrud, 1969-.  
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de  
Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em inglês:** Untangling: a reading of Fredric Jameson's Brecht and Method.

**Palavras-chave em inglês:**

Bertolt Brecht

Fredric Jameson

Dialectic

**Área de concentração:** Teoria e Crítica Literária.

**Titulação:** Mestre em Teoria e História Literária.

**Banca examinadora:**

Fabio Akcelrud Durão [Orientador]

Maria Sílvia Betti

Marcelo Ramos Lazzaratto

**Data da defesa:** 19-09-2011.

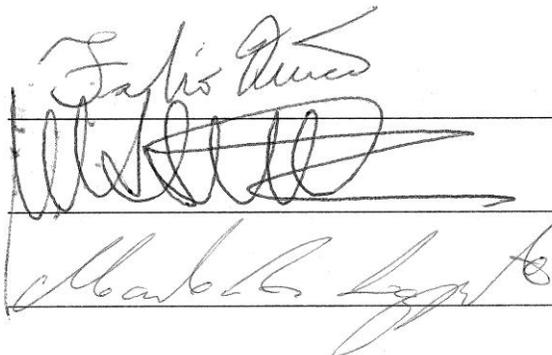
**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Fabio Akcelrud Durão

Maria Sílvia Betti

Marcelo Ramos Lazzaratto



Handwritten signatures of Fabio Akcelrud Durão, Maria Sílvia Betti, and Marcelo Ramos Lazzaratto, each written over a horizontal line.

MARio Luiz Frungillo



Roberto Ferreira da Rocha



IEL/UNICAMP  
2011



À minha filha, Morena, que depois de dois anos de trabalhos em noites e fins de semana entrou no escritório e anunciou uma conversa muito séria antes de me orientar: “Você vai terminar esse trabalho, vai entregar rapidinho e depois vai avisar pro seu chefe que você nunca mais vai trabalhar pra ele”.

Ao meu filho Antonio Lenine, que já chegou no meio desse processo e, por isso, ainda não teve oportunidade de me conhecer sem o “efeito Jameson”.



## AGRADECIMENTOS

Esse trabalho foi alimentado por um enorme interesse e entusiasmo diante da obra de Brecht, por isso agradeço muito à Turma Zero Zero e ao professor Marcelo Lazzaratto pelas montagens de *Baden Baden*, de *O Círculo de Giz Caucasiano* e pelas proveitosas reflexões que marcaram minha passagem pelo curso de Artes Cênicas. Após a escrita desse texto, tenho ainda mais convicção de que há muito em Brecht que só pode ser apreendido por meio do trabalho teatral, engajado e coletivo.

Agradeço ao professor Sérgio de Carvalho pelo contágio de sua admiração por Brecht na graduação da Unicamp. As questões semeadas naquele momento, felizmente, puderam ser reencontradas e reelaboradas nas discussões das aulas da pós-graduação na ECA, já no final do percurso desse mestrado.

Agradeço ao Fabio e aos colegas da pós-graduação no IEL pelas reuniões de orientação, leituras, debates e incentivo. E à CAPES pela bolsa concedida.

Agradeço aos amigos do IEL (entre eles: Mari, Rodrigo, Alan, Jeff, Paulo, Denis, Jaque e Larão). Aos amigos de Brecht, como a Tina. E aos demais amigos e camaradas.

Agradeço aos que compartilharam e possibilitaram esse percurso, em especial ao meu companheiro Marcelo, à Inêz, minha querida mãe, e à Elisa.

Agradeço ao CECI e ao Prodecad da Unicamp e à Creche e Pré-Escola Oeste da USP (funcionários, professores, estagiários, crianças e famílias).

À capoeira. Salve!

Agradeço, por fim, a cada um dos militantes do Movimento Estudantil da Unicamp, do PSOL e dos movimentos sociais com os quais pude lutar e aprender até aqui, lembrando que: “Não é a consciência do homem que lhe determina o ser, mas, ao contrário, o seu ser social que lhe determina a consciência” (Marx).



## RESUMO

Este trabalho consiste em uma leitura do livro *O método Brecht* de Fredric Jameson. Um dos mais importantes teóricos do pós-modernismo, Jameson, discute nesse livro a validade de Brecht para os dias de hoje e demonstra como as ideias, narrativas e linguagem brechtianas constituem um método que também se confunde com certa atitude dialética. Devido à complexidade da exposição de Jameson, foram eleitos alguns fios condutores para organizar as discussões. Os objetivos do trabalho são, portanto, explorar os argumentos do crítico, desemaranhá-los e tentar explicitar seu funcionamento, em especial no contexto brasileiro. Para esse propósito, procedeu-se uma leitura detalhada das proposições de Jameson e foram levadas em conta outras contribuições de estudiosos a respeito dos mesmos temas. Os resultados foram três textos que constituem os capítulos desse trabalho: uma reflexão sobre o histórico de Brecht no Brasil confrontada aos pressupostos e conhecimentos necessários à leitura de *O método Brecht*, uma paráfrase das ideias e hipóteses principais do livro juntamente com a discussão sobre a centralidade do ator no trabalho brechtiano e, por fim, o comentário sobre a própria escrita de Jameson.

**Palavras-chave:** Bertolt Brecht, Fredric Jameson, dialética.



## ABSTRACT

This work consists of a reading of Fredric Jameson's book, *Brecht and Method*. One of the most important theorists of postmodernism, Jameson discusses in this book the validity of Brecht to the present day; he shows how ideas, narratives and language make up a brechtian method that also merges with what could be called a dialectical attitude. Due to the complexity of Jameson's exposition, some theoretical threads were chosen to organize the discussion. The objectives of this study are therefore exploring the critic's arguments, unraveling them and trying to explain the way they operate, particularly in the Brazilian context. For this purpose, a detailed reading of Jameson's propositions was carried out and contributions from other scholars about the same topics were taken into account. From that the three chapters this thesis result: a confrontation between the reflection on Brecht's history in Brazil and an explanation of the knowledge required to read *Brecht and Method*, a paraphrase of the book's main ideas and hypothesis along with the discussion of the centrality of the actor in Brechtian work and, finally, a commentary on Jameson's writing.

**Key words:** Bertolt Brecht, Fredric Jameson, dialectic.



## SUMÁRIO

<b>Apresentação.....</b>	<b>01</b>
<b>1. O projeto de Jameson.....</b>	<b>07</b>
<b>2. O curso: Brecht e Método.....</b>	<b>23</b>
2.1 – Percurso: Brecht histórico.....	26
2.2 – Discursos: o método Brecht.....	44
2.3 – Recursos: técnicas brechtianas.....	59
2.4 – Transcurso: o ator-aprendiz.....	80
<b>3. O estilo Jameson.....</b>	<b>95</b>
<b>Referências.....</b>	<b>111</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>117</b>



## APRESENTAÇÃO

Brecht dizia viver em tempos sombrios, nos quais seria quase um crime falar sobre árvores<sup>1</sup>. Não menos sombrios parecem os dias em que falar sobre árvores ou flores continua implicando em calar sobre tantas atrocidades, e, no entanto, até o próprio discurso político, fragmentado e compartimentalizado, pode se igualar em relevância a qualquer outro do mercado, atestando sua ineficácia.

Quando há tantas possíveis leituras de Brecht e cada uma delas reivindica a sobreposição de seu código ou moldura interpretativa às demais, o surgimento de mais um livro nas comemorações do centenário do aniversário do dramaturgo alemão pode não chamar muita atenção ou ser confundido com mais um “estudo”. Entretanto, se esse novo livro pretende abraçar as leituras produtivas de Brecht já existentes para fazer emergir da superfície de protesto inofensivo que se cristaliza o potencial transformador daquela obra, então é preciso romper com as práticas correntes de nivelção e dar a esse estudo algum destaque.

Já está claro que essa dissertação fala sobre um livro. Que livro é esse, então, para o qual falar em palavras-chave é quase um crime, pois implica calar sobre tantos aspectos? Esse texto que resiste, não se deixando apreender ou sintetizar, é *O Método Brecht* (1998) de Fredric Jameson (1934). E a reflexão apresentada no presente trabalho, em grande medida, é uma paráfrase do estudo do crítico-norte americano, na tentativa de trazer à luz ou dar maior destaque a alguns detalhes, juntar pistas, escolher fios condutores e dialogar com sua proposta. A exuberância do livro, que parece não ser dos mais acessíveis para iniciantes em Brecht – tampouco para iniciantes em Jameson – em alguns pontos impõe um movimento de escavação para encontrar sentidos, em outros, a necessidade de juntar frases que se estilhaçaram entre os capítulos, e, em outros ainda, longas retomadas das referências que se amontoam em um mesmo parágrafo. E, dessa forma, é exigida do leitor ininterrupta atividade.

---

<sup>1</sup> Ref. ao poema: *Aos que vão nascer* [*And die Nachgeborenen*] (1986:214-216), em anexo.

Poderá ainda parecer algo estranho ou fora de propósito – ao menos para quem tiver a expectativa de que os nomes: Brecht e Jameson devam configurar respectiva e obrigatoriamente as posições: obra e crítica – um trabalho que logo se assuma como comentário do comentador. Podem-se suscitar, assim, questionamentos sobre a abordagem dispensada à crítica, ou, no caso, à teoria como objeto, com um *close reading*, por exemplo; o que mais se assemelha ao tratamento “devido” à “Literatura”. Entretanto, esta parece ser justamente uma das demandas apresentadas pelo livro de Jameson, como pretende-se demonstrar durante o trabalho.

O livro em questão aborda as dimensões da linguagem, da narrativa e do pensamento de Brecht, como foi bem sintetizado por Pasta Júnior:

o essencial do “método Brecht” não estaria, para Jameson, em nenhum dos elementos integrantes de sua obra, por mais importantes que sejam, mas, precisamente, na remissão obrigatória de uns a outros, que os conjuga a todos na constituição de uma totalidade em processo, ao mesmo tempo exigida e negada. Jameson tratará de demonstrá-lo laboriosamente no que chama de “triangulações” entre os níveis da “doutrina” (ou modo de pensar), da linguagem (ou estilo) e dos modelos narrativos, níveis cuja remissão recíproca daria corpo a uma “Haltung” brechtiana – o seu “método”. (PASTA JR, 2000).

E, com o desenho desse método – ou postura [*Haltung*] – possibilitado pela relação dialética entre as dimensões, é resgatada uma promessa de sentido: algo de totalizador na obra brechtiana. Para chegar a essa formulação, Jameson precisa ler em Brecht – tanto em sua época, quanto hoje – seu lugar e seu papel na luta de classes, e, dessa forma, recontá-lo “dentro da unidade de uma única e grande história coletiva” (JAMESON, 1992: 17). E isso só pode ser feito priorizando a interpretação política e pressupondo para o marxismo a “primazia filosófica e metodológica sobre os códigos interpretativos mais especializados”, que não deveriam ser simplesmente deixados de lado, mas subsumidos pelo que é mais abrangente (JAMESON, 1992: 18).

Dessa forma, ainda que no marxismo em geral e em suas diversas tendências seja grande a hostilidade à crítica da cultura dentro do modelo atual, Jameson enfrenta essa

resistência – partindo dos estudos de Ernest Mandel (1982) e sua formulação sobre a terceira fase do capitalismo – com a identificação de uma lógica cultural do capitalismo tardio. Ele observa, nesse período, a colonização da cultura pela forma mercadoria, ou seja, o caráter eminentemente cultural que o capitalismo precisa assumir para sua reestruturação e ampliação<sup>2</sup>. E, uma vez que o autor reivindica o marxismo para sua interpretação do pós-modernismo, ele alimenta ainda mais as polêmicas – que já não eram poucas – em torno do controverso termo.

Quanto ao que diz respeito propriamente ao objeto desse trabalho, desde a primeira hora o leitor brasileiro teve acesso às proposições de Jameson sobre o dramaturgo alemão, uma vez que *Brecht and method* foi no mesmo ano traduzido para o português e logo lançado no Brasil. Naquele ano, motivados pelas comemorações do centenário do aniversário de Brecht, um grupo de intelectuais<sup>3</sup> coordenou a tradução e publicação no Brasil do livro pela coleção *Zero à esquerda* da editora Vozes. De acordo com a professora Maria Sílvia Betti, tradutora do volume:

O momento era propício à (re)colocação de algumas balizas importantes para se pensar no teatro de Brecht: afinal, nas circunstâncias da efeméride, tanto os apologistas do autor como seus detratores tratavam de sistematizar e de discutir as idéias até então formuladas sobre sua canonicidade de um lado e sua propalada obsolescência de outro. (BETTI, 2008: 01).

No entanto, decorridos os doze anos que nos separam do lançamento de *O método Brecht* (1999), muito ainda resta a ser explorado nas ligações sugeridas por Jameson. O contraste entre a expectativa gerada em torno do livro e a pequena produção acadêmica que dele resultou, levou Betti a avaliá-lo, tempos depois, como uma espécie de ideia fora do lugar no Brasil<sup>4</sup>. É possível especular que entre os estudiosos de Brecht o livro não tenha feito tanto sucesso, mas, ainda assim, por haver nesse país importantes

---

<sup>2</sup> Um livro que mostra uma das dimensões desse problema nos dias de hoje é *No Logo* traduzido para o português como *Sem logo – A tirania das marcas em um planeta vendido* (Klein, 2002).

<sup>3</sup> Entre eles Iná Camargo Costa, Maria Elisa Cevasco, Roberto Schwarz e Paulo Arantes.

<sup>4</sup> Em referência a Schwarz (2000).

pesquisadores jamesonianos, a pequena repercussão aí identificada não deixa de ser intrigante. Por um lado, entre os especialistas poucos foram os artigos ou trabalhos que consideraram as contribuições de *O Método Brecht*<sup>5</sup> ao longo desses anos que nos separam de sua publicação; por outro lado, o livro – logo esgotado nas livrarias e na editora – até pode ser encontrado como referência em bibliografias de dissertações e teses, sem que, no entanto, apareçam nesses trabalhos indícios da leitura e verdadeiros traços ou vestígios daquelas ideias abordadas por Jameson.<sup>6</sup>

Realmente, qualquer proposta de diálogo com *O método Brecht* deve ponderar detidamente sobre os riscos a serem enfrentados. A qualquer momento surgirão as questões: Como ousar um mergulho em um texto de Jameson e não se perder para sempre em suas digressões? Ou, como tratar sem equívocos do foco de sua crítica? Ou ainda, como seria possível ajudar o leitor a perceber para onde aponta? Esse trabalho esboça algumas respostas: uma delas é que é preciso resistir aos riscos iniciais se valendo de fios condutores muito firmes. Daí a importância de eleger temas-guia para serem comentados – e, no entanto, a enorme contradição de elegê-los, isolando-os de onde apareceram como *insights* do escritor. Uma segunda resposta e decisão que precisou ser arriscada foi a de manter o trabalho muito próximo de Brecht. Uma vez que seria preciso algumas décadas e milhares de páginas para que o trabalho ganhasse em aprofundamento sobre o pensamento de Jameson, investigando todas suas referências e explicitando os meandros das teorias vistas *en passant*, fica clara a opção por evitar a entrada em alguns debates e centrar esforços na construção de Brecht e na presença da dialética em seu projeto, se valendo para isso, inclusive das contribuições de autores brasileiros para explicitar alguns sentidos do volume de Jameson.

Com relação ao fator “mercado”, é preciso fazer ainda uma constatação; já que qualquer coisa hoje em dia pode ser esvaziada, embalada e vendida, cresce também o mercado próprio dos produtos revolucionários: livros de poetas banidos, exilados e

---

<sup>5</sup> Os trabalhos mais específicos encontrados são: PASTA JR, Antonio. *O livro das reviravoltas* (resenha para FSP) (2000); CARVALHO, Sérgio. *O TAO do Marxismo*. (artigo para FSP) (2000); e BETTI, Maria Sílvia. *Jameson e o rio do tempo* (2008). Além desses, COSTA, Iná Camargo. *A ameaça do final feliz* (2001) faz referência ao livro.

<sup>6</sup> Conforme comunicação pessoal com a professora Maria Sílvia Betti, tradutora do volume, em 2010.

censurados, CDs e DVDs dos músicos subversivos, perseguidos ou marginalizados e qualquer objeto relacionado direta ou indiretamente ao marxismo já terá seu público-alvo a espera com o cartão de crédito à mão e a liberdade imponente e um pouco patética do consumo. Nesse contexto, falar sobre Brecht tendo como filtro o livro de Jameson pressupõe também o reconhecimento da impossibilidade de discutir o modo de produção sem ter em mente a esfera da circulação. A verificação de todo o repertório discutido por Jameson assim, de um só fôlego, não deixa de suscitar a reflexão sobre como anda o consumo de Brecht e sobre as possibilidades de inserção de novos trabalhos nesse mercado.

Tendo sido feitas essas considerações iniciais, cabe agora apresentar rapidamente os temas que foram eleitos, as questões que se tornaram o centro desse trabalho e como foram dispostas nos três capítulos que se seguem.

No primeiro capítulo, chamado “O projeto de Jameson”, são estabelecidas algumas caracterizações necessárias para lidar com os pontos que mais nos interessam do projeto jamesoniano. O quadro é desenhado à luz de momentos da recepção de Brecht no Brasil e da configuração do que se conhece por aqui sobre o dramaturgo. O texto parte dos rastros do que poderia dificultar a compreensão de *O método Brecht* e examina o contraste entre as ideias elaboradas pelo livro e aquelas a que já se tinha acesso, especialmente em língua portuguesa. Esse é, de certo modo, um texto que pretende “limpar o terreno”, alertar sobre algumas lacunas e dizer o que deve ser esperado do livro de Jameson.

No segundo capítulo do trabalho, “O curso – Brecht e método”, é que se concentra, propriamente, o esforço de parafrasear o livro. São eleitos alguns pontos desenvolvidos por Jameson e buscadas as conexões com o que ele próprio menciona em outras passagens, no intuito de “desemaranhar” pensamentos específicos. Dentre os pensamentos desdobrados e observados há formações em torno da história, dos discursos e das técnicas empregadas pelo dramaturgo. Essas três novas configurações não deixam de representar frutos do trabalho de reorganizar, reelaborar e renomear aquelas três dimensões apresentadas no livro: o percurso Brecht surge como narrativa, os discursos como doutrina ou pensamentos, e os recursos como linguagem. Já o último item desse capítulo, que foi chamado de “ator-aprendiz”, aflora de um olhar mais geral para todo o trabalho e tenta

apreender no emaranhado jamesoniano um aspecto menos explorado, tanto pelo crítico, quanto por outros estudiosos de Brecht.

Por fim, o terceiro capítulo, “O estilo Jameson” é dedicado a observar e discutir um pouco mais detalhadamente algumas particularidades da escrita do autor e de seu estilo, trazendo pequenas amostras dessas características no funcionamento de seu texto e propondo, ao final, um olhar para essas questões por uma perspectiva “brechtiana”.

No decorrer dos três capítulos mencionados também aparecem, com menos pormenores, outras questões importantes trabalhadas por Jameson, tais como a representabilidade do capitalismo, a analogia entre o método em Brecht e o “Grande Método” em *Me-ti* (1967), a questão da atividade e da produtividade, a relação de certa feição asiática de Brecht com o TAO e a dimensão coletiva da obra. No entanto, essas questões não foram interpretadas em itens específicos do trabalho.

Ao final, torna-se perceptível como a mimese do objeto – já identificada naqueles três primeiros itens descritos do capítulo dois – se dá também em outro nível, ou seja, na divisão dos capítulos. E a própria estrutura desse trabalho em seus três capítulos termina por espelhar a tríade – pensamento, narrativa e linguagem – que Jameson elege para o estudo de Brecht.

## 1. O PROJETO DE JAMESON

Um ano antes de morrer, Brecht revê a nomenclatura da teoria que havia desenvolvido ao longo de toda a sua vida para o teatro. O seu já então reconhecido “teatro épico”, passa a ser chamado definitivamente de “teatro dialético” (WILLET, 2001: 281). Essa mudança parece ter menos implicações como um novo rumo inaugurado por Brecht, já no fim da vida, do que como o redimensionamento e a explicitação coerente, após um olhar retrospectivo para a obra, do papel que a dialética exercia há tempos. A nova ênfase, no entanto, traz à tona questionamentos sobre o caráter mais específico dessa dialética e de que forma ela teria se apresentado a cada momento da construção da proposta teatral brechtiana.

Mais de meio século transcorrido desde aquela revisão e muitas páginas já escritas ao redor do mundo sobre o tema, Fredric Jameson publica *Brecht and Method*, traduzido para o português como *O método Brecht*<sup>7</sup>, livro através do qual pretende desvendar e – por que não? – defender os mecanismos dessa dialética brechtiana, demonstrando como as propostas e lições de Brecht<sup>8</sup> comporiam um certo “método”.

Proposições similares à do norte-americano já haviam sido feitas por estudiosos de Brecht em diferentes partes do mundo; no entanto, é preciso reconhecer o caráter provocativo que essa questão ganha quando assumida e enfatizada por Jameson, precisamente por sua posição entre os maiores intérpretes do pós-modernismo, que recusa o método como algo redutor e controlador. Mas antes mesmo que sejam levantadas toda sorte de restrições contra a reificação presumivelmente inerente a uma metodologia, Jameson assegura que, neste caso, o método – que poderá ser identificado também com uma postura – é algo que deverá, enfim, se confundir com a própria dialética.

---

<sup>7</sup> As referências a trechos extraídos diretamente do original *Brecht and Method*, daqui por diante, são abreviadas por “BM” e substituem nome de autor e data, “JAMESON, 1998”; enquanto as referências feitas a partir da tradução para o português, *O método Brecht*, são abreviadas como “MB”, substituindo “JAMESON, 1999”.

<sup>8</sup> As referências a Brecht, em geral, designam a todo o “coletivo Brecht”, que compreende os inúmeros colaboradores do dramaturgo e seus atores (conf. COSTA, 2001). O livro de Jameson também parece endossar essa visão.

Essa defesa ou recuperação da dialética brechtiana, no entanto, não parece uma tarefa de todo simples, e o texto que aqui se apresenta pretende abordar algumas das muitas dificuldades a serem enfrentadas para a compreensão do projeto jamesoniano, em especial as que se colocam para o leitor brasileiro, pois além da cristalização de um determinado Brecht perante a crítica mundial, há ainda outras dificuldades a enfrentar, próprias de sua recepção (ou problemas de sua recepção) no Brasil.

Para mostrar mais adiante que *O método Brecht* expõe um Brecht muito mais filosófico do que o tradicionalmente conhecido, mais religado aos temas e às formas orientais, no qual as *Lehrstücke* assumem posição central e um autor que faz o combate ao capitalismo utilizando também elementos pré-capitalistas, primeiramente será necessário expor algo sobre os entraves que podem se colocar à compreensão dessas quatro características explicitadas por Jameson. Parece necessário, portanto, retomar muito brevemente alguns dos momentos distintos da recepção de Brecht no Brasil e, em seguida, apresentar e discutir algumas de suas especificidades. Ao fazer essas considerações mais gerais sobre o histórico de nossa relação com o autor e relembrar as lacunas que foram se sedimentando em sua recepção, pretende-se renovar o interesse por enfrentá-las e preparar o caminho para que sejam compreendidos os reflexos desse histórico na recepção do projeto de Jameson.

*Grosso modo*, pode-se encontrar algum acordo entre diferentes críticos quanto à chegada de Brecht ao Brasil nos anos 40/50 como um momento de recepção mais “ortodoxa”<sup>9</sup> (BADER, 1987: 16) ou tentativa de ser fiel aos textos, teorizações e indicações cênicas do autor. Enquanto a guerra fria impunha certo “boicote” ao dramaturgo no ocidente, seu teatro era recebido no Brasil, com as traduções feitas exclusivamente para as encenações, dando destaque precisamente para o aspecto mais engajado de sua produção e para os rudimentos conhecidos de sua teoria teatral. Até mesmo pela dificuldade que se colocava para a realização dessas traduções, nesse primeiro contato, não teria sido possível apreciá-lo também como um “mestre de linguagem” (SARTINGEN, 1998: 58).

---

<sup>9</sup> As primeiras representações de Brecht no Brasil eram avaliadas pelos críticos, prioritariamente, quanto ao seguimento dos critérios da teoria teatro épico, a esse tratamento, Bader (1987) chama de “ortodoxo”.

Por volta de 1968, com a renovação do fôlego da esquerda, o mundo conheceu o que alguns críticos chamaram de *Brecht-boom* (PATTERSON, 1994: 276). No Brasil, durante os anos mais duros da ditadura militar, diferentes experiências de teatro político se beneficiaram de formas de “contextualização” da proposta brechtiana. De acordo com as pesquisas realizadas por Katrin Saringen (1998) – que trabalhou primordialmente com a perspectiva da estética da recepção, analisando as peças encenadas por profissionais no período – foram diversas as possibilidades de abasileiramento experimentadas pelas montagens de Brecht realizadas até o final da década de 70: normalização, folclorização, tropicalização, transferência local, universalização, simplificação, transcodificação e atualização.

Um marco desse período de expansão da influência de Brecht e de sua adaptação – que para Roberto Schwarz relaciona-se à emoção e agitação que as suas posições e forma de apresentá-las despertavam entre os intelectuais logo após o golpe (SCHWARZ, 1999: 115) – pode ser considerado a estreia de *A Ópera do Malandro* (1978) de Chico Buarque. Esse texto, escrito a pedido do diretor Luiz Antonio Martinez Correia, teve como base tanto *A Ópera do Malandro*, quanto *A Ópera do Mendigo*, de John Gay, que havia servido de inspiração ao dramaturgo alemão. E, assim como ocorreu com a ópera de Brecht, guardadas as devidas proporções, algumas das músicas da ópera brasileira se tornaram rapidamente enormes sucessos.

Nesse mesmo período também se pode encontrar outros tantos exemplos de influência ou recepção produtiva de Brecht, resultando até mesmo em desdobramentos bastante autônomos ou descolados da matriz. O mais importante deles, sem dúvida, é o *Teatro do Oprimido*<sup>10</sup> de Augusto Boal. Como é de se imaginar, as adaptações e transformações surgidas nesse período atendiam às necessidades específicas de cada diretor e suas razões, sendo assim, nem todas elas mantiveram os aspectos políticos mais importantes da proposta brechtiana.

---

<sup>10</sup> O “Teatro do Oprimido”, de Augusto Boal, que tem início com o “Teatro Jornal” e propostas bastante embebidas na estética do distanciamento, desemboca em experiências mais voltadas à resolução dos conflitos do indivíduo como o “Arco-íris do desejo”, um método de terapia através do teatro.

A produtividade da recepção de Brecht, entretanto, já durava muito no Brasil. Desde o início da década de 70 já se falava em *Brecht-Müdigkeit* ou *Brecht-weariness* na Europa e nos Estados Unidos, o que só começou a se difundir efetivamente por aqui nos anos 80 como um discurso sobre o esgotamento ou “cansaço” brechtiano (MAGALDI, 1986: 225). Desse momento em diante, é possível apontar com mais firmeza o processo de pós-modernização não-sistemática/sistemizada do autor em que se faz uso de seu nome como etiqueta para distinguir “algo que pode variar da performance ao agitprop” (PATTERSON, 1994: 276) concomitante à sua sobrevivência ainda “ortodoxa” ou adaptada nos redutos de esquerda e nas companhias teatrais que reivindicam a influência brechtiana.

Por todos esses momentos didaticamente recortados da recepção de Brecht no Brasil parece possível identificar algumas características persistentes no país, como a ênfase na dramaturgia e dentro dela a escolha ou preferência pelas peças épicas. É preciso lembrar, nesse sentido, que das grandes divergências que envolvem o nome de Brecht e, em especial, as peças didáticas, muito pouco foi traduzido ou comentado em língua portuguesa. Já a teoria, mesmo quando traduzida ou parafraseada como subsídio para as montagens, nem sempre foi interpretada ou comentada, enquanto a prosa quase não recebeu atenção.

É importante que essa situação, relacionada sobretudo à precariedade da tradição teatral no Brasil, seja conhecida por quem inicia a leitura de *O Método Brecht*, pois Jameson trava uma disputa e lida com o discurso de seus oponentes como se tudo estivesse já muito óbvio para o seu leitor; no entanto, muitos desses debates teóricos não encontraram solo tão fértil no Brasil quanto nos Estados Unidos para seu desenvolvimento, e foram importados ou copiados em fragmentos de forma a deixar importantes lacunas. Por isso, o próximo passo desse trabalho será comentar algumas das especificidades da recepção no Brasil que implicam em certa novidade daqueles quatro aspectos trabalhados em *O método Brecht* que foram mencionados anteriormente.

A primeira e mais elementar dessas especificidades, pode ter seu início identificado pela falta de uma tradução da obra completa do autor<sup>11</sup>, como lembra Iná

---

<sup>11</sup> Jameson faz referência aos originais de Brecht por volume e página de acordo com o *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Aufbau/Suhrkamp, 1989-1998, editado por Werner Hecht, Jan Kopf,

Camargo Costa no prefácio de *O método Brecht* (MB: 09-10). Esse é um quadro que chama atenção dos especialistas em Brecht há muitos anos sem alteração significativa. Em 1986, no seminário organizado no Rio de Janeiro por ocasião dos 30 anos da morte do autor, diversos estudiosos reconheciam em suas falas que o Brasil teria selecionado “de todos os aspectos da obra de Brecht principalmente o aspecto teatral” (BADER, 1987: 18). E ainda sobre a falta de correspondência entre a vitalidade de Brecht no Brasil e suas traduções, Wolfgang Bader constata:

Infelizmente a situação das traduções em português não acompanhou o intenso interesse teatral por Brecht: a publicação das peças traduzidas somente começa no final dos anos 70, as edições não se completam e se esgotam rapidamente: muitas traduções não foram feitas a partir do original alemão, mas a partir do inglês e do francês; peças foram traduzidas várias vezes, chegando a diferentes versões que só circulavam em forma de manuscrito; a maioria dos poemas só foi traduzida recentemente; a pequena prosa e muitos dos ensaios políticos nunca foram traduzidos. (BADER, 1987: 17-18).

Esse antigo cenário se mostra, de certo modo, atual e se desdobra em outros problemas relevantes. Na leitura de *O método Brecht*, por exemplo, as conseqüências se ampliam, uma vez que a obra *Me-ti, das Buch der Wendungen*, um texto praticamente desconhecido no Brasil, tem indiscutível centralidade na leitura que Jameson faz de Brecht. O “livro de preceitos” oferece ao leitor uma sequência de anedotas, iniciadas a maioria das vezes com a frase “Me-ti disse:”, e ilustra com pequenas cenas sobre experiências práticas ou comentários de fatos históricos conhecidos, a sugestão de considerar o indivíduo historicamente, o viver na terceira pessoa, ou a indissociabilidade da filosofia e da prática. Assim, cada fio puxado por Jameson em *O método Brecht* pode estabelecer um nível de compreensão para os conhecedores apenas do Brecht dramaturgo ou alcançar novas nuances no diálogo com a sagacidade de personagens como o Sr. Keuner ou a com a sabedoria do conjunto *Me-ti*.

---

Werner Mittenzwei e Klaus-Detlef Müller. Não temos em português nem mesmo as *Gesammelte Werke* editadas em 20 volumes pela Suhrkamp. Apenas a dramaturgia foi inteiramente traduzida com a coleção “Teatro completo” publicada em 12 volumes pela editora Paz e Terra a partir de 1986. Enquanto os poemas, a prosa, os escritos teóricos, os diários e as cartas ainda não foram inteiramente traduzidos.

Mais de uma vez, o crítico norte-americano utiliza as citações da ou sobre a personagem Me-ti como confirmações de posicionamentos que ele atribui ao próprio Brecht, construindo para o autor alguma caracterização. Ele usa, por exemplo, um trecho de *Me-ti* para explicar e justificar a participação de filosofias orientais no método brechtiano através dos espaços deixados abertos pelo marxismo. E introduz a citação a seguir perguntando ao leitor se o próprio Brecht não teria dito:

Me-ti fand in den Schriften des Klassiker nur wenig Fingerzeige für das Verhalten der Einzelnen. Meist wurde von den Klassen gesprochen oder anderen großen Gruppen von Menschen (XVIII, 188) (BM: 35).<sup>12</sup>

Desse modo, alguns dos argumentos de Me-ti convertem-se para Jameson na voz do próprio Brecht o ajudando a costurar os elementos e explicitar como o problema da ética individual e o da teoria política se relacionariam em seu “método”. Os ensinamentos do sábio são fundamentais para a compreensão do movimento interpretativo que se desenha sobre seu autor. O livro *Me-ti*, portanto, é central para a percepção daquele Brecht mais oriental e filosófico já anunciado anteriormente.

Um segundo fator de nossa recepção que vale a pena frisar também diz respeito à falta de tradução, mas dessa vez de algumas das obras mais importantes de sua fortuna crítica, o que é tratado por COSTA (1999) da seguinte forma no prefácio anteriormente mencionado:

Temos permanecido sistematicamente à margem das mais interessantes contribuições mundiais para o conhecimento da obra de Brecht. Com isso, perdemos muitos dos esclarecimentos sobre sua trajetória política e artística, sem falar nas polêmicas de que ele mesmo participou (o que se publicou por aqui das batalhas dos anos 30 envolvendo Lukács, Brecht e Adorno?) e nas desenvolvidas

---

<sup>12</sup> “Me-ti encontrou nos escritos dos clássicos apenas poucas indicações sobre a conduta do indivíduo. Em geral se falava das classes ou de outros grupos grandes de pessoas” (tradução própria).

depois de sua morte, por seguidores ortodoxos, simpatizantes, apóstatas e inimigos declarados. (COSTA, 1999: 10).

Esse sentimento de permanecer à margem pode ser confirmado ao longo da leitura de *O método Brecht* através da percepção que nenhum dos textos específicos sobre Brecht com os quais Jameson dialoga – Tatlow, Suvin, Steinweg e Parmalle – teve tradução<sup>13</sup>. Dentre eles, chama atenção, especialmente, a ausência de *Das Lehrstück* (1972), de Reiner Steinweg. Esse livro, que também não foi traduzido para o inglês, parece embasar importantes posicionamentos de Jameson sobre as peças didáticas.

No depoimento de Koudela sobre a necessidade que teve de importar e traduzir textos sobre Brecht para sua tese de doutoramento, inéditos até então no Brasil, a autora apresenta algumas informações preliminares sobre a pesquisa de Steinweg que serão úteis aos argumentos desenvolvidos por esse trabalho:

A seleção dos textos onde Brecht expõe a sua teoria da peça didática foi feita a partir das análises filológicas, realizadas por Reiner Steinweg, sendo que *A peça didática. A Teoria de Brecht Para uma Educação Político-Estética* constituiu uma valiosa fonte de consulta. Dado o caráter fragmentário da teorização brechtiana sobre a peça didática, a pesquisa de Steinweg, já por ter sido empreendida na Alemanha, com total acesso aos documentos e aos inéditos do Arquivo Bertolt Brecht (Bertolt Brecht Archiv),

---

<sup>13</sup> As obras especificamente sobre Brecht a que Jameson faz referência são:

Darko Suvin, *To Brecht and Beyond*. NY: Barnes and Noble, 1984.

Darko Suvin, *Lessons of Japan*. Montreal: CIADEST, 1996.

Antony Tatlow, *The mask of evil*. Bern: Peter Lang, 1977. (“que discute a dívida de Brecht com a poesia e o teatro da China e do Japão e à filosofia chinesa de uma forma ampla, rica e sugestiva, acadêmica e sutil.” MB: 31).

Antony Tatlow. *Brecht chinesische Gedichte*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

John Willet, *Brecht on Theater* NY: Hill & Wang, 1957 (que “concentra e sistematiza o pensamento de Brecht”). [De Willett há tradução para o português apenas de outra obra: *The Theatre of Bertolt Brecht: A Study from Eight Aspects*. Third rev. ed. London: Methuen, 1967(1ª Ed. 1959), para: *O Teatro de Bertolt Brecht. Visto de Oito Aspectos*. Pref. Paulo Francis. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

Rainer Steinweg, *Das Lehstück*. Stuttgart: Metzler, 1972.

Patty Lee Parmalle. *Brecht's America* Miami, Ohio: Ohio State U. Press, 1981. (cujo ponto central seria a: “relação com o marxismo como um repertório tanto de representações como de dilemas relativos à representação” nota de MB: 207).

constituiu fonte valiosa, proporcionando uma visão abrangente do âmbito dessas concepções (KOUDELA, 1991: XXIII).

Fosse o livro de Steinweg apenas a reunião dos textos produzidos ao longo da vida de Brecht capazes de orientar e esclarecer sobre a peça didática, já seria uma obra fundamental para diminuir a sombra das peças do exílio sobre os experimentos da juventude. No entanto, Koudela dá maior dimensão da relevância desse trabalho ao explicitar que ele busca responder à questão: “seria a peça didática uma fase superada no desenvolvimento de Brecht?” (1991: 01). E a hipótese defendida por Steinweg faz uma inversão completa do que se consolidava nos discursos sobre a provisoriedade da dramaturgia brechtiana dos anos 20. Para o autor, as avaliações convencionais que a filologia germânica fazia da peça didática baseavam-se em critérios falsos<sup>14</sup>, e, na realidade, esses experimentos é que portariam a verdadeira proposta revolucionária em Brecht e poderiam, finalmente, conduzir a um “teatro do futuro” (p. 04).

Até então, a divulgação de Brecht em outras partes do mundo podia propagar sem oposição alguns equívocos sobre as *Lehstücke* que rapidamente proliferaram e que iam desde a tradução do termo para *didactic plays* até as considerações de que essas seriam peças absolutamente superadas pelo acabamento formal das posteriores. Os melhores e mais conhecidos exemplos disso talvez sejam os livros de Martin Esslin: *Brecht, a choice of Evils: a critical study of the man, his work and his opinions* (1959) ou *Brecht: The Man and His Work* (1961):

It is significant that Esslin translated the term *Lehrstück* as ‘didactic plays’, because in his view Brecht was writing communist thesis if not propaganda plays. Not until 1972, when Reiner Steinweg published his first volume dedicated to the construction of a coherent theory of the *Lehrstück*, which Brecht had provided in fragments and sketches only, was the relation of the learning plays

---

<sup>14</sup> Nota de Koudela: “Jehns Ihwe e Reiner Steinweg, *Das Problem der Individualität in den Stücken Bertolt Brechts*, Kiel (trabalho não publicado, encontra-se no Arquivo Bertolt Brecht), 1964”.

to the rest of Brecht's work fully appreciated (MUELLER, 1994: 79)<sup>15</sup>

Koudela (1991) afirma ser um mérito de Steinweg ter fomentado esse debate e colocado a peça didática no centro das discussões através de suas afirmações radicais. A autora também menciona em seu livro alguns casos de germanistas que a ele se opuseram e saíram em defesa, em seus textos, do “Brecht da maturidade” e de seu “teatro épico de espetáculo” – esses sim são os posicionamentos que parecem ter se reproduzido melhor por aqui.

Com essa exposição não se pretende entrar nos detalhes das disputas entre os intelectuais alemães e a crítica mundial sobre a *Lehrstück*. Afinal de contas, não é tarefa simples revelar todas as nuances da briga entre os defensores de uma proposta estética nova e gestada em condições pré-revolucionárias e os defensores do que ficou consagrado como as obras de arte do mesmo autor, e que só teria sido conquistado com a maturidade no exílio pela Europa ou nos Estados Unidos. No entanto, quando se trata do debate sobre o status das *Lehrstücke*, é necessário registrar a importância do livro de Steinweg e propiciar a compreensão da gravidade de sua ausência. Quando Jameson incorpora em sua discussão também a aposta radical de Steinweg, ele permite refletir sobre as contradições do discurso que busca conferir superioridade às peças longas e contribui, dessa forma, para abalar o consenso produzido que já ia muito bem.

Um terceiro e último fator, que cabe mencionar, e que torna a leitura de *O método Brecht* mais complexa está associado ao estilo próprio do crítico e às dificuldades de penetração que a própria Teoria<sup>16</sup> encontrou neste país. Essa discussão, entretanto, mais voltada para a linguagem de Jameson, para as peculiaridades de sua escrita e do meio no qual se movimenta, por necessitar mais espaço para seu desenvolvimento, só receberá a

---

<sup>15</sup> “É significativo que Esslin tenha traduzido o termo *Lehrstück* como “peças didáticas”, porque em sua opinião Brecht estava escrevendo teses comunistas ou peças de propaganda. Até 1972, quando Reiner Steinweg publicou seu primeiro livro dedicado a construção de uma teoria coerente da *Lehrstück*, a qual Brecht forneceu apenas em fragmentos e esboços, a relação das peças de aprendizagem [ou peças de estudo] com o resto da obra de Brecht não foi completamente apreciada” (tradução própria).

<sup>16</sup> A esse respeito ver Durão, Fábio A. Teoria (literária) americana: uma introdução crítica. Campinas: Autores Associados, (2011).

devida atenção no terceiro capítulo desse trabalho. O que interessa nesse momento é perceber como a disputa travada por Jameson se explicita ao se levar em conta a publicação de livros como *Brecht and Company* de John Fuegi<sup>17</sup>, que de acordo com crítico seria: “um documento fundamental para futuros estudiosos das confusões ideológicas dos intelectuais ocidentais durante os anos imediatamente posteriores à guerra fria” (MB: 27). O livro em questão – uma biografia que quer revelar como Brecht teria explorado suas colaboradoras, as verdadeiras autoras das peças mais célebres, e que trabalha durante centenas de páginas para criar uma analogia entre as personalidades de Stalin, Hitler e a de Brecht – consegue trazer para a boca de cena um modelo de oponente, e dessa forma, dá contorno à luta que precisa ser encampada por Jameson, tornando sua defesa de súbito muito mais explícita:

Na realidade, esta é uma atitude política (mascarada por moralismos de várias espécies): primeiro ela contrapõe os temas das políticas de identidade aos da luta de classes, para então, em um outro nível, depreciar totalmente a política – como ação de coletivos – em nome da propriedade pessoal e individual. (MB: 27)

O livro de Fuegi mencionado não foi traduzido para português e, como já foi dito sobre outras polêmicas, por diversas razões, também parece não ter conquistado adeptos ou conseguido fazer muito eco no Brasil.

Traçado o esboço desse cenário, devem ficar um pouco mais claros os desafios que se colocam ao leitor do livro *O método Brecht*. No entanto, parece relevante frisar que todo o histórico desenhado não basta para afirmar que, por conta do enorme desconhecimento que pesa sobre o teatro brasileiro – no que se refere às polêmicas nas quais Brecht se envolveu e às posteriores em torno do teatro épico ou dialético – esse país esteja, de alguma forma, imune ao esvaziamento e à neutralização de seus textos. É preciso reconhecer que, no Brasil, como em todo o mundo, também ocorreu um processo que pode ser identificado como apropriação das técnicas geralmente associadas ao teatro brechtiano. Afirmar essa apropriação, no entanto, implica em um risco que deve ser dissipado de imediato: o risco é o de assumir a posição ingênua de que o efeito de estranhamento teria

---

<sup>17</sup> Em nota de MB: “NY: Grove, 1994”.

sido assimilado e de que a proposta brechtiana teria, portanto, perdido sua utilidade ou eficácia nos dias de hoje. Partindo do pressuposto de que o mero uso das técnicas – anteriores a Brecht, aprimoradas ou desenvolvidas para o seu teatro – não é suficiente para garantir o efeito de distanciamento da proposta épico-dialética, fica esclarecido também que não é a proposta ou o método brechtiano o que está sendo realmente incorporado e que as técnicas mencionadas já podiam, mesmo antes, ser utilizadas para outras finalidades, até mesmo opostas às do dramaturgo. O que deve ser reconhecido, no entanto, é que a fácil absorção pela indústria da propaganda desses recursos tem condições de instaurar uma confusão prejudicial à compreensão do funcionamento da proposta brechtiana, legitimando uma divulgação esvaziada de seu nome, de seus textos poéticos, dramaturgicos e teóricos e contribuindo, assim, para operar certa descaracterização do que é conhecido de seu trabalho<sup>18</sup>.

Algo interessante a se observar, ainda sobre esse processo de apropriação, é como – bem de acordo com a nossa função na divisão internacional do trabalho – ele aparece, desde a circulação de poemas até a leitura e montagem de algumas das peças, como importação direta de um fluxo que já vai bem mais adiantado na “metrópole”. Isso quer dizer que, ainda que os efeitos dessa assimilação despolitizadora ou “pós-modernização” de Brecht no Brasil sejam visíveis na prática, nada disso parece ter suficiente suporte teórico nacional. O debate nas academias e entre os estudiosos de Brecht no Brasil continua sendo majoritariamente em torno daquele Brecht dialético que Jameson pretende resgatar, mesmo quando esse debate parte de discursos contraditórios ou fragmentários. Todo esse descompasso causa um estranhamento produtivo frente ao projeto do crítico norte-americano, pois, por mais interessante e importante que seja a sua contribuição ao reafirmar a dialética em Brecht, não parecia tão evidente no Brasil a necessidade da “recuperação” ali muitas vezes sugerida. Pode-se imaginar, finalmente, que o livro de Jameson discutido nesse trabalho, ao funcionar como um hipertexto, oferece ao

---

<sup>18</sup> A esse respeito é interessante ver que técnicas como a utilização de um único ator para realizar diversos papéis, o que na proposta brechtiana está vinculado à melhor visualização dos atores dos diferentes pontos de vista, é considerado hoje em dia em uma perspectiva estritamente econômica e até como uma substituição do “deficit comercial” no plano artístico (BENHAMOU, 2007: 60-61). Como seria muito caro manter grupos que dispusessem de elenco para cobrir todas as personagens das peças, em especial das mais antigas, nos dias atuais, muitas das montagens mais recentes resolvem essa questão de mercado já na dramaturgia.

leitor o acesso quase simultâneo a muitas informações que existem dispersas. No entanto, a tentativa de redimir Brecht pressupõe o redirecionamento para *links* que, por todo histórico exposto, podem aparecer como bloqueados ou corrompidos.

Agora, após essa tentativa inicial de “limpar o terreno”, é preciso se deter por um breve instante em cada uma daquelas quatro características de Brecht eleitas como principais pressupostos do trabalho de Jameson. A primeira delas, para a qual se deve ter atenção, é aquela que este trabalho chama de “um Brecht mais oriental”. Com esses termos, pretende-se ressaltar que o que há de oriental no Brecht a ser discutido não está apenas no aproveitamento de fábulas chinesas, ou ainda, nos nomes próprios chineses de que ele lança mão e no uso de algumas formas mais clássicas do teatro Nô. Trata-se de algo mais fundamental em seu trabalho, algo que não pode ser identificado apenas a determinadas obras e que, do contrário, está disperso por toda sua produção. A evidenciação dessa característica em *O método Brecht* faz valer a atribuição por Jameson à obra do dramaturgo da alcunha bastante original de “TAO marxista” (MB: 55), o que foi prontamente reconhecido e assumido por seus leitores no Brasil:

o específico da dialética brechtiana, que, sem abrir mão das categorias tradicionais do materialismo histórico, parece ser movida por uma espécie de “metafísica” chinesa, resultando num “Tao marxista” que atua a partir de contradições não só históricas, mas poéticas, em que o primado do social e do compromisso político se sintetiza em uma ética produtiva (CARVALHO, 2000).

Mesmo já tendo afirmado que essa face mais oriental de Brecht exposta em *O Método Brecht* não pode ser creditada a uma única obra, é preciso admitir que sua explicitação, certamente, deve muito à leitura que Jameson oferece ao leitor de *Me-ti*, pois parece ser através desses escritos que tem início o reconhecimento por toda a obra do desfazer de velhas oposições como: prazer e aprendizagem, trabalho e criatividade, pensamento e sentimento. A aproximação de Brecht dessa dialética mostra que a sabedoria oriental está impregnada em sua linguagem e também em seu pensamento. E, se é possível compreender que a relação com o TAO é em parte responsável por garantir uma visão de

totalidade para o trabalho de Brecht, chega-se por esse caminho ao segundo ponto ou segunda característica explicitada por Jameson, que é a de “um Brecht mais filosófico”.

Para auxiliar na compreensão do que seria o Brecht “menos filosófico” implícito na afirmação acima, o que já foi dito anteriormente sobre o Brasil ter preferido sempre o dramaturgo ao poeta ou teórico torna-se central. Aquele quadro da recepção de Brecht no Brasil precisa ser novamente considerado, pois dele resulta a pouca ou nenhuma familiaridade com a leitura de alguma filosofia no conjunto da obra brechtiana. Enxerga-se, quando muito, o projeto de Brecht como uma adaptação ou redução do marxismo para a estética teatral.

O que se pretende antecipar nesse ponto, é que o leitor de Jameson vai se deparar com a retomada de certo “conteúdo filosófico original” que se ramifica do todo, ou do “método” até as simples técnicas e recursos para a atuação. Quando o crítico alude a essas orientações do dramaturgo – que, como já foi visto, com sua vida pragmática no cotidiano de ensaios teatrais, aparecem comumente aplicados de forma mais esvaziada – é possível reencontrar algumas razões e analogias que as revestem novamente de sentidos esquecidos. Uma simples recomendação para a atuação como, por exemplo, a técnica para o ator marcar em suas ações que está fazendo “não isso, mas aquilo” pode ser interpretada como a forma mais simples da negação: uma marcação do desdobrar positivo ou negativo de determinada ação. Dessa forma, o uso da técnica mencionada se investe de poder para representar a negação como heterogeneidade, diferença, oposição, ou ainda, a forma específica em que cada uma dessas categorias pode funcionar na dialética brechtiana, como contradição.

Através da contradição, portanto, que vai sendo encontrada em cada aspecto estudado da obra brechtiana, e parece se firmar pouco a pouco como seu principal fundamento, será feita a passagem para a terceira característica elencada das exploradas por Jameson em sua interpretação de Brecht: trata-se precisamente da contradição ou da tensa relação que se estabelece entre o velho e o novo. Jameson aborda esse tema examinando elementos antigos ou pré-capitalistas que são utilizados como combate ao capitalismo nas

representações brechtianas. Para ele, a proposta anti-capitalista brechtiana une elementos de uma classicidade<sup>19</sup> pré-capitalista com o elogio ou a celebração do Novo ou do *Novum*.

Em *Marxismo e Forma*, Jameson esclarece que o *Novum* seria a “categoria fundamental que governa a experiência do futuro (...) o completamente novo, o novo que espanta pela sua absoluta e intrínseca imprevisibilidade.” (JAMESON, 1985: 101). E o que autor vai mapear na obra do dramaturgo alemão são os momentos nos quais, em meio ao arcaico e ao conhecido e desgastado, emerge o *Novum*. Ainda que hoje esses elementos já não pareçam tão “novos”, o movimento do dramaturgo ressaltado pelo crítico é precisamente o de resgate do instante em que germinaram, trazendo de volta para o olhar de hoje o espanto de outrora.

Essa disputa ou essa luta travada entre o velho e o novo parece ter atraído Brecht desde muito cedo. Em sua juventude ele já estava interessado nessa dialética e começava a trabalhá-la a partir das formas que ele próprio criava ou do que buscava nos autores clássicos nos quais referenciava seu trabalho. Ele logo percebeu experimentando, por exemplo, sobre a obra de Shakespeare, os “relatos desalinhados” que essa obra continha e a quantidade enorme de matéria prima que fornecia. A respeito desse autor, que lhe ofereceu muito material para estudo, ele afirmou: “nas suas obras encontramos aquelas fracturas preciosas em que o novo do seu tempo se chocava com o antigo” (BRECHT, 1999: 114). E, assim, ele investigava e explorava a forma das tensões que poderiam lhe ser úteis. Entre as inúmeras formas através das quais essa tensão é representada, o livro de Jameson chama a atenção especialmente para a retomada do antigo aparecendo na obra de Brecht sob a face do pré-capitalista ou do agrário.

Por fim, a última questão eleita a ser privilegiada no estudo de *O método Brecht*: trata-se da revalorização das *Lehrstücke*. Como já foi discutido há pouco, o status dessas peças na obra de Brecht é objeto de algumas importantes contendas. Por isso, esse trabalho considera um dos pontos mais relevantes da leitura de Jameson o cuidado que é tomado para que o amadurecimento da técnica não seja explicado em função de uma

---

<sup>19</sup> No livro de Pasta Junior: *O trabalho de Brecht*, cujo subtítulo é precisamente: *Breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*, a questão da classicidade do autor é amplamente discutida. Pasta mostra, por exemplo, como o isolamento de Brecht na arte contemporânea e também na arte revolucionária o ligaria a Goethe.

simples progressão no tempo ou na biografia do autor. Ao invés disso, interessa a Jameson ver as produções – das peças canônicas aos fragmentos inconclusos – de acordo com a situação e as particularidades históricas e sociais nas quais estão inseridas. Para ele, como também para Roswitha Mueller, as condições de produção das peças deverão ser levadas em conta:

While the theoretical and practical purpose of Brecht's epic theatre was to work with democratic ideals under the conditions of capitalist societies bringing bourgeois ideology to bear upon its own presuppositions, the historical basis for the *Lehrstück* is a society in transition to socialism (MUELLER, 1994: 82)<sup>20</sup>.

Dessa forma, fica mais explicado o lugar das *Lehstücke* no conjunto da obra e tornam-se mais claras as razões para não focar em seus conteúdos como ensinamentos, mas voltar a atenção para sua forma de exercícios. No alinhamento de algumas das falas de Jameson com essa proposição de Mueller e na aproximação de ambos com os discursos de Steinweg encontramos os primeiros indícios de que o que há para ser aprendido na *Lehrstück* é a própria dialética enquanto modo de pensar.

Toda essa exposição pretende ter deixado minimamente pavimentado o caminho para a leitura de *O método Brecht* que se seguirá com mais pormenores no segundo capítulo. São essas algumas das características de Brecht que o trabalho procura explicitar nas observações e argumentos de Jameson, características que ele parece considerar pouco exploradas ou mesmo escamoteadas nas décadas que se passaram desde a morte de Brecht e que precisariam ser recuperadas para mostrar a composição do tal “método” brechtiano.

---

<sup>20</sup> “Enquanto o propósito teórico e prático do teatro épico de Brecht era trabalhar com ideais democráticos sob as condições das sociedades capitalistas, trazendo a ideologia burguesa para pressionar seus próprios pressupostos, a base histórica da *Lehrstück* é a sociedade em transição para o socialismo” (tradução própria).



## 2. O CURSO: BRECHT E MÉTODO

Talvez se oculte na palavra Curso, Dao, o segredo de todos os segredos do dizer pensante, caso nós deixemos esse nome retornar ao seu indizível e possibilitemos esse deixar. Talvez a enigmática força do domínio contemporâneo do método provenha até mesmo e justamente de serem métodos, sem prejuízo de sua força executiva, apenas os desaguadores de uma grande corrente oculta do Curso que deixa (permite) tudo chegar e que abre o rumo a tudo. Tudo é curso.

Heidegger<sup>21</sup>

Da leitura minuciosa de *O método Brecht*, como já foi anunciado, muitos fios podem ser puxados para que diferentes desenhos se formem. A relativa autonomia dos fios, no entanto, não assegura que sua soma possa finalmente explicar a totalidade do livro. As partes podem ser observadas isoladamente, mas é a unidade entre elas, constituída por sua influência recíproca, que supera o conjunto e que as pode explicar de alguma forma. Dentro dessa perspectiva, não seria possível propor aqui uma abordagem totalizadora dessa obra, abranger todos os temas e esclarecer todas as relações. A opção desse trabalho, portanto, é de explorar no emaranhado das observações de Jameson quatro níveis que se sobrepõem e a partir dos quais parece possível produzir questões interessantes.

Já no prólogo do livro, o autor expõe que pretende “abraçar” Brecht em sua multiplicidade de forma dialética e atravessar sua dispersão “na direção de uma certa unidade” (MB: 20), e, para cumprir esse objetivo, ele não pode fazer uma mera exposição da cronologia ou da biografia do autor, tampouco separar a obra por gêneros para discuti-la, ou fazer o debate em torno do cânone, pois não quer perder de vista cenas e outros fragmentos que também são de seu interesse. Esse trabalho registra uma tentativa, portanto, de, sem se prender a cada uma das camadas ou mônadas identificadas por Jameson, seguir

---

<sup>21</sup> A epígrafe é um trecho traduzido pelo professor Mário Bruno Sproviero (LAO-TSÉ: 1997: 04) de *Unterwegs zur Sprache* de Martin Heidegger. Neske, 1982, p. 198.

um caminho semelhante, elegendo entre as ideias que ele oferece aquelas que podem contribuir para melhor delinear outras camadas que foram reorganizadas e que algumas vezes podem coincidir com as propostas por ele. Os quatro níveis que escolhidos para orientar a leitura de *O método Brecht* serão apresentados do mais externo para o mais interno, da seguinte maneira: o Brecht histórico, o método-brecht, a técnica brechtiana e, por fim, o ator-aprendiz.

Mas, antes de entrar nesses temas, parece necessário algum comentário a respeito epígrafe de Heidegger, que – a não ser pela mediação de Jameson que quase tudo possibilita – ao aparecer nesse trabalho, tão próximo de Brecht e falando de taoísmo, deve provocar, mais do que estranhamento, uma justificada suspeita. Pois bem, mais adiante serão fornecidos mais esclarecimentos sobre as relações do dramaturgo alemão com a filosofia oriental e o taoísmo, mas por hora é relevante explicar ao menos algo sobre a palavra “curso” [*Tao*], aqui relacionada ao método, o que repercute de forma mais geral no trabalho *O método Brecht*.

Com a finalidade de dar mais atenção a essa palavra é retomada a citação de Heidegger contida na nota introdutória dos *Escritos do Curso e sua Virtude (Tao Te Ching)*. O trecho citado pelo tradutor, o professor Sproviero, um pouco mais longo do que o que foi aqui reproduzido, apresenta a palavra *Weg* [caminho, curso, via] como “palavra primordial da linguagem que se adjudica ao homem meditativo”, para então defender sua equivalência com a palavra chinesa *Dao (Tao)*, condutora do pensamento de Laozi (Lao Tsé). A preocupação de Sproviero com a tradução do chinês clássico para o português se assemelha à de Heidegger para o alemão, pois por considerações superficiais de suas possibilidades, a palavra *Weg* seria comumente evitada e tida como inadequada, enquanto termos mais abstratos, equivalentes a “razão” ou a “espírito” seriam preferidos. Nas publicações existentes em português, bastante divergentes entre si, quando a palavra é traduzida, costuma-se também incorrer nesse mesmo problema.

Por esse motivo, o tradutor aproveita a defesa do filósofo e a incorpora à justificação de sua escolha pelo termo “curso”, que recupera a ideia de movimento e a imagem central da água para o *Tao Te Ching*. Além disso, a palavra “curso” revela sua relação com outras como: “correr, incorrer, decorrer, percorrer, recorrer, transcorrer,

escorrer, curso, percurso” e até mesmo com “discurso”, já que um dos significados desse termo seria também o de “dizer” (LAO-TSÉ, 1997: 4). Todos esses possíveis sentidos oferecidos pelos do *Tao* podem ser reencontrados na obra de Brecht. Alguns deles serão úteis nesse trabalho como aproximações da compreensão daquele método pressentido de que Jameson fala em seu livro.

## 2.1. Percurso: o Brecht histórico

Iniciar pelo estudo de Brecht na perspectiva histórica atende ao imperativo “historicizar sempre!”, típico de Jameson (e.g. 1992), e também coloca diretamente em discussão questões não totalmente esgotadas, como o renascimento do antigo e a proposta do Novo na obra do autor. De acordo com Jameson, pode-se pensar no antigo no trabalho de Brecht como sua classicidade<sup>22</sup> e relação com uma tradição, seja através da cópia e reelaboração de material preexistente, seja por seus aspectos que se vinculam às tradições orientais; e, simultaneamente, pode-se identificar o Novo na face modernista e produtivista do autor e no elogio ao tecnológico-industrial contido em sua obra.

Se a sugestão do crítico a respeito da filiação de Brecht ao “fluxo heraclitiano do TAO” (MB: 69) remete a aproximadamente o século VI a.C, um longo percurso pode ser percorrido até que possam ser encontradas as influências de Brecht na pós-modernidade e as características de sua obra que, segundo Jameson, o projetariam para o futuro. Nesse caminho serão observadas as indicações sobre a relação de Brecht com a antiguidade ou sua postura frente aos clássicos, serão reunidas as distintas afirmativas do crítico sobre o caráter da modernidade do dramaturgo e, por fim, serão identificados alguns dos desdobramentos de seu trabalho através de discípulos em áreas diversas da sua.

Devolver Brecht às tradições dialéticas – tanto dos ensinamentos de Lao Tsé, quanto das oposições que fazem tudo fluir em Heráclito – deverá provocar estranhamento e ambiguidade na leitura que será feita adiante de sua modernidade (MB: 83); no entanto, essa contextualização ajudará a compreender porque o autor não cede frente às regras da obra de arte e, mais do que isso, porque ele insiste em considerá-las superadas pelo movimento histórico. Como a própria teorização desse teatro que passa a assumir o elemento épico quer deixar claro, seu autor pensa historicamente estética e cultura (p. 61), e sua percepção das mudanças em andamento no mundo em que vive reforça sua certeza da necessidade da edificação de uma nova arte. Importa agora saber algo sobre o percurso dessa proposta.

---

<sup>22</sup> Um livro importante no Brasil sobre esse tema é o já mencionado *Trabalho de Brecht* de Pasta Jr. (1987).

De acordo com Jameson, Brecht teria sido “fustigado pela historia de todos os lados” e teve “uma vida que coincide com a do século”, mas a primeira camada ou mônada semi-biográfica – e propriamente histórica – de Brecht, deveria ser buscada na República de Weimar:

Weimar deu a Brecht uma experiência não amalgamada da modernidade como tal, de Lindbergh à grande cidade industrial, do rádio às boates e cabarés, do desemprego ao experimento teatral, de uma mais antiga burguesia ocidental a uma novíssima experiência soviética vizinha. (MB: 25).

Como se pode perceber, para Jameson, a concepção de realidade em Brecht está profundamente marcada por esse tempo: um tempo de fim de guerra, de exposição crua do capitalismo e de seus mecanismos, de propaganda da recente revolução soviética e de cinismo e sarcasmo. E o próprio Brecht, ao reconhecer que a revolução teatral que vinha se processando na Alemanha fora paralisada com a ascensão do fascismo e o fim da República de Weimar (BADER, 1987: 30), assinala o encerramento desse momento profícuo. Mas é possível restringir ainda um pouco mais esse recorte oferecido por Jameson, juntando a ele a imagem da Berlim “entre o Kaiser e Hitler” descrita por Von Eckardt e Gilman (1996) como uma grande festa, que teria acabado em 1933 – ou teria sido transferida em parte para o Novo Mundo – em que cultura e política se entrelaçavam. Dessa forma, fica localizada a experiência de Weimar a que Jameson faz referência, sobretudo na cidade de Berlim, onde se encontravam os elementos disponíveis necessários para o surgimento da proposta teatral de Brecht, seus principais pressupostos.

É difícil fazer um breve panorama da efervescente vida teatral de Berlin nesse período. Além das apresentações caseiras e amadoras de números com improvisações e música que eram comuns pela Alemanha (MB: 95), a cidade oferecia condições para uma inacreditável profissionalização dos ofícios ligados às artes cênicas e o desenvolvimento de propostas de vanguarda. Apenas esse município contava, então, com mais de 30 teatros em pleno funcionamento, nos quais muitos atores, dramaturgos, pintores e músicos, entre outros artistas, consagravam sua importância no plano internacional ou procuravam revolucionar sua arte recorrendo às ferramentas do realismo, às influências do

impressionismo, do expressionismo, do simbolismo ou de outras tendências. Entre as grandes figuras desse tempo estão Carl Zuckmayer, “velho mestre” de um teatro identificado por Rosenfeld (1996: 326) como burguês, Max Reinhardt, que por inovador que fosse, para os mais jovens artistas berlinenses, também já “representava o *establishment*” (ECKARDT, GILMAN, 1996: 81), Leopold Jessner, que substituindo as ilusões pelo conceito, introduz a arte abstrata no teatro, e Erwin Piscator, que influenciado pelo construtivismo, tentava fazer de seu teatro mais uma arma para a revolução e tornava-se uma referência decisiva para Brecht. Justamente por essa confluência de experimentos, “Berlim atraía os maiores talentos do país, talentos esses que, com todos altos e baixos das experiências teatrais, davam ao seu teatro um raro padrão de qualidade” (ECKARDT, GILMAN, 1996: 77). Mas mesmo diante desse cenário, o número impressionante de associados da *Freie Volksbühne* – fundada em 1890 para “oferecer ao povo mais modesto arte de alta categoria” (ROSENFELD, 1996: 314), – pode dar maior dimensão do que se tentou explicar: na época da ascensão de Hitler, essa organização teatral contava com cerca de 150 mil sócios (COSTA, 2005).

Sendo assim, ainda que se concorde com a afirmação de Jameson de que Brecht teria antecipado um movimento e dado a ele nome e expressão, isso não deve contradizer, de forma alguma, a tese central de *Teoria do drama moderno* (SZONDI, 2001), de acordo com a qual, a crise do drama já estava instaurada e Brecht era apenas mais um entre os que tentavam resolver esse problema, no seu caso: assumindo o elemento épico que se impunha. Ou ainda, como diz COSTA (2005), que não apenas os pressupostos do teatro épico, mas o próprio nome “teatro épico” já estavam lá há bastante tempo quando Brecht chegou; ou seja, a inovação parece estar mais relacionada à reivindicação do termo e à luta teórica travada em sua defesa. Como a autora lembra, para a tradição intelectual alemã era muito óbvia a divisão da representação das experiências de mundo entre os diferentes gêneros, por ela explicados de forma bastante simples:

A dimensão da interioridade, da subjetividade, que corresponde ao gênero lírico. A dimensão pública, a dimensão da vida cotidiana, no sentido da rua, muita gente reunida, essa situação em que nós estamos, a esfera política, a esfera dos negócios, a esfera das

guerras, isso é a esfera do épico. E a terceira esfera, que corresponde ao âmbito da vida privada; âmbito da vida privada quer dizer família, briga de pai com filho, briga entre irmãos, amores, grandes paixões. Esta é a esfera do dramático. (COSTA, 2005).

Ela reforça que naquele momento “qualquer alemão sabia disso” e que as transgressões a esse modelo tanto na Alemanha como na França obviamente já vinham acontecendo há tempos, como a própria crítica teatral registra décadas antes de Brecht nascer através das insistentes cobranças de atenção aos preceitos do drama. Tudo isso é explicitado pelas tentativas do teatro de se ater a estes preceitos, enquanto, ao mesmo tempo, colocava em cena debates da vida pública. Essa contradição crescente, *grosso modo*, entre forma e conteúdo, aparece de forma mais óbvia como um problema da dramaturgia, mas também as renúncias ao presente, à ação ou ao diálogo podem caracterizar o esgotamento do drama. Szondi (2001) estuda Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlink e Hauptman justamente por essa ótica, investigando a crise do drama. E ao se levar em consideração sua análise das “tentativas de solução” para a crise identificada, comprova-se que na Berlim em que Brecht chega nos anos 20, o conteúdo épico do teatro transbordava e o debate a esse respeito já se impunha. Um dos principais focos desse debate é precisamente o teatro político de Piscator – com seus coros e projeções cinematográficas –, junto a quem Brecht trabalhou inicialmente na *Volksbühne*.

No entanto, ainda que busque apresentar uma solução para a crise do drama com a proposição de uma nova estética teatral, a postura de Brecht frente ao cânone não é a comumente estereotipada de simples rejeição ou recusa. Ele incorpora os elementos que julga pertinentes do passado, sejam eles os fundamentos da representação realista, a temática social do naturalismo, os avanços técnicos da cena expressionista e até mesmo alguns enredos shakespearianos ou do teatro Nô. Sua proposta é para um teatro novo, mas sua prática é sintetizadora e não reivindica originalidade; ele pesquisa e extrai tranquilamente do que já está pronto o que lhe pode ser útil. Jameson chega a chamar de “pilhagem” a apropriação de peças que ele teria feito de outras culturas e do passado. E o vergonhoso termo “plágio”, que na experiência acadêmica causaria grande alarde, mais de uma vez foi lhe dirigido garantindo o lugar privilegiado do escândalo em sua obra (PASTA

JR, 1997: 38). Mas a discussão aqui não parece ser precisamente de autoria e nem fundamentar-se numa ética específica – o que será visto em outro momento quando for abordada dimensão coletiva do trabalho de Brecht –, ela centra-se no objeto artístico e na consideração feita por Jameson de que “quanto mais gente de todas as idades tiver deixado seus traços no artefato, tanto mais rico e melhor ele será” (MB: 26), o que justifica a necessidade de que seja um pouco melhor conhecida a posição de Brecht frente aos objetos que podem servir de matéria prima e qual apropriação deles pode ser feita.

A partir dos textos e fragmentos deixados pelo dramaturgo, Jameson recupera o que já havia sido sugerido por Parmallee<sup>23</sup> e desenvolvido por Tatlow<sup>24</sup> sobre o entendimento de Brecht de que os clássicos na tradição teatral, ainda que idealistas, teriam tido conteúdo progressista e intelectual (MB: 219). E mostra que ele via no conteúdo revolucionário que os clássicos do teatro tiveram outrora, algo que a burguesia foi historicamente obrigada a por um fim; ou, para usar os termos do próprio Brecht: com o passar do tempo, teria sido necessário fazer um “uso cada vez mais culinário” desses clássicos (MB: 60). E é por isto que:

Este é também o sentido no qual a sátira brechtiana em geral e a sátira aparente dos clássicos (escrever em verso, etc.) são muito diferentes da ridícula liquidação comum; a sátira brechtiana deseja ensinar uma lição sobre o idealismo progressista, ela se prende a um certo “momento da verdade” (para usar a expressão de Hegel) destes mesmos clássicos cuja ineficácia precisa ridicularizar. (MB: 220).

Se por um lado ele pretende ridicularizar a ineficácia a que foram trazidos os clássicos, por outro ele não hesita em absorver e preservar elementos do passado como centro de sua formulação estética. No primeiro item de seu *Pequeno Organon*, na definição de teatro, Brecht reafirma que o objetivo ou finalidade dessa arte é a diversão ou prazer (BRECHT, 2005: 127), para logo mais adiante colocar em questão qual diversão seria

---

<sup>23</sup> Referência em MB a *Brecht's América*, de Patty Lee Parmalee (Miami, Ohio: Ohio State U. Press, 1981).

<sup>24</sup> Referência em MB ao estudo sobre Confúcio em *The mask of Evil*, de Antony Talow (Bern: Peter Lang, 1977).

adequada ao homem da “era científica”. A pedagogia e a comunicação de massas, então, emergem como as respostas mais apropriadas para o divertimento na conjuntura por ele apresentada (p.136-137). E, ainda que em divergência com os artistas e filósofos de seu tempo, historicamente não há grande novidade nessa proposição, como o próprio Brecht explica com simplicidade em seu texto “Sobre o teatro experimental”:

Fundada nos grandes filósofos do século das Luzes, Diderot e Lessing, a estética burguesa define o teatro como um lugar de diversão e ensinamento. (BRECHT, 1967b: 129).

Aquela época não conhecia a contradição entre esses termos, que foi se configurando e exacerbando até o impasse colocado nos dias de Brecht, do qual ele já tinha bastante consciência como se pode ver:

Se considerarmos agora o teatro contemporâneo, descobrimos que os dois elementos constitutivos do drama e do teatro, a diversão e o ensinamento, entraram em um conflito cada vez mais agudo. *Aí existe*, hoje, uma contradição. (BRECHT, 1967b: 129 – grifo do autor)

Ao reencontrar “a vocação didática fundamental” da arte, da qual as grandes civilizações pré-capitalistas também não haviam duvidado (MB: 16), Brecht incorpora e utiliza elementos antigos, que podem contribuir para mostrar a historicidade do modo de produção, estranhá-lo e desmascará-lo. No entanto, esses elementos do passado, recuperados, inimigos do moderno como é de se supor, são revelados de uma forma que afasta a ameaça de que sejam encarados como arcaicos e ultrapassados. Brecht, “sobretudo por sua descontinuidade e fragmentação” (p. 20), mas também por seu grande entusiasmo diante das possibilidades tecnológicas que se abrem, apresenta-se como absolutamente moderno e revigora o antigo, desafia a modernidade e seus tabus – como o didático em arte. Desse modo, a própria modernidade de Brecht torna-se ambígua, e para abordá-la no contexto do modernismo e não causar surpresa, Jameson toma o cuidado de lembrar a seu leitor que “modernismo é uma palavra que caracteriza mais a situação do artista do que sua ideologia estética” (p. 125).

Sem prejuízo dos traços camponeses e pré-capitalistas identificados em seu trabalho, a modernidade se impõe por toda a obra do dramaturgo. Nos trabalhos de juventude, Jameson ressalta as peças radiofônicas, em que a máquina, ainda quando não aparece em cena ou é tema da discussão, se faz presente pelo próprio meio tecnológico de realização dos espetáculos (MB: 224). Já nas peças épicas de espetáculo, o crítico encontra o exemplo de *A vida de Galileu*, em que a modernidade se afirma através no banimento de Deus pela ciência e da “reafirmção de uma Nova Era Humana” (p. 227). Alguns desses diversos índices de modernidade, mais diretamente vinculados às técnicas, como, por exemplo, a autonomização, serão devidamente apresentados na seção sobre os recursos do teatro brechtiano. Agora, cabe explorar um pouco mais o significado da modernidade em Brecht, que para Jameson é associado em larga medida às tecnologias futuristas e à produção ou produtividade, e os sentidos de progresso e atividade aí implicados. Por isso, é importante dedicar algumas palavras à aparição e participação de três objetos tecnológicos na proposta brechtiana: o rádio, o avião e o automóvel.

O rádio transmite as cantatas escritas por Brecht como “voz desencarnada” e, de acordo com Jameson, as transforma em portadoras do signo tecnológico. É interessante que o dramaturgo tenha inserido o rádio em sua obra não apenas como tema de reflexão ou ainda como meio para as cantatas feitas para concursos, pois ele também é incorporado como personagem em *O vôo sobre o oceano*, como narrador do grande feito histórico do primeiro voo sobre o oceano. Brecht vê no rádio uma grande chance aberta para pôr em funcionamento suas teorias sobre o teatro épico e faz dele personagem, tema e veículo de seu teatro. Acima de tudo, ele reconhece nesse instrumento a possibilidade de expansão da comunicação humana, impedida então por alguns grupos com interesses de manter as pessoas como meros receptores<sup>25</sup>.

O avião, também central para a peça mencionada, é o veículo que permite a surpresa de uma época frente às chances que se descortinam com a tecnologia. O homem pode através de seu trabalho vencer uma lei natural, a lei da gravidade, e, com isso, colocar em questão tudo que parecia eterno e imutável. Até mesmo a própria natureza, “o reino

---

<sup>25</sup> Sobre a posição de Brecht diante do percurso de monopolização do rádio ver artigo de Frederico (2007).

deserto da altitude transoceânica, como um mundo anterior ao aparecimento da vida” (MB: 225), é surpreendida pelo feito alcançado: após milênios de silêncio, testemunha com perplexidade a façanha da humanidade que se ergue do solo e cruza o oceano voando. Este voo, que tem uma dimensão especial de anúncio de outras possibilidades humanas, não deixa de ser um desafio à existência de Deus, uma práxis que impulsiona a secularização.

O momento histórico particular em que Brecht viveu, permitiu a ele examinar esse advento da técnica quando ela ainda não era orgânica a ponto de se tornar invisível como nos dias de hoje. Era possível, então, observar os princípios de seu funcionamento e maravilhar-se com o avanço conquistado:

O meio ambiente transformava-se cada vez mais, de decênio em decênio, depois, de ano para não, e mais tarde, quase de dia para dia. Eu próprio estou, neste momento, escrevendo numa máquina que não era conhecida quando nasci. Desloco-me nos novos veículos a uma velocidade que meu avô não poderia sequer imaginar; não havia nada nesse tempo que se movesse tão rapidamente. E além disso, elevo-me no ar, coisa que era impossível a meu pai. Podia conversar com meu pai de um continente para outro, mas foi só com o meu filho que primeiro vi as imagens animadas da explosão de Hiroxima. (BRECHT, 2005: 133).

E esse sentimento fica ainda mais claro em outro trecho de Brecht, citado por Jameson, no qual é descrita a sensação que se tem ao dirigir um automóvel velho após ter-se acostumado a dirigir um carro moderno:

Subitamente ouvimos outra vez as explosões; o motor trabalha pelo princípio da explosão. Começamos a sentir-nos espantados que um veículo, na verdade qualquer veículo não movido por tração animal, possa mover-se; em suma, compreendemos agora o automóvel como algo estranho, novo, como uma proeza da pura construção, enfim, precisamente como algo não-natural. A natureza, à qual o automóvel obviamente pertence, subitamente encerra o momento de não naturalidade dentro de si própria, e seu conceito fica, agora, saturado dessa não-naturalidade (MB: 236; Willett 144-5; XXII 656-7).

Já não está mais dada essa possibilidade – própria da época de Brecht e registrada em seus poemas – de dirigir um carro velho e surpreender-se com a explosão. E não é porque esse carro simplesmente não exista mais, mas porque ele também já foi apropriado, esvaziado e estilizado pela pós-modernidade, tendo restado apenas sua lata, e não o motor primitivo necessário ao exercício brechtiano. O velho, nos dias atuais, encontra-se completamente escondido e soterrado. Ou ainda, o que há muito pouco tempo era novo – e começa a ser considerado prematuramente velho – já tem tecnologia suficiente para dificultar aquele contato descrito por Brecht e trazer à tona a dimensão do trabalho contido, morto, e o espanto dessa compreensão; não é mais velho o suficiente. Enquanto isso, o elemento tecnológico do que é realmente novo também pouco serve a esse propósito, pois se dilui cada vez mais no humano<sup>26</sup>, bloqueando de vez o mecanismo observado na citação.

É nesse sentido – do espanto frente ao advento tecnológico, estudo e compreensão de seus mecanismos e resgate do trabalho humano que permite transformações – que Jameson afirma a modernidade de Brecht. E a partir daqui é possível discutir alguns desdobramentos que as propostas do dramaturgo alcançaram no teatro e também sua repercussão em outras áreas.

Em diversas inserções em *O método Brecht*, Jameson identifica e trata como discípulos de Brecht a três importantes nomes: Walter Benjamin, Roland Barthes e Jean-Luc Godard. Dessa forma, além de revelar ou ressaltar as origens brechtianas do que foi desenvolvido posteriormente em diferentes áreas, o crítico utiliza o termo: discípulo, que denuncia uma forma tradicional de dar continuidade a uma sabedoria, e caracteriza Brecht, na complementação do quadro sugerido, como um mestre – uma imagem que poderá ser útil para esse trabalho mais adiante. Dos três nomes citados, Jameson explora menos os desenvolvimentos que Godard teria dado ao Efeito V para o meio específico do cinema, ficando apenas algumas indicações sobre o “senso agudo das possibilidades de montagem fotográfica” do cineasta e como isso teria desenrolado o que ficou, de certa forma, limitado nos projetos de Brecht que envolviam essa arte (MB: 78).

---

<sup>26</sup> Jameson menciona em uma nota “A manifesto for Cyborgs”, de Donna Haraway, como texto que permanece central a esse respeito (MB: 225).

Já os outros dois discípulos teriam contribuído principalmente desenvolvendo o que já estava iniciado em Brecht sobre a crítica da representação. Walter Benjamin, que teria levado adiante a ética da produção, após toda a influência póstuma e o prestígio que adquiriram seus ensaios sobre tecnologia, precisaria urgentemente reencontrar seu “conteúdo brechtiano original” e para isso Jameson procura presentificar a produtividade dessa relação mostrando como Brecht teria explicado a situação intelectual e sócio-econômica do escritor no capitalismo a Benjamin. Esse certamente é um dos grandes ganhos dessa amizade e intenso convívio intelectual, o que, de acordo com Jameson, contribui na caracterização de Benjamin tanto como marxista quanto como modernista (MB: 63). Por outro lado, através da teorização de Benjamin sobre o uso da câmera é revelada a “natureza brechtiana” desse instrumento, pois através dele é potencializada a possibilidade de ir a detalhes e explorar o que está escamoteado na familiaridade dos objetos, penetrando na realidade e criando efeitos com a câmera lenta, revelando aspectos ocultos, naturezas diferentes e dimensões até então não conhecidas. Ainda que Jameson entenda que o caminho seguido por Benjamin toma uma direção mais hermenêutica e metafísica do que o de Brecht – ao menos no que se refere à autonomização, que seria mais filosófica na dramaturgia brechtiana – a filiação não é identificada através dos resultados que foram obtidos por cada um deles, mas pela forma de análise. O dramaturgo, com as suas interrupções na cena teatral, devido a características do próprio meio, teria conseguido, de acordo com o crítico, produzir mais atividade (p. 78).

Barthes é outro autor que também precisaria ter suas origens brechtianas explicitadas; em especial, no que diz respeito à crítica da representação e à entrada e popularização na teoria francesa do efeito de estranhamento através de seu *Mitologias*, que teria sido ponto de partida pra “um certo pós-estruturalismo propriamente brechtiano” (MB: 65). A proveitosa extrapolação do legado de Brecht que Barthes fez para linguística, mantendo a prescrição do estranhamento, caberia justamente por se tratar de um método e não de um sistema filosófico. Jameson procede mostrando o que é brechtiano em Barthes e o que é barthesiano em Brecht, e esclarecendo como Barthes teria ressaltado “tudo o que já é profundamente pós-estrutural e ‘textual’ em Brecht” (p. 81). Ele retoma, por exemplo, o termo “proairesis” (decisão, escolha) utilizado por Barthes, e o utiliza para falar das

decisões implicadas por cada ação no teatro épico e do instante de hesitação que lhe é característico:

o momento proairético pode ser o espaço teatral no qual um evento já existente e estereotipadamente pré-formado pode ou não ocorrer; quanto um cenário muito diferente no qual, pelos processos múltiplos de análise e desfamiliarização de divisão em partes, a reconstrução delas de maneiras totalmente novas e insuspeitas, uma transformação pode ocorrer (MB: 82).

E duas possibilidades abertas pelo proairetismo são exemplificadas por Jameson a partir da dramaturgia de Brecht: o momento do ser ou não ser – em que o ator hesita e deixa claro em sua representação ter tomado esse caminho e não seu oposto –, que pode ser representado pela decisão de Grush de pegar o bebê do governador e salvá-lo em *O Círculo de Giz Caucásiano*; e o momento, diferente do primeiro, em que se torna possível uma escolha nova ou transformação. Este é representado pela desmontagem e reconstituição da personagem Galy Gay em *Um homem é um homem* (MB: 82).

A vantagem de recuperar as influências brechtianas nesses três discípulos apontados por Jameson seria prioritariamente a de reencontrar o conteúdo político original das diferentes teorizações. Essa perseguição dos projetos não desenvolvidos de Brecht, os desdobramentos de algumas das suas teorizações, o que pode ser útil e o que permanece vivo e atual também parece ter muita relação com uma projeção para o futuro inerente à própria obra, identificada e nomeada por Pasta Jr. como reposição programada ou premeditada (PASTA JR, 1987: 25). São inúmeros os indícios citáveis dessa premeditação e da organização da posteridade em Brecht. Ele próprio, de modo a atender um pedido de sua curiosa personagem, o Sr. Keuner, de que “a todo conselho amistoso se acrescentasse, quando possível, um outro conselho, para o caso do primeiro não ser seguido” (BRECHT, 1989: 20), deixa registrado, através de dois conselhos no conhecido poema de 1936, seu interesse por organizar a sua posteridade e definir que quer ser lembrado como um encaminhador de propostas:

Não necessito de pedra tumular, mas

Se necessitarem de uma para mim  
Gostaria que nela estivesse:  
Ele fez sugestões  
Nos as aceitamos.  
Por tal inscrição  
Estariamos todos honrados.  
(BRECHT, 1986: 319).

Deve ser por esse motivo que Jameson começa seu livro com uma digressão, imaginando o quanto Brecht ficaria contente com uma argumentação em defesa de sua utilidade para nossos dias, quando “a retórica do mercado pós-guerra fria é ainda mais anticomunista que a dos velhos tempos” (MB: 13). Brecht quis ser considerado como alguém que fez sugestões proveitosas, e algo, que mais do que simplesmente sugerir, ele seu exorta leitor ou espectador a fazer, é adotar uma postura crítica. Ele quer que suas propostas sejam aceitas, claro, mas não como cópias integrais e descontextualizadas. Sua utilidade se vincula à recomendação central, teorizada e exemplificada, de desconfiar do trivial e do habitual<sup>27</sup>. Por isso, Jameson questiona se aquele que reescreveu textos antigos não teria também a sua própria reelaboração recomendada (p. 19), fazendo de sua incitação ao estranhamento e à crítica, o que, por fim, poderia chegar a vitimá-lo.

São encontradas nesse trabalho ao menos duas formas distintas de lidar com o reaproveitamento crítico de Brecht. De um lado está a apropriação que pretende preservar algo vital do que seria brechtiano, ainda que, em determinados momentos, isso implique em conflito com a imagem tradicional de Brecht – que não é a do exílio ou a de Weimar, mas a consolidada nos anos 60 e 70. Essa postura remete ao próprio livro de Jameson e sua recuperação de Brecht e também ao que foi visto sobre seus discípulos: Barthes, Benjamin e Godard. Do outro lado, existe um trabalho sobre Brecht que não levaria em conta o seu “conteúdo político original”, e operaria um esvaziamento do autor a ponto de pouco restar daquilo de que se partiu. Essa segunda forma, ainda quando considerada um brechtianismo, e mesmo que, em geral, seja mais ligada à atividade teatral do que a primeira, já não pode ser encarada com aquela lógica reconhecível na relação entre mestres e discípulos.

---

<sup>27</sup> Conf. trecho do prólogo da peça *A exceção e a regra* e poema em anexo.

A pergunta de Jameson pelo Brecht que teria resistido aos anos 60 e ao fim das experiências socialistas é oportuna para a busca da compreensão desses outros desdobramentos da proposta brechtiana, que, de acordo com o crítico, já teriam tido início pouco antes da morte do dramaturgo, quando o *Berliner Ensemble*, companhia por ele fundada, iniciou a montagem dos textos e as viagens em turnês que o consagrariam mundialmente. As apresentações de *O círculo de giz caucasiano* (1954), *A vida de Galileu* (1956) e de *A resistível ascensão de Arturo Ui* (1958), entre outras, tornaram o *Berliner* um dos teatros mais importantes da Europa, construindo o que o crítico chamou de um “anticlimax à fortuna póstuma” do autor (MB: 38).

De acordo com Jameson, o sucesso brechtiano durante os anos 60 e 70 está relacionado a três necessidades em pauta que puderam ser atendidas por sua proposta; a primeira delas, do público burguês, seria uma necessidade de inovação teatral e teórica, o que Brecht permitiu com algo de shakespereano e extravagante, com seus figurinos, cenários e “textos que incorporaram repertório do mundo inteiro”; a segunda, uma demanda da esquerda “por um novo tipo de literatura e política de ‘agitprop’ e de arte de vanguarda”, que Brecht pôde suprir com sua teoria sobre política e estratégia adaptável a outros veículos como o cinema e a pintura; por fim, a terceira necessidade seria de “possibilidades a serem exploradas pelos povos descolonizados”, o que os aspectos camponeses do teatro brechtiano ajudam a resolver, abrindo espaço para a bufoneria, a mímica e a dança, os teatros “não-ocidentais” e “pré-burgueses” (MB: 38-39).

Por outra ótica, Knut Lennartz<sup>28</sup>, avalia o mesmo processo de aceitação de Brecht a partir de uma mudança que teria ocorrido em sua recepção na Alemanha Ocidental já logo após a construção do muro de Berlim, em 1961. O que é identificado inicialmente pelo autor como a promoção de “um verdadeiro boicote contra as peças de Brecht”, teria caminhado alguns anos depois para a manutenção de Brecht entre os dramaturgos mais encenados tanto no lado oriental como no ocidental, com a refundação da *Schaubühne* em 1970. Deve-se, contudo, estar atento à relevância da expressão que Lennartz assevera ter se

---

<sup>28</sup> Knut Lennartz é redator da revista *Die deutsche Bühne*. O artigo com os dados mencionados está disponível no site do Instituto Goethe no Brasil: <http://www.goethe.de/ins/br/sap/prj/bre/ldb/ldba/ptindex.htm>. Acesso em 30 de agosto de 2010.

difundido nesse mesmo período de promoção do brechtianismo: “a inocuidade contundente do clássico”, bem como do que o autor observa como uma forma mais “autônoma” que os diretores contemporâneos teriam de lidar com os textos de Brecht.

O que interessa aqui é observar o processo através do qual Brecht conseguiu conviver com a tradição burguesa ocidental, que para Jameson foi múltipla e permitiu a sua existência nos anos 50, e como a partir de determinado momento ele precisou ser gradualmente eliminado, ainda que suas encenações continuassem acontecendo. Essa eliminação ou afastamento da matriz brechtiana pode ser buscada justamente em defesas de continuidade de suas propostas e nos discursos daqueles que reivindicam ser seus herdeiros. E quando trata desse processo, Jameson menciona o próprio “clássico e paradigmático *Berliner Ensemble* pouco a pouco se transformando, diante dos nossos próprios olhos, em Heiner Müller e pós-modernismo” (MB: 19). O novo encenador assume a antiga companhia de Brecht logo após o início do período que Jameson admite como o de um certo “cansaço brechtiano”, após as três necessidades terem sido atendidas pela proposta teatral e terem início os questionamentos sobre a possibilidade de ainda ser brechtiano, marxista ou socialista “pós-89”. A partir de então, no entanto, o autor não é simplesmente esquecido ou descartado; as novas possibilidades de desmontá-lo e aproveitar só o que convém faz proliferarem os produtos não-brechtianos de Brecht como antídoto para o seu esgotamento. A esse respeito, vale à pena retomar um trecho bastante irônico que aparece logo no início de *O método Brecht*, em que o crítico trata da apropriação do trabalho de Brecht pelos diversos discursos da Teoria:

não há algo profundamente não-brechtiano em si na tentativa de reinventar e reviver “Brecht para os nossos tempos”, ou o Brecht pós-moderno ou o Brecht para o futuro, um Brecht pós-socialista ou mesmo pós-marxista, o Brecht da teoria homossexual ou da política de identidade, o Brecht deleuziano ou derrideano, ou talvez o Brecht do mercado e globalização, um Brecht da cultura de massas, um Brecht do capital financeiro, por que não? (MB: 19).

A preocupação que Jameson apresenta nesse trecho quanto às reinvenções não-brechtianas-de-Brecht não é, de forma alguma, infundada. Todos esses “Brechts”

mencionados – e é provável que ainda haja muitos outros – já devem ter sido encenados e promovidos mundo afora, constituindo, expandindo e valorizando cada vez mais o produtivo “campo magnético Brecht” – no qual agora mesmo esse trabalho também deve orbitar.

Sem dúvida, a pós-modernidade fez com que fossem conhecidas e reconhecidas novas sequências ao projeto do dramaturgo. E talvez por ter conquistado a direção de sua companhia, a *Berliner Ensemble*, o polêmico encenador Heiner Müller é um dos nomes mais celebrados nesse aspecto. Não raro encontram-se, entre as críticas escritas sobre Müller, referências ao valor do trabalho do encenador para a continuidade de um Brecht “atualizado”<sup>29</sup> ou ainda menções à construção de Müller sobre os fragmentos deixados por Brecht como um verdadeiro “diálogo” entre os autores. O próprio Heiner Müller em uma fala reportada por Koudela (1997): “Eu comecei ali onde Brecht parou”<sup>30</sup>, fortalece esse entendimento de um “desenvolvimento natural” do trabalho interrompido do dramaturgo<sup>31</sup>. E com sua morte recente, e a nova direção que assume a *Berliner Ensemble*, o caminho trilhado pela companhia e exibido em espetáculo trazido ao Brasil em 1997 chama ainda mais atenção por suas divergências com o projeto original<sup>32</sup>.

Matthias Langhoff, um dos principais diretores europeus, que defende o escândalo, a provocação e o confronto com o público, em artigo para a revista *Vintém* (1998), faz uma dura crítica a atuação da *Berliner* no fim do século. Para ele a companhia

---

<sup>29</sup> Como no artigo de Koudela (1997), do qual vale a pena transcrever o trecho: “Müller tem uma experiência igualmente fecunda para a sua criação através do confronto com a *Lehrstück* (Peça Didática), em especial com o fragmento “Decadência do Egoísta Johann Fatzer”, um trabalho inacabado do jovem Brecht, que assume atualidade de singular valor na pós-modernidade”.

<sup>30</sup> Referência extraída do texto de Koudela: Wolfgang Heise, in Wolfgang Storch (ed.), *Explosion of a Memory Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch*, Berlín, Edition Hentrich, 1988.

<sup>31</sup> Rever o teatro brechtiano é a proposta de Heiner Müller, mas nem mesmo ele está a salvo da máquina que utiliza. Em um texto comemorativo dos 80 anos do encenador, Vilela (2009) reporta uma fala interessante do jornal *Süddeutsche Zeitung*: “a estatística revela que seus textos são utilizados cada vez mais em colagens, atrelados a obras de outros autores. Supõe-se que seus dramas irão sobreviver principalmente como material, em forma de fragmentos”. Disponível em: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,3933344,00.html>. Acesso em 20 out 2010.

<sup>32</sup> Na revista *Vintém* número 01 (1998) podem ser encontrados textos interessantes a esse respeito, escritos por ocasião da passagem da *Berliner Ensemble* pelo Brasil em outubro de 1997 com a peça *A resistível ascensão de Arturo Ui*. O texto dessa peça é de Brecht e o grupo reivindica a direção de Heiner Müller (+1995).

do início era um teatro empenhado em fazer um país socialista, e hoje teria se convertido em apenas uma pequena empresa capitalista. No Brasil, Márcio Aurélio, um dos mais renomados diretores teatrais vivos e com enorme conhecimento tanto da obra de Brecht quanto da de Heiner Müller, também registra sua decepção com a montagem de Brecht que visitou o Brasil, na qual diz não ter reconhecido nem o dramaturgo e nem o encenador. Ele mostra seu total desapontamento na crítica que dirige ao grupo e ao espetáculo, contribuindo para esclarecer e delinear o que ainda outros encenadores chamaram de uma “desorganização da contribuição crítica criativa de Brecht para o teatro”. Fernando César Kinas, por exemplo, explicita em texto seu para a mesma revista que os principais nomes de então na companhia, Stephan Suschke e Martin Wuttke, simplesmente recusavam o brechtianismo: “Algo como matar o pai, segundo as fantasias psicanalíticas, ou mais simplesmente, sair da sombra de Brecht” (VINTÉM, 1998: 22).

Os questionamentos de trabalhos teatrais que partem das bases oferecidas por Brecht geralmente dizem respeito a uma despolitização dos textos do dramaturgo, que podem até ser originárias de uma “fossilização” de montagens por ele dirigidas. O mesmo fenômeno, entretanto, pode ser observado, como já foi antecipado, quando se tem em foco as técnicas e recursos utilizados pelo teatro épico ou dialético. Esses recursos isolados, em grande escala apropriados pela mídia para propósitos que divergem e até mesmo se opõem à sua função dentro do projeto brechtiano, não devem bastar para desacreditar o projeto político (que será mais discutido logo adiante) identificado no Efeito de distanciamento. Quando Roberto Schwarz, por exemplo, menciona alguns casos específicos dessa apropriação no âmbito da publicidade brasileira em seu artigo: “Altos e Baixos da atualidade de Brecht” (1999: 130), ele trata de recursos que compõem o efeito de distanciamento, desenvolvidos pelo dramaturgo para romper com a ilusão e permitir a consciência crítica, sendo utilizados justamente para iludir sobre determinada compra e dar a impressão de decisão ao consumidor. Essa contradição só faz explicitar, na verdade, que o que havia de brechtiano em Brecht não pode ser resgatado nas diversas fórmulas e elementos que ele próprio aproveitou de terceiros, mas deve ser buscado no modo particular como ele realizava o uso de tais elementos.

Na pós-modernidade, Brecht encontra justamente o *Zeitgeist* que prefere o descontínuo ao orgânico, a ruptura à continuidade e o conflituoso à unificação, e era de se esperar que algo de sua produção fosse mesmo absorvido e redimido, por ter promovido também essas características em suas teorizações. Mas Jameson defende que a distância e a separação de Brecht, que “constituem repúdio simbólico aos valores formais do passado e emergência do Novum” (MB: 113), não poderiam ser facilmente acolhidos por esse *Zeitgeist*. As lutas teóricas contemporâneas todas muito estéticas, por não identificarem os assuntos políticos em pauta, não poderiam ou não conseguiriam fazer o aproveitamento necessário de Brecht (p. 116) Então, da descaracterização das técnicas, retorna-se à neutralização de Brecht tanto na divulgação de seus poemas mais radicais de forma a torná-los inofensivos, quanto nas escolhas que são feitas pela direção das montagens mais recentes de textos do dramaturgo<sup>33</sup>.

Parece que o saldo verificável, após mais de meio século de permanência em cena, é ainda um pouco daquele cansaço que teve início nos anos 80 quando se tem em conta o Brecht que insiste em ser politizado, irônico e sagaz. Esse tem cada vez um público menor e mais especializado. Enquanto isso: sucesso de bilheteria para o Brecht renovado, produzido com artistas “globais” e esvaziado, ou mesmo para o que foi possível extrair de seu sistema e dar autonomia.

É claro que, se a teoria de Brecht é uma teoria da transformação, que pressupõe a constante auto-crítica, sua mera repetição poderia, em verdade, ser considerada algo nada brechtiano. No entanto, é preciso diferenciar o que seja realizar um trabalho crítico partindo de Brecht do que seja abdicar da radicalidade do autor para pôr em primeiro plano o que convém aos financiadores, ou mesmo ao público.

Aquela modernidade vista em Brecht anteriormente, muito vinculada ao avanço tecnológico de sua época, já parece agora um pouco fora de moda, e por isso os

---

<sup>33</sup> O poema “*Há homens que lutam um dia*”, que figura entre os mais impressos em quadros e camisetas do Che Guevara, pode ser também encontrado nos panfletos de homenagem a aposentados confeccionados pelos RHs empresariais. Outro exemplo: em uma recente matéria de televisão sobre a montagem de “A alma Boa de Setsuan” com atores famosos, dissociando aprendizagem de diversão, o apresentador enfatizava que “*um Brecht não precisa ser sério, nem muito ‘cabeça’*”<sup>33</sup>. Ao final da montagem comentada, a direção optou por colocar a música “Canta, canta minha gente” do cantor Martinho da Vila, o que, no mínimo, desmente a dramaturgia precedente.

encenadores procuram novos acessórios e colagens para apresentar um Brecht reciclado. No entanto, Jameson acredita na produtividade do velho Brecht também para nossos dias e declara logo de início seu interesse em buscar sua utilidade e explorar aquele processo característico do Efeito V de encontrar o passado escondido e resgatar a historicidade. Essa ferramenta permite hoje, por exemplo, o reconhecimento dos preceitos formais do drama sob suas diferentes carapaças. Pois ainda que já não encontre um aparato de defesa como possuía um século atrás, o drama, como a tecnologia diluída no humano e agora muito orgânica, domina sob novas formas sem necessidade de ser nomeado: do foco sempre nas relações intersubjetivas nas telenovelas até a colonização da forma épica do cinema através dos produtos da indústria hollywoodiana. Brecht, com a sua escrita impregnada pela surpresa e perplexidade, descrita no exemplo do automóvel, desnaturaliza algo do meio técnico ou científico e institui, ao mesmo tempo, processo semelhante para criticar a estética que pretende superar.

Por fim, olhando o conjunto de comentários de Jameson sobre Brecht que privilegiam a reflexão em perspectiva histórica, pode-se dizer que ele aposta no futuro e oferece, sempre que possível, encaminhamentos positivos. Ele assegura que a “fadiga” brechtiana produzida teria mais relação com os estereótipos de Brecht consolidados do que com as demais possibilidades, que ainda seriam de grande interesse. Nem tudo estaria perdido e aquele que aprecia o poeta alemão não precisa estar mergulhado em nostalgia, pois seria possível encontrar “as formas pelas quais Brecht ainda vive pra nós” (MB: 19). Pode-se constatar essa aposta no futuro a partir da assertiva do crítico sobre os traços utópicos que ele identifica no trabalho de Brecht: eles comporiam “uma lição cujos prazeres certamente voltarão em gerações futuras, por maior que pareça o seu descompasso com a atual era do mercado”. (MB: 28).

## 2.2. Discurso: O método de Brecht

Já percebi”, disse o Sr. K., “que afastamos muitas pessoas dos nossos ensinamentos, por termos uma resposta para tudo. Não poderíamos, no interesse da propaganda, fazer uma lista das questões que nos parecem totalmente irresolvidas?

(BRECHT, 1989: 26)

Como já foi visto, Jameson persegue o que ele chama de método em Brecht triangulando três dimensões do trabalho do autor: seu pensamento, sua linguagem e a forma de sua narrativa. E ainda que os três capítulos de seu livro tenham nomes que se refiram diretamente a essas dimensões – Doutrina, Gestus e Provérbios –, ele não pretende tratar de cada um de forma estanque, convertendo tudo a uma coisa só ou a alguma forma de hierarquia, mas sugere por todo o texto que cada uma das dimensões acaba por se traduzir nas outras duas:

o sentido interno ou simbólico de sua linguagem ou estilo pareceria reter uma distinção própria, embora suscetível de formulação em pelo menos outras duas áreas. Portanto podemos sentir que o que dá a linguagem seu sabor singularmente brechtiano é um modo estritamente brechtiano de pensar; se não, em última análise o formato do gesto – para não dizer *gestus* – desta linguagem considerada como um ato simbólico no sentido próprio. (MB: 43).

A triangulação sugerida, portanto, se configura como um jogo de deslizamentos ou de fugas de uma instância a outra: ao tentar se aproximar das práticas linguísticas – retóricas e estilísticas – ele recai em um campo extralinguístico que o coloca em contato com as opiniões, ideologias e posturas do autor; ao tentar cercar essas posturas, a provável fonte das anedotas brechtianas, ou o seu pensamento, ele é, então, dirigido a um formalismo ou a recomendações “vazias” (p. 49).

Sendo assim, a pergunta em *O método Brecht* pelo que seria efetivamente característico do brechtiano não poderia ser respondida por apenas uma das três dimensões mencionadas e tampouco poderia eleger – como parece óbvio – a doutrina como seu centro. Isso precisa ser frisado uma vez que a questão da doutrina é particularmente sensível em Brecht e ao se falar em uma doutrina brechtiana é inevitável a remissão imediata ao marxismo. A dramaturgia de Brecht organiza uma filosofia? O que ela divulga: uma ética, uma estética ou uma visão de mundo [*Weltanschauung*]? Qual seria? Pode-se dizer que, em geral, o marxismo toma o primeiro plano para cada uma das respostas às perguntas anteriores. Mas, de forma sinuosa, ora afirmando que a doutrina brechtiana é algo de difícil apreensão, mas que terá sido sentida por muitos (p. 57), ora dizendo claramente que Brecht nunca teve uma doutrina a ensinar (p. 14), Jameson chega à formulação de que o marxismo, enfim, não seria um conteúdo ideativo ou doutrinário em Brecht. Ou seja, a busca realizada no capítulo *Doutrina* pelo conteúdo dos ensinamentos (opiniões e ideologias) e mensagens das técnicas didáticas, de acordo com o crítico, acabou se mostrando infrutífera (p. 126), o que deixou essa posição momentaneamente vazia.

O resultado do deslocamento operado é que a postura didática em Brecht permanece lá, em seus textos e encenações, apontando um ensinamento ou lição que há pouco parecia muito explícita e acaba de escapar: se não é o “ABC dos clássicos” o que está sendo ensinado, o que seria finalmente? Esse conteúdo de difícil apreensão será revelado em seu tempo, mas interessa primeiramente observar como foi realocado o marxismo, pois, em todo caso, o tão decantado epíteto de dramaturgo marxista, não será simplesmente abandonado, ele deve ser explorado, deve mostrar sua produtividade, chegar a quase se esgotar, para só então poder ser revitalizado.

Ao colocar em xeque a visão, não pouco corrente, de que o didatismo de Brecht teria por finalidade ensinar um conjunto de princípios relacionados ao comunismo, Jameson identifica um novo plano para o materialismo histórico e dialético, o reencontra na obra do dramaturgo em sua verdade enquanto método. Mas não se acabou de dizer que o método em Brecht seria a triangulação daquelas três dimensões? Sim, o marxismo ocupa, ainda que não exclusivamente, função precisamente nessa triangulação, e isso deverá explicitar suas relações não apenas com as ideias, mas também com a forma da narrativa e a linguagem.

Considerando, portanto, que o crítico norte-americano defende que as propostas e lições, fábulas e provérbios de Brecht teriam sido organizados em forma de método (MB: 14) já existem alguns indícios da composição de tal método.

O elemento que falta será encontrado no anúncio de Jameson do método brechtiano como a “única filosofia não-ocidental, ou no mínimo não-burguesa [do marxismo], na forma de uma espécie de Tao marxista” (p. 55). Esse arranjo das ideias marxianas com algumas filosofias e estéticas orientais, ainda que feito de forma muito tranquila pelo autor, deve causar, no mínimo, algum estranhamento. O novo problema, portanto, é compreender como se dá essa relação entre os ensinamentos do velho Marx e os de Lao-tsé e quais são seus principais nexos. O que Jameson insinua a esse respeito é que as diferentes tendências do marxismo como as de Korsch, Luxemburgo ou Mao (p. 57) não teriam sido capazes de fornecer o equivalente a uma ética que se fazia necessária para o trabalho do dramaturgo. Essa demanda por uma ética específica, que não poderia ser suprida pelas filosofias ocidentais, por tratarem disso de forma mais especializada, também não poderia obter respostas no marxismo, que seria, enfim, uma “doutrina de grupos” ou “de massas” (p. 57). Enquanto isso, a “sabedoria” chinesa clássica, com sua ênfase diferenciada que não dissocia em suas anedotas o prazer do político, oferecia simultaneamente respostas para o comportamento dos indivíduos e repostas para a prática política, oferecia, enfim, uma ética política.

Dessa forma, um método peculiar que trabalha na unidade de experiências tão distintas, e atua historicamente sem perder de vista o indivíduo, começa a ganhar contornos de atitude, postura ou conduta [*Haltung*]. O que Brecht teria extraído da “antiga prática chinesa de filosofar” e do “humanismo prático” de seus filósofos seria a negação de certas oposições “ocidentais” e a relação que se estabelece entre conhecimento e ação, bem como entre ética e política. Para ele, o que foi cindido na filosofia burguesa precisa ser novamente unificado e o “verdadeiro pensador” ou o “pensador dialético”, como Me-ti alerta, não deve separar ação e contemplação ou filosofia e política: “o político deve ser um filósofo e o filósofo um político” (MB: 101). Além disso, o que ele teria extraído do marxismo aprendido com Korsch, ao mesmo tempo, não seria um conjunto de doutrinas e

de princípios, mas, de acordo com Jameson, fundamentalmente uma “atitude hostil ao sistema em geral” (p. 47)<sup>34</sup>, uma forma específica de observar e lidar com as contradições.

De que se trata, então, essa postura [*Haltung*] construída pelo autor, senão da própria dialética? A dialética ou, como ela é chamada em *Me-ti*, o “Grande Método”, que “se define e constitui na procura e descoberta de contradições” (MB: 117), é o que relaciona no método brechtiano seus pensamentos, seu estilo e a forma de suas anedotas; a dialética é a confluência dos cursos do marxismo e do “taoísmo” brechtiano. É justamente o que Jameson encontra como o realmente “brechtiano em Brecht”.

Tudo o que foi dito até aqui pode se tornar mais claro com a reprodução da citação que Jameson faz de *Me-ti*:

Me-ti disse: é vantajoso não simplesmente pensar de acordo com o grande Método, mas também viver de acordo com o grande Método. Não ser idêntico a si mesmo; aceitar e intensificar crises, transformar pequenas mudanças em grandes e assim por diante – não basta apenas observar tais fenômenos, pode-se representá-los. Pode-se viver com maiores ou menores mediações, em relações mais ou menos numerosas. Pode-se almejar ou lutar por uma transformação mais durável da própria consciência através da modificação do nosso próprio eu social. Pode-se ajudar a tornar as instituições do estado mais contraditórias e portanto mais capazes de evolução. (XVIII, 193-193) (MB: 55).

Esse trecho, conselho do sábio *Me-ti*, recomenda a adoção da postura dialética também na vida individual; recomenda que a dialética deixe de ser apenas pensamento, para impregnar as ações práticas. Isso destaca o papel do exemplo pessoal e justifica o que alguns críticos viram como “a emergência de uma nova ética a partir da política”. O método, ou Grande Método, é recomendado pelo sábio a cada pessoa como caminho para religar a vida com a política e os processos históricos. E esse caminho se dá no reconhecimento e mesmo na construção de contradições, o que o próprio Brecht teria experimentado e explorado em sua obra através da “reestruturação de justaposições,

---

<sup>34</sup> Essa atitude hostil, Costa (2005) “traduz” por “espírito de porco”.

dissonâncias, Trennungen, distâncias de todas espécies” (MB: 118), como será examinado mais adiante.

Fica claro, com isso, que a sabedoria chinesa não entra em cena, como se poderia supor, para fluidificar ou atenuar o marxismo: “a dialética não pode ser reduzida a mero lamento e elegia a respeito da transitoriedade de todas as coisas” (p. 161). A questão para Brecht não é apresentar meramente o fluxo, não é apenas mostrar que as coisas e situações são efêmeras, mas exibir como elas também podem ser levadas à efemeridade (p. 161)<sup>35</sup> e como colaborar, a partir disso, para a construção do novo. A esse respeito, a definição de Me-ti sobre o Grande Método, extraída de *O método Brecht*, não deixa dúvidas:

O Grande Método é uma doutrina prática de alianças e dissolução de alianças, da exploração das mudanças e da dependência da mudança, da provocação de mudança e mudança dos provocadores, a separação e a emergência de unidades, a não-auto-suficiência de oposições sem as suas respectivas, a unificação de oposições mutuamente exclusivas. O Grande Método torna possível reconhecer os processos nas coisas e utilizá-los. Ele nos ensina a fazer perguntas que tornam possível a ação. (XVIII, 104) (MB: 162).

Uma postura dialética como a aqui apresentada afirma o primado da situação, desvenda a transitoriedade das coisas e aponta para a mudança. Jameson, ao reconhecer a ambiguidade das sugestões e propostas brechtianas, vê nelas as ações que podem levar à transformação e as identifica por “atividade” em oposição à “passividade”. E, então, faz sentido retomar o que o crítico diz em seu prólogo após expor as mônadas que dariam conta do trabalho de Brecht: “Tudo isso agora recolhe-se na pura celebração da própria mudança, sempre entendida como revolucionária, como a própria verdade interna da revolução” (MB: 38).

Brecht pode pretender usar, como em algumas artes marciais, a força do oponente e o tempo a seu favor, mas não espera apenas do tempo e das condições externas

---

<sup>35</sup> Aqui Jameson faz referência a “Do caráter perecível das coisas” (BRECHT, 1969: 49).

o resultado que almeja. A atividade imprime essa característica que Jameson identifica na pedagogia brechtiana de “correr à frente da mudança, alcançá-la, adotando suas tendências de forma a começar a atrair seus vetores em sua própria direção” (p. 50-51). Certamente, essa atividade, que se tornou muito explícita na obra do dramaturgo, se não resulta na afirmação da liberdade, ao menos faz a demonstração de sua possibilidade, pois o que parecia eterno tem – através das técnicas para o teatro e do Efeito V – sua naturalidade questionada e a sua historicidade revelada. Mas essa priorização das ações em Brecht não menospreza a necessária função do tempo, pois ele reconhece que as situações ainda que mutáveis, revelam-se mutáveis temporalmente.

Como é dito no poema de 1938 do dramaturgo sobre a escrita do TAO: “a água mole em movimento vence com o tempo a pedra poderosa”<sup>36</sup> – ou colocado de outra forma pela sabedoria popular: “água mole em pedra dura tanto bate até que fura” – a lição que se depreende não é simplesmente a de que ao final o fraco vencerá, mas de que não se pode prescindir do tempo e tampouco do movimento. O curso de água, para vencer a pedra, precisa ter confiança na ação do tempo. Mas a água também não pode se estagnar diante do obstáculo, ou não o vencerá; fica registrada a necessidade de constante movimento. Trata-se, como bem percebeu Jameson, de uma “doutrina do processo” (p. 136), que frisa que a aparência de fortaleza da pedra é enganadora. Mais uma vez como no poema: “o que é duro não perdura” e, considerada a ação histórica, o duro deve ceder diante do mole ou suave, e o forte, então, cederá ao fraco. Mas, além de ser uma doutrina do processo, ela é também da “reviravolta e reversão”, pois, como Mi-en-leh (nome usado para Lênin) ensina em *Me-ti*, a revolução tem um pouco da preparação de um assalto e um pouco da erupção de um vulcão (BRECHT, 1965: 16). Com isso, pode-se inferir a importância da paciência para o processo. A paciência, que aparenta passividade, mantém uma atividade corrosiva contínua, podendo parecer inofensiva a seu oponente e se aproveitar disso ou ficar à espera pelos momentos em que a reversão se torne possível. Vista por esse ângulo, ela, certamente, adquire um novo status.

---

<sup>36</sup> Tradução disponível no artigo de MAZZARI (2000) e em anexo.

O próprio trabalho de Brecht participa ativa e pacientemente do processo revolucionário de construção do socialismo, dessa possivelmente longa preparação para um assalto. Ele escreve e encena o teatro que pressupõe o novo homem e a nova mulher, “filhos de uma época científica” de que ele fala em seu *Pequeno Organon para o Teatro* (BRECHT, 2005: 135), ao mesmo tempo em que seu teatro assim os constitui, através dos recursos que permitem ao público refletir e aprender a ter prazer na própria aprendizagem. Esse processo pode ser identificado à reeducação coletiva como condição fundamental para garantir e consolidar as transformações alcançadas no plano político e econômico; e Jameson acredita que o interesse de Brecht por esse tipo de processo pedagógico explicita sua admiração por Mao Tsé-tung e pela Revolução Cultural e possa trazer nova luz às frequentes críticas de proximidade com o partido na Alemanha ou com o stalinismo. De todo modo, vista por essa perspectiva, entre as demandas de uma mudança maior, a própria pedagogia brechtiana também se torna mais interessante.

Identificada sempre como uma finalidade formal do teatro brechtiano, em especial nas peças chamadas de didáticas, essa pedagogia tem outra dimensão própria do processo de trabalho teatral, que aproximaria o ator do professor (isso será mais discutido no tópico sobre o ator-aprendiz). De acordo com Jameson, ambos, ator e professor, precisariam da fábula ou da matéria para sua própria exibição (MB: 137). E assim como aduaneiro no poema mencionado sobre a escrita do TAO tem papel determinante para “arrancar” a sabedoria de Lao-Tsé (que não teria escrito o TAO apenas por sua própria ambição), o público também é exortado a assumir um papel ativo extrair os ensinamentos que o teatro pode oferecer. O público deve aprender, ter curiosidade e interesse, ter anseio pela aprendizagem, bem como pela doutrina que, enfim, está prestes a se revelar como o próprio método.

Além disso, a pedagogia, que está presente em ambos: no processo teatral exposto e na organização formal das peças didáticas, também aparece como temática recorrente no teatro brechtiano. Nesse caso, como nos outros, não se trata de pedagogia oficial, mas de experiências de ensino e aprendizagem “amadoras”, “não-profissionais” e de como se dá sua representação. Se as peças conhecidas como didáticas foram estigmatizadas pela instrumentalização da arte que poderiam pressupor, nas peças épicas de

espetáculo, isso fica claramente resolvido sem o alijamento por completo da pedagogia, que passa a integrar, então, os enredos. Lições aprendidas ou não aprendidas e a resistência à aprendizagem são algumas das situações encontradas nessas peças e que Jameson aborda de forma não sistematizada em seu texto. Algumas dessas situações que ele menciona de forma dispersa são: a figura de Azdak em *O Círculo de Giz* e a sabedoria contida em seus tortuosos julgamentos, a cena de abertura *Galileu* com o ensinamento sobre o sistema solar a Andréas, a aula que Peachum dá a Filch sobre seu ramo de atividades na cena de abertura da *Ópera dos três Vinténs*, a aprendizagem positiva em *A mãe*, o fracasso em aprender que se torna fatal em *Mãe Coragem* e a incapacidade de aprender que é explicitada na reescrita de *Hamlet* e de *Coriolano*.

As duas últimas peças citadas fazem com que o crítico se lembre da existência de cenas didáticas também nos clássicos: nos coros gregos, em *Henrique V*, em *O Burguês Fidalgo*, e no próprio *Hamlet*. Mas essas peças, de acordo com Jameson, ainda que também ponham no palco ensinamentos, se diferenciam sobremaneira das de Brecht no que se refere à função das cenas. Nos clássicos, a existência de uma cena desse tipo deve ser uma necessidade impreterível para o enredo avançar. Já no caso de *Galileu*, por exemplo, a cena didática de abertura nada quer ensinar sobre o sistema solar, pois essa não é uma demanda do enredo: “Do ponto de vista de qualquer dramaturgia tradicional esta grande cena de abertura é inteiramente gratuita” (MB: 126), servindo apenas para apresentar os personagens. Chega-se, portanto, a recorrentes cenas de ensino-aprendizagem distribuídas por toda a obra aparentemente sem função.

Agora é possível finalmente retornar àquela posição vazia que foi deixada no início: qual o conteúdo do ensinamento nas lições de Brecht? Após ter sido descartado o marxismo como dogma a ser ensinado e ter sido demonstrado que o lugar que ele ocupa partilha com outras tradições da construção de uma postura ou método dialético, já deve ter se tornado compreensível o que Jameson pretende revelar sobre a pedagogia brechtiana. Seu livro defenderá a própria situação de aprendizagem como ensinamento. Para ele, a cena de abertura do *Galileu* seria sobre “como” transmitir e expressar o conhecimento e não sobre o conhecimento específico que é tratado através dos diálogos (MB: 128). Aquela doutrina sentida na obra de Brecht, e que não havia sido encontrada ainda, é agora revelada

como “pensamentos sem conteúdo específico” (p. 49), e a finalidade desses pensamentos seria justamente demonstrar o que e como deveria ser o próprio pensamento. Na busca por uma doutrina, após só encontrar contradições, estranhamento e mudança, Jameson descobre que ensinar já é o próprio ensinamento:

uma contradição não é uma opinião ou uma ideologia neste sentido, um estranhamento não é exatamente um conceito filosófico e muito menos um sistema; a mudança pode levar a agir e até mesmo a pensar, mas talvez ela não seja, em si, algo que se pode ensinar. (MB: 126)

É no ensinamento – através do *gestus* de “mostrar”, do prazer em aprender e do desenvolvimento das contradições – que vive a celebração da mudança e do *Novum*, e o que Jameson identifica como uma “estética do *Novum*”. É claro que o crítico não ignora as suspeitas e dúvidas que podem ser levantadas sobre essa celebração da mudança, já que vivemos “particularmente em uma sociedade cujos ritmos econômicos atuais perpetuam-se e prosperam com base na mudança permanente” (p. 229), mas ele faz a diferenciação entre essa mudança compulsiva do capitalismo e a operação da mudança que faz emergir o *Novum* em Brecht, referenciada em novas relações humanas e na transformação social ou Revolução.

Caberia agora apresentar outra face do método, mais relacionada à categoria jurídica do caso ou às situações de julgamento, pois, de acordo com Jameson, o método brechtiano se configura na tensão entre ensinar e julgar. Nesse âmbito, existem outros inúmeros exemplos – como os que foram apresentados com o tema da aprendizagem – de infiltrações no trabalho de Brecht de cenas que representam diretamente um julgamento ou ainda de trechos que parecem demandar um julgamento por parte da plateia. O debate sobre o caso, ou *casus* – aspecto que liga essa literatura ao jurídico – é, portanto, mais um assunto de interesse para compreender o “método”. No entanto, esse trabalho não entrará em detalhes sobre o tema mencionado, alimentado em Jameson principalmente pelas referências ao livro *As formas simples [Einfache Forme]* de André Jolles e pela sugestão feita por Darko Suvin de que o *casus* seria a categoria dominante também nas narrativas brechtianas (MB: 52-53). Aqui é deixado apenas um breve registro de que esse é outro fio

bastante interessante e produtivo que poderia ser puxado em *O método Brecht* e de que os julgamentos em Brecht, seguindo a linha do que foi visto sobre o ensinamento, não aparecem, em geral, voltados para expor uma solução ao caso específico encenado, não pretendem julgar seu conteúdo. Diferentemente disso, através das partes contraditórias do caso, a própria norma é avaliada e questionada, ou como explica Jolles: “é a norma que se avalia de acordo com uma outra norma” (1976: 151) superior. Brecht explora nessa forma o que faz aflorar a pergunta: “onde estão o peso e a norma necessárias à avaliação?” (JOLLES, 1976: 159), transferindo a decisão sobre o que é justo ou remetendo o questionamento sobre a justiça para outra esfera. Essa outra esfera ou âmbito, que parecia mais natural, por isso inquestionável, precisaria ser também desfamiliarizada.

Ensinamento e julgamento são, como se pode notar, centrais para a proposta brechtiana, sem que, no entanto, se possa afirmar categoricamente o que está sendo ensinado e o que está sendo julgado. Após esse último deslizamento apresentado na perseguição do método em Brecht vale à pena observar de que forma esse método ou postura dialética se apresenta em alguns trabalhos específicos. Ainda que Jameson não pretenda trabalhar com base na classificação dos gêneros produzidos pelo dramaturgo, ele deixa entrever que a prosa de ficção o auxilia diretamente em sua exposição teórica sobre o método. O crítico norte-americano deixa perceber sua aposta na “formidável e sutil forma de narrativa” (MB: 20) das anedotas e histórias curtas como *Histórias do Sr. Keuner* (1989) e *Me-ti*. Ambos os textos parecem ter uma circulação bem restrita, sendo mais conhecidas no Brasil as já traduzidas *Histórias do Sr. Keuner*, das quais “Se os tubarões fossem homens” é certamente a mais célebre. Mas é do “livro das transformações” ou “livro das mutações” que são extraídos os exemplos dos movimentos mais gerais de *O método Brecht*, ou em termos brechtianos: o seu *Grundgestus*. Pode-se dizer que *Me-ti* condensa muito da teoria explicitada por Jameson, e, por isso, não podia deixar de ser também seu melhor exemplo do método.

Jameson se refere às *Histórias do Sr. Keuner* como antecessores formais de *Me-ti*, ainda que tenham sido “escritos exatamente na mesma época (no final dos anos 20 e começo dos 30 e novamente depois da guerra)” (MB: 150). A personagem teria vindo da peça incompleta *Fatzer* – terminada e encenada pelo discípulo Heiner Müller – e seu nome

é objeto de um interessante comentário de Jameson: em alguns dialetos Keuner teria um som muito parecido com o da palavra “keiner” [ninguém], e por isso, a personagem teria sido considerada análoga ao “Outis” ou Ninguém de Odisseu (p. 150). O sr. Keuner, por tudo que se pode saber a seu respeito a partir de suas anedotas, certamente compartilha de algumas vantagens de ser tido por “ninguém”. O tradutor das *Histórias do sr. Keuner* para o português, além dessa possibilidade menciona em nota (BRECHT, 1989: 11) também a hipótese de o nome se relacionar à palavra grega *koinós* (“comum”, “público”). E entre as tentativas de referenciar a incrível personagem, Jameson aponta a possibilidade de que o próprio Brecht seja encontrado dramatizado “de maneira inconsistente”, oferecendo através das anedotas, algumas opiniões; e, desse modo, exercendo sua função de intelectual ou crítico, que seria precisamente a venda dessas opiniões.

Resta dizer sobre essas anedotas, que se cada uma delas revela uma atitude inusitada do protagonista, juntas elas vão desenhando e constituindo as nuances da postura do Sr. Keuner através das situações em que ele é flagrado. A atenção do leitor vai sendo conduzida para os comentários intrigantes e o comportamento contraditório da personagem e, pouco a pouco, é formada uma figura interessante e saturada da sagacidade brechtiana.

Por fim, é importante retomar o trabalho de Brecht que reúne muitas das características que já foram tratadas e outras que ainda serão discutidas mais adiante, e que, por isso, torna-se central na exposição que Jameson faz do tal “método” e precisa ser mais observado. O volume póstumo é uma coletânea de parábolas ou anedotas políticas e as personagens estão listadas em um índice de tradução de seus nomes chineses para as figuras históricas realmente existentes (Lênin, Marx, Rosa Luxemburgo, entre outros). O livro é apresentado por Jameson da seguinte maneira:

De fato, há um lugar na obra de Brecht onde todos esses tópicos se apresentam, e as questões formais – a estrutura da fábula ou parábola, a função do Grundgestus – juntam-se às do conteúdo – a natureza da dialética, a substância da didática e narrativa e natureza dos julgamentos que somos desafiados a fazer, se é que somos. São naturalmente nas parábolas políticas, em grande parte reunidas na coleção Me-ti, ou o livro das reviravoltas, em que fatos políticos e figuras históricas são transpostos para uma antiga China imaginária e recebem nomes chineses (MB: 150).

A personagem que dá nome ao livro, Me-ti, não teria uma referência explícita como as demais, no entanto, seu nome pode ser reconhecido como uma homenagem a Mo-di, filósofo chinês, crítico do confucionismo. Tanto as falas e soluções apresentadas por essa figura, quanto as apresentadas por Mi-en-leh (Lênin) – que, de acordo com Jameson, seria “o grande estrategista ou político tático” (MB: 152) – servem para ilustrar a postura do sábio e dar mais indícios sobre “o Grande Método” ou o método brechtiano perseguido por todo esse capítulo.

Nessas histórias curtas de Brecht são registradas reflexões sobre polêmicas históricas da esquerda como, por exemplo, os debates entre Rosa Luxemburgo e Lênin<sup>37</sup>, atitudes e posições de grandes líderes políticos são transformadas em parábolas e as teorias dos “clássicos” – como as de Marx para explicar o processo de produção do capital – são concentradas e convertidas em pequenos ensinamentos de um ou dois parágrafos ou traduzidas para frases lapidares.

Através de narrativas simples e da busca por fórmulas são mostradas e debatidas complicadas relações estudadas pelo marxismo. Se, em *A ideologia alemã*, por exemplo, Marx critica o caráter contemplativo do materialismo feuebachiano, por não fornecer ao proletariado ideias que resultassem na prática revolucionária da luta de classes, também Brecht critica em diversos de seus textos curtos a filosofia e discorre sobre o que deve se esperar do comportamento filosófico. De acordo com um dos conselhos de Me-ti, seria melhor deixar a filosofia de lado e tratar da prática filosófica (BRECHT, 1969: 27), o que chama novamente a atenção para a atividade humana como sujeito da história.

Diversos temas são tratados pelas narrativas: a crítica da filosofia, o papel do intelectual no sistema, o papel indivíduo e o do partido, o questionamento da disciplina, da liberdade, da ação e o funcionamento do pensamento. Em muitas das anedotas se explicita a dificuldade de reconhecimento da injustiça através de raciocínios que revelam a historicidade das relações, sua necessidade em determinado momento e a crescente

---

<sup>37</sup> Ver, por exemplo, BRECHT, 1969: 16-17.

demanda por sua superação<sup>38</sup>. E os mecanismos de atuação mais óbvios e ao mesmo tempo velados do capitalismo são colocados em pauta e, com o uso de algumas metáforas, esclarecidos<sup>39</sup>.

Mesmo nas cenas mais cotidianas e de aparente interesse privado – como na simples especulação sobre razão para o choro de um menino atrás de um arbusto<sup>40</sup> –, Brecht trabalha com alegorias e mostra o funcionamento de regras, tendo em vista a importância de conhecê-las para superá-las<sup>41</sup>. É dessa forma que ele curiosamente expõe a si próprio ao lado das demais figuras históricas em suas narrativas, se mostrando sob diferentes nomes chineses: “Kin”, “Kin-yeh”, “Ken-yeh” e “Kien-leh”. Essas representações do dramaturgo, segundo Jameson, se posicionariam entre a figura do antigo sábio chinês e a de Lênin, promovendo uma reunificação entre ética e política e “reinventando o próprio espírito da antiga prática chinesa de filosofar” (MB: 152).

Entre as aparições de Brecht como personagem de *Me-ti* estão a citação que o sábio faz de seu poema “Processo a un buen hombre”<sup>42</sup>, comentários sobre os méritos de seu trabalho com a linguagem<sup>43</sup> e até mesmo reflexões sobre suas relações afetivas<sup>44</sup>. Sua vida privada, no entanto, não aparece completamente apartada do interesse público. E, ainda que esse tipo de detalhe pareça explorar o gosto contemporâneo pelas biografias, Jameson defende aspectos desse interesse que é bem próprio de nossa época e diz que “na era da grande biografia seria grosseiro reprimir nossos prazeres nas histórias ou reviravoltas de uma boa vida e obra” (MB: 21). Ainda, no espírito desse comentário, o leitor de Brecht é convidado por uma anedota desse livro<sup>45</sup> a estranhar também o gosto por alguns assuntos ou tipos de narrativa.

---

<sup>38</sup> Ibid, p. 29.

<sup>39</sup> Ibid., p. 31-32.

<sup>40</sup> Ibid., p. 44.

<sup>41</sup> Ibid., p 44-45.

<sup>42</sup> Ibid., p. 42-43.

<sup>43</sup> Ibid., p. 39-40.

<sup>44</sup> Ibid., p. 148

<sup>45</sup> Ibid., p. 28 e em anexo.

Além dessas intersecções e comentários sobre a vida do autor, *Me-ti* apresenta algumas sínteses ou compressões de seus poemas<sup>46</sup>, reflexões teóricas e até mesmo do argumento de peças – como *Os horácios e os curiácios*<sup>47</sup>. Nesses fragmentos também é comum a construção que parte de falas bastante justificáveis e defensáveis ou a exposição sobre certa moralidade, conduzindo o leitor por um percurso como o de exaltação de determinado princípio; no entanto, quando o leitor já está muito confiante esse trajeto, ele sofre de súbito uma reviravolta: em uma réplica surge o inesperado, a contradição que preenche a cena de vida e obriga a releitura desde o início por novas perspectivas que questionem o pano de fundo dos valores<sup>48</sup>. Por terem sido apresentados os pontos de vista inicialmente sem a omissão do que os torna complexos, acentua-se a maestria com a qual eles são desmontados e subvertidos.

Esses trechos impregnados da reconhecível ironia e sagacidade brechtiana<sup>49</sup> revelam também sua posição “ensaboada” ou pouco adequada a rotulações, que foi abordada nesse tópico. O autor faz simples afirmações desconcertantes sobre o que parecia imutável e isso pode ser o suficiente para algumas certezas sobre a justiça se esfacelarem; são apresentados alguns casos (ou *casus*) e torna-se mais simples enxergar nas circunstâncias práticas, ideologias; e são apresentadas algumas comparações muito astutas e que permanecem bastante atuais e então é fica claro que a questão não é de sobrepor o interesse do coletivo ao dos indivíduos, mas mostrar como esses interesses poderiam ser equivalentes.

Enfim, após ter sido discutido um pouco sobre os discursos em torno da possibilidade de haver um método propriamente brechtiano e quais seriam suas características, ele é reencontrado em *Me-ti*, ao lado dos “Mestres”, cuja autoridade auxilia a ver nas opiniões sobre eventos do âmbito privado, também o interesse coletivo. Nesse livro, os eventos cotidianos ou históricos relatados, sempre sob os juízos ou comentários dos “Mestres”, revelam como seria o “viver na terceira pessoa” ou como se fosse “para uma

---

<sup>46</sup> Ibid., p. 46

<sup>47</sup> Ibid., p. 50-51, “Variar los medios”.

<sup>48</sup> Ibid., p. 16.

<sup>49</sup> Ibid., p. 12-13.

biografia” recomendados pela personagem Me-ti (BRECHT, 1969: 116) e ressaltados por diversas vezes por Jameson (MB: 91).

As anedotas políticas, elogiadas pelo crítico norte-americano, com seus diálogos que levam a impasses e a limites do pensamento, realmente parecem oferecer ao leitor uma “Grande Lição”. No entanto, essa grande lição, acaba por confirmar o que Jameson havia dito sobre o caráter dos ensinamentos em Brecht. Nelas, os “Mestres”, ou sábios, com seus discursos não ensinam exatamente um conteúdo específico, mas promovem a dialética e ensinam uma forma de pensar:

*Der Fluß der Dinge*

Mi-en-leh lehrte: Solche Sätze wie “Regen ist gut” oder “Regen ist schlecht” sind entschieden zu kurz.

Wenn der Regen, den das junge Korn braucht, um nicht zu verdursten, zu lange fließt, dann ersauft es.

Ein anderes Beispiel: Wenn man eine Fotografenplatte lange belichtet, dann wird sie zuerst graun und dann Schwarz. Wenn man sie noch länger belichtet, wird sie wieder grau.

Solche Sätze wie “Das Belichten einer Fotografenplatte macht diese Schwarz” sind falsch.

(BRECHT, 1967: 434)<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> “*O curso das coisas*

Mi-en-leh ensinava: Frases tais como: “a chuva é boa” ou “a chuva é ruim” são muito curtas.

Quando a chuva, necessária para que o grão novo não morra de sede, cai por muito tempo, ele nela se afoga.

Outro exemplo: Se uma chapa fotográfica é exposta durante muito tempo à luz então ela se torna primeiro cinza e depois negra. Se a exposição se prolonga ela se torna cinza novamente.

Frases como: “A exposição de uma chapa fotográfica a torna negra” são errôneas”. (tradução própria)

### 2.3. Recursos: as técnicas brechtianas

Brecht já foi visto em perspectiva histórica: os pressupostos de sua arte, como seu teatro está inserido no contexto de crise formal do drama e se propõe a dar respostas às contradições crescentes, e o que de Brecht persiste em nossos dias e aponta adiante. Também já foram vistos alguns fundamentos dessa nova proposta estética e como ela se converte em uma prática – tributária das tradições marxista e das influências de filosofias orientais, tais como o taoísmo – ou uma espécie de método, que seria também uma postura dialética. Agora interessa chegar um pouco mais perto, para observar como Bert Brecht pretende realizar seus planos e teorias e quais recursos ele emprega para isso. Nesse ponto é importante lembrar que, ainda que sejam tão temidas as abordagens mais conteudísticas, os riscos também se fazem presentes naquelas aproximações mais formalistas do autor. A tentativa que se coloca inicialmente para tratar da forma do teatro épico é a de fazer um inventário das técnicas e dissecá-las uma a uma isoladamente, o que como já deve ter ficado claro, pode se tornar infrutífero sem a compreensão da historicidade desses recursos e seu propósito específico na proposta brechtiana.

Nesse sentido – para o resgate dessas finalidades – a leitura de Jameson poderá ser bastante produtiva. O autor lembra, a princípio, que a proposta brechtiana já supõe uma contradição com o que é conhecido como “peça bem feita”, que como qualquer produção ou mercadoria “bem feita”, reificada, não teria expostas as marcas de sua produção; no caso, os ensaios. Nas cenas de Brecht, ao contrário, a quantidade enorme de estudo anterior à exposição pública pretenderia justamente trazer à tona e fazer com que sejam vistos os gestos alternativos dos atores, como se estivessem ensaiando os papéis e discutindo suas possibilidades. De acordo com Jameson, o teatro, entre as outras artes, estaria realmente mais qualificado a esse tipo de procedimento (MB: 29).

Para proceder ao exame dos recursos desenvolvidos para esse teatro, também parece conveniente ter em mente alguns dos trabalhos do próprio Brecht. O mais conhecido deles é o quadro de 1931<sup>51</sup> que resume em dezoito pontos as principais mudanças de tônica

---

<sup>51</sup> Em anexo.

do teatro dramático praticado até então para a nova proposta. Apesar de sua simplicidade esquemática, ele já apresenta alguns dos princípios e objetivos que serão identificados adiante na escolha dos recursos com os quais Brecht trabalha. É claro que Jameson não segue em seu trabalho as indicações passo a passo oferecidas por Brecht, mas, de certo modo, é possível localizar-se nas rebuscadas reflexões de *O método Brecht* retomando as proposições sintéticas do quadro: a discussão sobre autonomização, por exemplo, está representada pela clara recomendação do escritor de peças de acordo com a qual: “cada cena existe por si mesma” e não em função da seguinte. Da mesma forma, os diferentes apelos à razão sugeridos por Brecht podem ser ilustrados ou tornados mais vivos pela exposição que Jameson faz sobre o funcionamento da *Trennung* e da Distância.

Mas para compreender mais a fundo a necessidade das mudanças no teatro que foram sistematizadas no quadro mencionado – e a partir disso pensar nas técnicas e recursos por Brecht empregados – talvez o texto “Sobre o teatro experimental” (1967b) possa ser mais revelador de alguns aspectos ainda não explicitados. Nesse texto, Brecht faz uma interessante reflexão sobre o teatro que o precedeu e sobre a inserção de sua proposta em um movimento mais amplo de transformações da cena, e a partir dessa leitura é possível compreender que o autor percebia no desenvolvimento das forças produtivas do teatro um impasse entre as funções divertir e ensinar. Cada uma dessas funções se desenvolvia para um sentido:

Se considerarmos as experiências às quais se dedicaram Antoine, Brahm, Stanislavsky, Craig, Reihardt, Jessner, Meyerhold, Vachtangov e Piscator, constatamos que elas enriqueceram espantosamente os meios de expressão do teatro, cuja capacidade de divertir foi, sem a menor dúvida aumentada. (BRECHT, 1967b: 124)

Como se pode ver nesse trecho, o dramaturgo reconhece os enormes avanços relativamente recentes da cena, seja nas técnicas de atuação – com os estudos voltados para dar um conjunto de ferramentas para o ator e tratar sua arte como um trabalho – ou ainda nos projetos e realizações cenográficas – com o uso de tecnologias até então estranhas ao palco e a melhoria dos recursos já existentes. Mas de que adiantava o uso do filme, do palco

giratório, de maquinário pesado para propiciar as realizações mais extraordinárias e de uma equipe com artistas plásticos, músicos e outros profissionais especializados e tão qualificados, se a finalidade das peças permanecia sendo a de iludir? O problema que se colocava para Brecht era que de um lado o desenvolvimento das técnicas e o aumento da capacidade de divertir do teatro eram impulsionados por finalidades ilusionistas, enquanto, de outro lado, ele percebia o tratamento dos novos temas apegado às velhas formas ou a “elevação do valor didático ao lado da decadência do gosto artístico” (BRECHT, 1967b: 127).

Brecht via necessidades concretas de desenvolver também a função “instruir” do teatro e percebia em alguns autores as contradições formais crescentes que eram originadas por esse mesmo impulso. Entre os autores cujas peças ele considerava “grandes tentativas de colocação, no palco, dos problemas da época” estão: Ibsen, Tolstói, Strindberg, Górkí, Tchekov, Hauptmann, Shaw, Kaiser e O’Neill<sup>52</sup> (BRECHT, 1967b: 126). No entanto, ele avaliava que quando as representações não tratavam das “verdadeiras leis da sociedade”, acabavam por se limitar a uma “simples sintomatologia de superfície” (BRECHT, 1967b: 126).

É importante frisar que essa enorme contradição identificada pelo autor entre as funções de divertir e instruir do teatro, foco principal do texto mencionado, não aparecem de forma muito explícita em *O método Brecht*. No entanto, essa breve remissão à discussão pode facilitar sobremaneira a compreensão de alguns dos debates assumidos e levados adiante por esse livro. A abordagem feita por Jameson dos recursos do teatro brechtiano privilegia outras perspectivas, apresentando-os desdobrados em suas características e funções ou aglutinados em torno de outras discussões maiores. Alguns deles, portanto, acabaram merecendo maior destaque e comentário, e como isso acontece de forma um pouco dispersa, nas subdivisões desse tópico que se seguem, é feita uma tentativa de agrupar elementos, relacioná-los às reflexões de Brecht e buscar as contribuições que o livro de Jameson pode fornecer para o seu estranhamento.

### **Estranhamento do efeito de estranhamento**

---

<sup>52</sup> É interessante comparar essa lista de Brecht com os autores analisados por Szondi em *Teoria do Drama Moderno*.

A primeira coisa importante a dizer sobre o Efeito V, [*V-Effekt* ou *Verfremdungseffekt*] – que no português recebeu as traduções: estranhamento, distanciamento e desalienação – é que não se trata de uma técnica ou um recurso, mas justamente de um efeito alcançado através de técnicas, que, como bem lembra Jameson, em sua maioria foram desenvolvidas para o teatro. Sendo assim, ele pode resultar de procedimentos operados no texto dramaturgico, na atuação, na música, no cenário, enfim, em todo movimento de produção de um espetáculo. Ele pode, inclusive, falhar, como observa Brecht em uma representação de Mei-Lan-Fang para público ocidental:

Durante uma cena de morte representada por Mei Lan-Fang, um espectador que sentava a meu lado soltou uma exclamação de perplexidade, a propósito de um gesto do artista. Alguns espectadores à nossa frente voltaram-se indignados, e protestaram. Procediam como se estivessem assistindo à morte real de uma moça autêntica. Essa atitude estaria talvez certa num espetáculo teatral europeu, mas era extremamente ridícula num teatro chinês. O efeito de distanciamento falhara em relação a esses espectadores. (BRECHT, 2005: 82-83)

E, por se tratar do resultado esperado para cada um dos recursos que serão apresentados adiante, a discussão mais específica do Efeito V só se justifica para que se possa acompanhar a abordagem inicial que Jameson realiza desse efeito: o autor se propõe a distanciar ou estranhar o próprio Efeito V, e, para isso, ele mostra seu modernismo, vai em busca de sua historicidade e resgata sua função política também para outros momentos históricos.

As prováveis origens do Efeito V, da forma que ficou conhecido no trabalho de Brecht, são encontradas por Jameson no *ostranenie*, o “ato de tornar estranho” dos formalistas russos, remetendo às discussões entre Potebnia e Chklovski sobre a função da arte e a possibilidade de aumentar a percepção e a singularização do objeto<sup>53</sup>. Essa noção pode ter sido introduzida em Berlim através das inúmeras visitas de modernistas soviéticos, como Eisenstein e Tretiakov, em um período de intensa relação cultural (MB: 63), mas o

---

<sup>53</sup> A esse respeito ver o texto de Chklovski: “A arte como procedimento” (1978).

próprio Brecht só teria passado a usar o termo após uma viagem a Moscou (Willet, 2001:99)<sup>54</sup>. De acordo com Jameson, o conceito de montagem de Eisenstein encontra um equivalente no Efeito V, no sentido de que este último “permitiu a Brecht organizar e coordenar um grande número de diferentes traços de sua prática teatral e estética” (MB: 64). Com isso o crítico pretende ressaltar a relação desse efeito com o que está sendo debatido pelas vanguardas e o conseqüente modernismo incorporado, muito vinculado também aos aspectos da autonomização e da ironia. Mas haveria ainda no modernismo outras possibilidades de encarar o uso desse efeito que também demandariam explicação:

Os vários estilos modernistas também foram, à sua maneira, efeitos de estranhamento, que procuraram descartar a familiaridade do inautêntico e reinventar uma espécie de frescor da linguagem que ao menos pudesse conotar sua inautenticidade, que servisse como um equivalente, um sinal ou um indicador simbólico, em favor de uma verdadeira autenticidade que só pode ser pensada na própria vida social. Esse trabalho sobre a linguagem acontece sempre e onde quer que se realize a dimensão simbólica de toda poesia moderna, por mais aparentemente hermética e apolítica que seja. (MB: 183).

Para estranhar efetivamente o efeito V, em primeiro lugar, Jameson chama a atenção para qual seria a finalidade ou o propósito de estranhar – algo mais enfatizado pelos russos – e quais as implicações de “tornar algo estranho, fazer-nos olhar com novos olhos”. Essa atitude já pressupõe familiaridade e “dormência perceptiva”. Quando é necessário estranhar algo, é porque em algum momento isso já teria conquistado uma aparência ordinária. E a chamada ao estranhamento constitui, em si, uma defesa do novo ou da novidade da experiência, um convite ao “resgate da percepção”. Em seguida, Jameson reconhece nas técnicas que compõem o Efeito V – sejam voltadas para atuação ou para a construção de cenários e adereços – um método de processamento da realidade ou significado simbólico próprio, e não “apenas meios para atingir um fim” (p.64). Outra abordagem do efeito V seria observar que a sua finalidade de promover “o desativamento

---

<sup>54</sup> Nesta nota de *Brecht on theatre*, Willet (2001) nos informa sobre a anotação à lápis no texto datilografado de Brecht que faz referência ao espetáculo de Mei Lan-Fang assistido na primavera de 1935 em Moscou. Nos ensaios anteriores, Brecht não usava o termo *Verfremdung*, mas *Enfremdung*, como Hegel e Marx.

ou eliminação da empatia [*Einfühlung*]” é, em verdade, uma formulação negativa. Essa formulação, que nega a empatia, é considerada por Jameson a origem de diversas polêmicas e acusações – como frieza, intelectualismo, didatismo e panfletarismo – contra o efeito e o teatro que dele faz uso. No entanto, a negação da empatia não serve para esclarecer, por si só, o propósito ou função do Efeito V (p. 65). Então, o autor chega a uma última formulação do efeito V, que seria mais política e incluiria todas as anteriores:

Aqui, o familiar ou habitual é novamente identificado com o “natural”, e seu estranhamento desvela aquela aparência, que sugere o imutável e o eterno, e mostra que o objeto é “histórico”. A isso se deve acrescentar, como corolário político, que é feito ou construído por seres humanos e, sendo assim, também pode ser mudado ou por eles completamente substituído. (MB: 65).

Essa decomposição do Efeito V que permite sondar seu funcionamento, no entanto, não pretende esconder que ele se assemelha a um procedimento muito simples utilizado nas conversas diárias. Jameson compara o resultado do efeito ao sentido do “realmente” [*really*], [*eigentlich*], que atua como um operador hermenêutico, revelando que o que está sendo afirmado não está disponível na superfície e deve ser buscado em maior profundidade. (p.124). O Efeito V, como esse operador, faz ver o que não está disponível em qualquer representação, mas apenas em algumas, apresenta uma nova perspectiva.

Da análise do Efeito V, Jameson passa a tratar dos seus diferentes usos na história. Pois como é de seu interesse também surpreender a variedade de formas que podem ser assumidas pelo efeito (p.63), ele se aprofunda nos mecanismos de construção do distanciamento forjados ou apropriados de outras épocas para o combate contra uma ideologia e seu modo de produção correspondente. O próprio Brecht teria iniciado esse resgate histórico na primeira vez em que empregou o termo, no texto de 1936: “*Verfremdungseffekte in der Chinesischen Schauspielkunst*”<sup>55</sup>, em que apresenta exemplos

---

<sup>55</sup> Jameson cita, já “corrigindo” a tradução do título de Willet, como “Estrangement Effects in Chinese acting”, mas o título em inglês consta como “Alienation effects in chinese acting”, (Willet, 91-99); Utilizamos a tradução de Brandão (BRECHT: 2005) “Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa”.

do uso do efeito por Mei Lan-Fang, e as possibilidades abertas para o teatro ocidental<sup>56</sup>. O que Jameson pretende mostrar, recuando um pouco mais, é como o efeito, ainda não nomeado, exercia função também no iluminismo burguês, na crítica da religião e suas instituições:

De Montesquieu a Voltaire, então, o efeito de estranhamento tem a função de sublinhar a artificialidade do antigo regime e promover as novas concepções burguesas de simplicidade e natureza humana universal. (MB: 66)

Assim vai se desenhando o papel essencial cumprido pelos recursos que permitem o distanciamento nos momentos históricos em que é preciso desnaturalizar ou desmascarar a religião, ou “o fundamento ideológico do sistema aristocrático ou de castas” (p.66). E Jameson liga novamente a história do Efeito a essa crítica, permitindo ao leitor observar seus desenvolvimentos posteriores nas peças de Brecht como parte do mesmo percurso, seja na preocupação dos três deuses com sua baixa popularidade em *A Alma boa de Setsuan*, no desenho preciso da seita religiosa dos boinas pretas em *Santa Joana dos Matadouros* ou no sermão inicial de Peachum em *Ópera dos três vinténs*.

Da função do Efeito V nas peças escritas por Brecht às possibilidades de uso na atualidade, Jameson segue promovendo sua historicização e estranhamento até, por fim, validá-lo como arma política para os dias atuais. Nesse sentido, o norte-americano está mais uma vez de acordo com Barthes quanto à utilidade do Efeito V para fazer frente à crença revigorada e ascendente na naturalidade das coisas e relações.

Por fim, vale à pena reforçar que o Efeito V é mesmo um “efeito”, obtido mediante recursos e técnicas desenvolvidos pelo dramaturgo. É importante agora observar também como se podem manejar alguns desses recursos que permitem o estranhamento e que são mencionados por Jameson ao longo de seu livro.

---

<sup>56</sup> Brecht menciona nesse texto as peças de Piscator ou Ornitz. Em Willet, (2001: 99) uma nota diz que Eric Bentley teria esclarecido que a peça de Samuel Ornitz é *Haunch, Paunch and Fow*, encenada em 1935 pelo *Artef Player's collective*. A adaptação que Piscator faz de *An American Tragedy* de Deiser foi produzida pelo *Group Theater* em Nova York em 1936 com o título *The case of Clyde Griffiths* com direção de Lee Strasberg.

### **Intromissões narrativas**

Para Jameson, nunca é demais lembrar que o termo épico, utilizado em referência ao teatro brechtiano, não diz respeito às “associações elevadas e clássicas da tradição homérica” (MB: 70), mas refere-se à narrativa ou ao ato de contar histórias. Nesse sentido, o próprio Brecht reconheceu a existência de meios, que, como o cinema, poderiam oferecer, por suas características intrínsecas, possibilidades mais adequadas a seu propósito. E mesmo admitindo a irreversibilidade da tecnicização da produção e o quanto isso afetava também as artes tradicionais, o teatro se mantém como o lugar privilegiado para sua produção e reflexão. Em textos como *O Processo dos Três Vinténs*, Brecht explicita o problema de propriedade dos meios de produção que o escritor precisa enfrentar na indústria cinematográfica e como isso poderia engessar aquelas possibilidades mencionadas. Assim, fica claro como os palcos, um pouco menos “capitalizados”, teriam condições de “se virar” para serem até mesmo mais épicos do que o cinema:

É muito possível que os escritores de outros domínios, os dramaturgos ou os romancistas, por exemplo, trabalhem, em princípio, de forma mais cinematográfica do que os homens do cinema, porque em parte não estão tão dependentes dos meios de produção (BRECHT, 2005b: 79).

É claro que, ainda que tenha feito essa constatação, Brecht não se limitou ao fazer teatral, explorou também as potencialidades do rádio e do cinema, mas, entre as formas de distanciar que enumerou, a maior parte provém da encenação (citar falas, mostrar o personagem e seus traços de caráter, cenários, uso títulos, uso específico da música – que será visto adiante). Jameson menciona, por exemplo, a recomendação para o ator de citar suas falas “como se estivessem em itálico ou entre aspas”. Essa recomendação é frequentemente entendida como parte do ataque à empatia vinculada à primeira pessoa, e dessa forma um ataque a Stanislavski, mas Jameson prefere considerar que Brecht não está recusando a identificação, pois ela nunca teria existido efetivamente. Ele prefere até mesmo utilizar o termo empatia. No entanto, seja lá qual nome for empregado, a recusa à identificação ou empatia na prática é algo difícil de promover, uma vez que o público teria se acostumado à uma dieta dramática que o leva até mesmo a reinterpretar as tentativas do

ator de citar suas falas, julgando o efeito de distanciamento ou estranhamento produzido não como resultado de uma intervenção externa planejada, mas como uma nova característica da personagem. A esse respeito, Jameson comenta o filme *nicht Versöhnt* (de Straub/Huillet, do romance *Billiard um Halbzehn*, de Heirich Böll) que poderia ser considerado uma das primeiras formas de cinema brechtiano; no entanto, de acordo com o crítico, a ausência proposital de tom na fala de uma atriz pode ser reinterpretada pelo espectador como uma característica própria da personagem ou de sua situação (MB: 86).

Ainda que se trate de uma conquista difícil e que demande aprendizagem também por parte da plateia, como acaba de se explicitar, Brecht insistiu no distanciamento produzido a partir de novas formas atuação, dirigindo a seus atores uma série de recomendações práticas. Até mesmo esses exercícios para os atores – dizer as falas no passado, dizer em terceira pessoa, ler em voz alta as rubricas e falar como se estivesse citando alguém, entre outros – terminam por reforçar o caráter percebido por Jameson de “intromissão da narrativa” no gênero dramático.

Mas além do trabalho voltado para a interpretação, Brecht também lançou mão de outros recursos de inserção da narrativa em seu trabalho teatral. Como bom aprendiz de Piscator, ele se utilizou da projeção de filmes, slides e explorou diversas potencialidades da encenação. E logo cedo ele percebeu que para atender às novas necessidades precisaria intervir não apenas nos planos da interpretação e da encenação, mas desde a dramaturgia. Por isso, ele teve que trabalhar incansavelmente sobre seus textos, elegendo os problemas a serem representados, priorizando a abordagem das questões em perspectiva pública e cuidando para que cada fala estivesse impregnada de seu projeto. Dessa forma, foram abertas frestas também na linguagem para que a narrativa pudesse penetrar e minar o fluxo dramático.

Um dos resultados desse trabalho minucioso que Jameson identifica é como o verso ou enunciação em Brecht se torna, por vezes, proverbial. Jameson mostra o parentesco do provérbio com a fábula ou a parábola, através da moral e explica que o provérbio, por sua concisão, reduz a um mínimo ou chega mesmo a apagar a narrativa. O provérbio seria então, “a outra face da parábola, concentra a sabedoria narrativa dela em formula lapidar” (MB: 179). E, enquanto a fábula apresenta uma sabedoria que deve ser

conquistada, o provérbio sintetiza e guarda a narrativa já concentrada. A construção dessa linguagem proverbial, segundo Jameson, se daria através de um processo de empobrecimento da linguagem ou esvaziamento das cenas:

uma pobreza e singularidade de objetos que, como em Beckett, esvazia o palco e deixa os detalhes sobreviventes prontos para receber seu respectivo artigo definido: *a árvore, a folha, a corda*. (MB: 184 – grifos do autor).

Os artigos definidos destacados pelo autor são os operadores de um registro de familiaridade, que resgata algo antigo, reificado e conhecido, contribuindo para tornar a linguagem proverbial como Jameson pretende demonstrar. No entanto, o crítico foge mais uma vez da caracterização que acaba de construir ao afirmar que, por outro lado, o uso de alguns advérbios atuaria na diluição da construção recém apresentada, deixando, por fim, a linguagem de Brecht “quase” [*beinah*] proverbial.

A forma de escrita proverbial ou quase proverbial de Brecht ainda remete a outro aspecto explorado por Jameson em seu “triangular” ou tradução das dimensões obra; trata-se do processo de autonomização, que é um pressuposto da concentração da narrativa em formas menores. Quanto a isso, Jameson lembra que procedimentos como a expansão, a contração e o corte são característicos do épico e ele menciona uma observação de Döblin que teria sido frequentemente citada por Brecht, de acordo com a qual seria característico da narrativa a possibilidade de ser fatiada ou cortada em pedaços, diferentemente da dramática (MB: 70). O que interessa para Jameson é perceber como, a partir dos cortes, os “pedaços” seguiriam com vida própria [*lenbensfähig*] e como esse processo atuaria por todo o texto, dos episódios maiores, como as cenas, até as falas individuais: “uma vez em vigor, ela tende a descer até as unidades menores da narrativa, tornando as frases individuais potencialmente autônomas também” (MB: 70). A segmentação, que aproxima Brecht de outros modernistas, funcionaria também como uma forma de “traduzir” a ação dramática em narrativa.

E como marca desse processo de autonomização apresentado pelo crítico, aparecem outros elementos narrativos, como os títulos introduzidos por Brecht – para

serem ditos ou mostrados por escrito – e as intervenções de narradores durante as cenas. Os títulos, em especial, são considerados por Jameson como os símbolos do processo e atuariam antecipando e sintetizando a história a ser narrada nas cenas. É importante registrar, por fim, que, além de representarem mais uma forma de intromissão da narrativa no teatro de Brecht, os títulos narrativos atuariam em um registro que visa garantir aquela mediação, sempre recomendada pelo dramaturgo, entre a história individual e a história coletiva (MB: 70).

### **Música e *Trennung***

Ainda que Bert Brecht tenha permanecido sempre atento aos usos nocivos da música em espetáculos teatrais, como a harmonização e promoção da ilusão, ele próprio teve uma relação bastante produtiva com a música em cena. Desde a sua experiência amadora de juventude na composição de canções que apresentava tocando ao violão – com influência da música de tradição popular dos ambulantes na feira de Augsburg e do “gênero da canção satírica para cabaré de Frank Wedekind” (BETZ, 1987: 66) – passando pelas possibilidades oferecidas pelo rádio nos anos 20 e a vasta influência do Jazz, e, por fim, o contato e parceria com importantes compositores e a aprendizagem recíproca, em todo esse percurso de trabalho com a música no teatro, o termo experimentação também nesse campo pode ser considerado uma tônica.

Mesmo que, em geral, seja concebida como parte da composição literária ou dramaturgica, a música na concepção brechtiana não pode se diluir ou subordinar:

A ideologia comum da jovem vanguarda dos anos vinte – Brecht, Weill, Eisler, Hindelmith e outros – que, nos últimos anos da República de Weimar, chega a se fragmentar tomando rumos políticos diferentes, consistia numa prática da arte anti-romântica e antiesotérica, ou seja *reduzida* ao denominador comum – no *Anti-wagnerismo*. (BADER, 1987: 66).

A esse respeito, Jameson lembra que o programa é contra a fusão [*Verschmelzung*] das artes, contra o amálgama ou o que também ficou conhecido recentemente como “orgânico”, como oposição ao “mecânico” ou “heterogêneo” (MB:

107). Os fundamentos disso estão mais detalhados nos textos teóricos do dramaturgo, como “Acerca da contribuição da música para um teatro épico” ou “Acerca da música gesto”<sup>57</sup>. No primeiro texto, por exemplo, ele comenta suas experimentações musicais destacando dois momentos: primeiramente sua produção própria com o propósito de romper o convencionalismo dramático e de dar elegância e poesia ao teatro, e, logo em seguida, o início de sua colaboração com Kurt Weill, quando a música das cenas passaria a ter qualidade verdadeiramente artística. É nesse segundo período que se torna possível apontar com maior precisão o trabalho desenvolvido com a teoria da separação dos elementos. Jameson lembra que a separação [*Trennung*] presidiu a construção das canções, das legendas das cenas e de outros elementos no teatro musical ou épico (MB: 146). Para ele, a separação, juntamente com outra concepção ou categoria relacionada, a distância, teria começado sua vida na dramaturgia de Brecht, para, posteriormente, assumir significação filosófica própria (MB: 107).

E já nesse período de colaboração com Weill as canções que Brecht escreve como paródia de ópera rapidamente se tornam muito populares e conquistam sucesso na Alemanha, e ele conclui, no que diz respeito à função da música que “a representação da *Ópera dos três vinténs*, em 1928, foi a demonstração mais bem feita do teatro épico” (BRECHT, 2005: 226). Nessa peça, com a orquestra visível e as cenas musicais separadas da representação pela iluminação própria e a mudança de postura dos atores ao cantar, foram exploradas as novas possibilidades que estavam sendo teorizadas. De acordo com o dramaturgo, a arte, em geral, tenderia a desprover o gesto de caráter social: “O gesto social é o gesto que é significativo para a sociedade, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade” (BRECHT, 2005: 238). E, diferentemente disso, a música na *Ópera dos três vinténs* realizaria o que Brecht chamou de “música-gesto” ou “música-gestus”<sup>58</sup>: ela faz provocação e denúncia, contribui para o teatro mostrar o gesto social, permite que uma posição política seja adotada e revela as ideologias burguesas.

---

<sup>57</sup> Ambos textos estão traduzidos em BRECHT, 2005.

<sup>58</sup> Nessa edição dos *Estudos sobre teatro* eles usam o termo “gesto” quando Brecht usava “gestus”.

Resta dizer de que modo a música, tão abstrata, poderia dar essa contribuição ao teatro<sup>59</sup>. Diferentemente da “obra de arte total”, na proposta épica a música não se esconde, ela se mostra, opondo à fusão corrente, a explícita justaposição; opondo à psicologização, a montagem, como a de Eisenstein (BADER, 1987:70). É dessa forma, mantendo independência que a música pode adotar uma postura, argumentar e interpretar o texto. Em seu *Pequeno Organon* Brecht dedica o item 71 à função da música e explica como o *gestus* é realçado por meio dos apelos das canções. Para ele, não deve haver passagem natural da fala para o canto; a execução da música deve ser separada dos demais elementos na encenação e se destacar. Ainda que sirva para tornar a diversão mais variada, a música deve resistir à “sintonização” e não ser subserviente, ela interrompe a ação e distancia, não acompanha “a não ser por comentários” (Brecht, 2005: 163). Brecht finaliza o *Pequeno Organon* com uma conclamação às outras artes que reforça o que foi dito até aqui sobre a música:

Vamos convidar todas as artes irmãs do teatro, não a fim de criar uma “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), a qual todas se doam e desaparecem, mas sim a promoverem, em suas formas diversas, juntas com a arte dramática, uma missão comum. E este inter-relacionamento consiste no distanciamento mútuo. (BRECHT, 2005: 218).

Não há como pensar a música nesse contexto e subestimar o seguinte dado: “na época havia na Alemanha trezentos mil cantores operários organizados” em corais vinculados às empresas e aos sindicatos (BADER, 1987:72). E, por isso, talvez Albrecht Betz (1987) considere um feliz acaso na história da cultura alemã o encontro de Brecht com um dos mais importantes discípulos de Schoenberg: Hans Eisler, que pela afinidade ideológica teve uma colaboração duradoura com o dramaturgo, ainda que não seja, em geral, considerada tão importante como os resultados da colaboração com Weill ou Paul Dessau (BADER,1987:71). Juntos, Brecht e Eisler, se dirigiram às massas de operários e

---

<sup>59</sup> Um livro interessante para aprofundamento dessa reflexão, tratando particularmente do cinema, é *Composing for the films* de Hans Eisler e Theodor Adorno (1947/2005).

produziram as peças político-didáticas e o filme *Kuhle Wampe* (1931), retomando ideias dos artistas soviéticos como Eisenstein e Meyerhold e contribuindo para o esclarecimento das massas sobre seus interesses. É também com Eisler que Brecht escreve o novo tipo de canção de combate, em que resgata, para a crítica do capitalismo, componentes que Jameson identificará mais tarde como elementos pré-capitalistas:

A retomada de composições vocais do século XVII e de elementos do sistema tonal eclesiástico permite a inclusão de qualidades sonoras ligadas a uma consciência coletiva especificamente pré-individual. Brecht por sua vez retorna ao alemão de Lutero – modelo de linguagem de uma plasticidade extremamente persistente – dando nova força de expressão ao depoimento político atual. Eisler passa a incluir elementos de jazz em suas composições de combate: o contraste das sincopas com o ritmo de marcha lhes confere sua elasticidade motora, aquele drive que tanto contribui para seu efeito mobilizador (BADER, 1987: 72).

A nova proposta de utilização da música em cena – que distancia desde o conteúdo da canção de seu título até o nível filosófico do texto e seu contexto (MB: 197) – surge, sobretudo, de uma crítica feita por Brecht à fruição “enervante” e “estéril” que se dá nas salas de concerto com a música de “vanguarda”. A esse respeito ele afirmou: “Não há requintes que possam me convencer de que a sua função social seja diferente da das revistas da Broadway” (BRECHT, 2005: 234). Brecht discute, portanto, o papel da música de forma mais ampla e lamenta não existirem mais poemas narrativos extensos musicados, para então constatar, sem falsa modéstia, que a perspectiva aberta para a música moderna e para o teatro, de instigar contra si próprio e ser político nos efeitos formais, se encontra exatamente nas experiências que ele vem desenvolvendo, tanto com o teatro épico, quanto com a *Lehrstück*.

### **Tropos e deslizamentos**

Ao longo do livro *O método Brecht*, o leitor é apresentado ao que poderia ser descrito como diferentes tons da representação brechtiana. Algumas vezes Jameson fala de um Brecht cínico e sarcástico, outras de um minimalismo que caracterizaria um

apagamento do estilo, outras ainda de um Brecht balzaquiano, pelo esforço identificado em seus textos para representar os mecanismos do capitalismo.

Esse último, o Brecht balzaquiano, é apresentado no livro como uma mônada específica, relacionada aos estudos de marxismo que o dramaturgo empreendeu no final dos anos vinte junto a Karl Korsch. Ao invés de tratar esse momento como algo que pudesse trazer luz à questão da doutrina – que pudesse definir se o dramaturgo seria ou não marxista, que corrente do marxismo seguiria, etc – ele prefere abordar o problema fazendo-o deslizar para o esforço de representação do capitalismo, “como expressar o econômico, ou melhor, as realidades peculiares e a dinâmica do dinheiro como tal, na e através da narrativa literária” (MB: 32). Brecht pretende resolver esse tipo de problema de representação, por exemplo, em *A Santa Joana dos Matadouros* e na *Ópera dos três vinténs* com seus estudos de *O Capital* e análises sobre a situação nos Estados Unidos, e é nesse sentido que ele se assemelharia a Balzac, pela tentativa de incorporar a economia em sua literatura, demonstrando seu funcionamento.

Essa incorporação é também a forma pela qual ele consegue construir condições para apresentar recomendações éticas, antes familiares, de modo que elas possam ser distanciadas e estranhadas. Revelando o pano de fundo dos valores, das relações sociais, da política e da economia, são explicitadas as contradições daquelas ações esperadas das pessoas e das atitudes mais corriqueiras. Desse modo, ele alcança inversões surpreendentes como uma – bastante recorrente em sua obra – que trata a bondade como terrível tentação:

Pois em nossas visões tradicionais sobre a natureza humana, a noção de tentação (transmitida pelo cristianismo e suas teologias) normalmente centra-se no mal: são os instintos pecadores que tem poder e se movem contra nossa vontade. (MB: 234).

E, em Brecht, é a bondade que aparece como um instinto que pode ser prejudicial, que se mostra como “força daninha da tentação”, podendo levar alguém a ser contrário a seus propósitos e à sua própria segurança pessoal. Em suas representações, ele mostra a incompatibilidade do mundo em que vive com a bondade:

Agora o ideal de cooperação exerce todo o estranho poder de atração que era atribuído ao vício: e são os instintos que parecem ter sido apenas momentaneamente reprimidos pelo processo de civilização, encontrando-se prontos para irromper ante o menor pretexto. (MB: 235).

Esse tipo de inversão, facilmente identificável em diversas das peças teatrais, poderia ser compreendido como um traço do estilo do dramaturgo que se evidencia, sobretudo, na construção negativa das personagens e a consequente crítica negativa que é armada. A característica de “desviar do sentido comum” – que torna também a linguagem do autor enganadora e aparentada à ironia – de certo modo, serviria para desvendar quase tudo o que parece óbvio em Brecht – isso já havia sido visto quanto a sua doutrina e agora no que se refere ao estilo. O início da história dessas características poderia ser encontrado naquela primeira camada ou mônada que Jameson identificou a Weimar, no contato com “a versão mais crua e dessecularizada do capitalismo” (MB: 25). De acordo com o crítico, nesse período, após a Primeira Guerra Mundial, o cinismo e a reversão sarcástica não estariam apenas em Brecht, mas na própria realidade social.

No entanto, simultaneamente a essa face de sagacidade crítica brechtiana, Jameson apresenta a seu leitor outra atmosfera muito diferente, que é a da palidez e do desbotamento, presente, sobretudo, no olhar do dramaturgo para a natureza:

Nem sempre pensamos em Brecht em termos de seu minimalismo [...] Mas, conforme o que atesta o gosto de Adorno por Beckett e Alban Berg – tanto pelo empobrecimento radical como pela riqueza impura e excesso –, minimalismo e excesso são aspectos dialeticamente correlatos do moderno. Em Brecht, entretanto, é a natureza que é mínima e a cidade, com sua selva e sua sombria profusão, é que oferecerá uma riqueza antagônica, ainda que correlata. (MB: 184).

No trecho citado, a questão do contraste entre a abordagem da cidade e da natureza em Brecht certamente mereceria um trabalho inteiro que a explorasse. Porém, interessa nesse momento apenas atentar para a simplicidade e o “empobrecimento radical” de que Jameson fala. Considerando o estilo como uma “impressão digital” ou “marca da

subjetividade singular”, Jameson pretende mostrar o modo como em Brecht isso vai, de alguma forma se reduzindo, se apagando aos poucos, ou sendo eliminado, restando em algumas poesias apenas resíduos como a fumaça na chaminé de uma casa, o que dá sentido a paisagem:

A FUMAÇA  
A pequena casa entre árvores no lago.  
Do telhado sobe fumaça  
Sem ela  
Quão tristes seriam  
Casa, árvores e lago.  
(BRECHT, 1986: 314)

Logo após a apresentação desse estilo brechtiano pálido [*fahl*], de cores desbotadas da poesia antiga e temas como corpos afogados ou a frequente menção aos movimentos da água (MB: 41), Jameson toma um novo caminho dizendo que, por não se tratar propriamente de subjetividade, seria melhor falar em retórica ao invés de estilo, pois aí fica marcada a exterioridade como um propósito para influenciar a leitura. Com a retórica, Jameson reencontra, em lugar mais apropriado, conceitos que já havia discutido, como a ironia: uma categoria que compreenderia “as variedades da acusação, do sarcasmo, do paradoxo cínico e da inversão sagaz, que frequentemente são encontradas entre as frases de Brecht” (MB: 42). Ainda assim, a ironia não poderia ser totalmente explicada em Brecht pelo uso que outros autores modernos dela fizeram.

O que deve ser frisado a partir dessa exposição é a maneira pela qual as reflexões do crítico são conduzidas através de deslizamentos: ele mostra que há um estilo amplamente reconhecido em Brecht, que se apaga; em seguida, verifica que talvez seja mais adequado falar em retórica do que em estilo, para logo depois entrar na discussão sobre se seria retórica no velho sentido ou não, se a sua ironia seria modernista ou não. Todas essas caracterizações se mostram movediças, impedindo que Brecht seja encontrado junto a uma noção mais convencional de modernismo “o estilo exclusivamente subjetivo, a atitude caracteristicamente irônica” (MB: 43). E, ainda assim, Jameson precisa reconhecer seus traços modernistas, mas ele fica de certo modo impossibilitado de reconhecer o que

qualquer leitor seria capaz de identificar e distinguir nos textos do dramaturgo, “até os estrangeiros: a *secura*, a *espirituosidade* e a *ironia*” (MB: 43).

Enfim, de todas as aproximações e tentativas de apreensão de seu estilo ou de sua linguagem, o resultado que Jameson apresenta é muito próximo daquele que obteve ao estudar sua provável doutrina, ou seja, admitir que se há um traço que distinga o trabalho brechtiano, esse traço “só pode ser descrito em categorias dúbias” (MB: 40).

### **A autorreferencialidade, o mostrar**

O gesto brechtiano mais característico certamente é o de mostrar. Entre a pedagogia que demonstra e a exposição dos acontecimentos necessária para realizar um julgamento, o ator mostra ao público algo e, consciente disso, ele também mostra que mostra. Essa postura, recomendada ao ator frente a seu ofício, é teorizada e exemplificada, por exemplo, pelo poema de Brecht “*O mostrar tem que ser mostrado*”<sup>60</sup>, no qual ele diz que a atitude de mostrar deve ser a base das demais atitudes e ainda propõe um exercício prático aos atores. Quando explica dessa forma os fundamentos de sua teoria através de poemas, Brecht também dá utilidade a eles, agora portadores da teoria e ilustrações dela. O poema mencionado, por exemplo, trata do gesto de mostrar, precisamente mostrando.

Esse gesto brechtiano tão característico não deixa de ser um traço de autorreferencialidade de seu trabalho. Jameson recorda que, mais do que uma característica do modernismo em literatura, a autorreferencialidade é considerada um agente do esteticismo no modernismo, por voltar-se para si mesma “formando um novo tipo de conteúdo muitas vezes inconsciente” (MB: 125). Entretanto, não deixa de ser estranho encontrar Brecht entre os modernistas que ostentam suas “formas herméticas e circulares”, mesmo levando em conta algumas palavras de Jameson sobre a obra de arte moderna que fazem pesar as condições materiais:

Pode-se argumentar que a auto-referência não é seu único conteúdo, mas antes uma espécie de conotação suplementar pela qual a obra procura justificar sua própria existência, uma vez dada a situação

---

<sup>60</sup> BRECHT, 1986: 244 e em anexo.

histórica única – a divisão do público, a crise dos gêneros, a perda de *status* da arte no mercado –, na qual a auto-referencialidade passa a existir e pode, ela própria, ser documentada. (MB: 125).

O próprio crítico norte-americano relembra como o didático nas peças do dramaturgo é algo utilizado para “comprovar” a resistência de Brecht à estetização e aos demais pressupostos das estéticas modernistas (p.126). E, no entanto, é precisamente a pedagogia o que ele identifica como traço auto-referencial em Brecht.

Deve ser retomada então aquela reflexão, já desenvolvida anteriormente, de que a própria situação de aprendizagem emerge como resposta à pergunta sobre o que é ensinado em Brecht. A pedagogia já é o próprio ensinamento. Ela mostra e demonstra, se mostra e se demonstra, de modo a confirmar a autorreferencialidade da obra. Isso pode ser observado tanto no poema que foi mencionado inicialmente quanto em inúmeros outros exemplos que Jameson retira das peças teatrais.

O gesto de mostrar em Brecht, que acaba de revelar a pedagogia ensinando sobre si mesma, também atua como distanciador e separador das ações representadas, ele cria um espaço de silêncio em torno de cada cena na atuação (MB: 113). É como se Brecht pegasse emprestada, para teorizar a todo o seu teatro pedagógico, a forma específica do gesto do ator chinês Mei Lan-Fang. Esse ator, que ele tanto admirava, conseguiria manter uma pequena distância entre seu papel e ele próprio (p. 112) típica da arte de representar chinesa.

Em seu texto sobre o efeito de distanciamento na arte de representação chinesa (2005), Brecht menciona as diversas formas de distanciar desse teatro, mas destaca, sobretudo, as provenientes da atuação, como: a inexistência para o ator do conceito de quarta parede, a oferta de gestos e frases examináveis, sobre os quais é possível emitir juízos, e o olhar do artista para si próprio, com alheamento e espanto. A essa última característica da arte chinesa Brecht dedica mais atenção, pois é tornando-se seu próprio espectador, e como na metáfora utilizada por Jameson: destacado seus gestos como se fossem uma moldura, que o ator conquista o desempenho, que pode parecer frio, mas é, em verdade, sóbrio e planejado.

De acordo com Brecht, esse tipo de atuação – que consegue que o espectador veja através dos olhos observadores do ator, se distanciando – não dispensa a emoção, apenas não depende da metamorfose do ator na personagem ou ainda de que o ator crie em si os estados da personagem e aproxime o público para que todos sintam a mesma coisa. Nesse teatro as emoções não precisam se confundir e os atores recorrem somente a um mínimo de ilusão, de modo que eles “põe a nu o preciosismo do teatro ocidental” (BRECHT, 2005:81).

Nos trechos transcritos a seguir do texto de Brecht mencionado, observa-se como ele descreve e tece elogios à representação chinesa:

o artista mostra assim uma pessoa que está fora de si, usando, para tal, os indícios exteriores do seu estado. É esta a forma adequada de mostrar que um homem está “fora de si”. Pode haver quem a considere inadequada, mas não, decerto, para um palco. (BRECHT, 2005: 79).

ou

Essa maneira de representar é mais sã e, a nosso parecer, mais digna de seres racionais; requer não só muita psicologia e arte de viver, como também aguda compreensão do que é, de fato, importante socialmente. Nela decorre, também, evidentemente, um processo de criação, mas de forma superior, pois está elevado à esfera do consciente. (BRECHT, 2005: 82).

E, além desses elogios, ele faz ataques diretos àquela forma tradicional de interpretar do ocidente em que o ator procura por todos os meios se metamorfosear na personagem. Esse tipo de tentativa, desqualificada pelo dramaturgo, acabaria por se esgotar em si mesma:

O ator, uma vez transformado no caixa bancário, no médico ou no general que está representando, necessita de tão pouca arte como a que o caixa, o médico ou o general necessitam na vida real (BRECHT, 2005: 79).

Em que pese toda essa admiração, Brecht reconhece a dificuldade de ligar algo do grande teatro oriental a um teatro realista e revolucionário. No entanto, ele reforça a importância desse modelo em seus escritos sobre o efeito V. Ele afirma que quando os chineses são vistos representando, os ocidentais acreditam que a estranheza seja proveniente justamente do fato de serem ocidentais; mas depois assegura ao leitor que não é isso o que ocorre e que o efeito provocado pela representação é idêntico nos espectadores chineses. De acordo com ele, haveria uma impressão de mistério nessa arte frente à natureza (e à natureza humana) que provém do testemunho de uma técnica primitiva. Seria daí que esse teatro extrairia seu efeito de distanciamento. Essa atitude de observar com surpresa, que tanto convém à ciência, de acordo com Brecht, também deve se tornar conveniente à arte, uma vez que ela faz parte da tarefa “dominar a vida”, que seria, enfim, uma tarefa social. (BRECHT, 2005: 84).

## 2.4. Ator-aprendiz

Em uma citação de *Met-ti*, extraída de *O método Brecht*, o próprio dramaturgo convida ao desenvolvimento do olhar que aqui será proposto:

O Grande Aprendizado transforma completamente o papel da própria interpretação teatral. Ele nega o sistema no qual o intérprete e o espectador são correlatos. Ele conhece de antemão apenas intérpretes que são aprendizes (estudantes, estudiosos) simultaneamente. (XXI, 396) (MB: 100).

Nesse trecho, é apontada a questão do ator-aprendiz, que pode ser o ponto mais interessante a ser explorado nesse trabalho. Ainda que essa não seja uma mônada específica apresentada em *O método Brecht*, e que tampouco seja foco de diversos outros trabalhos importantes sobre o autor, torna-se possível aproveitar os caminhos abertos ou trilhados por Jameson e recolher algo do farto material que ele expõe, buscando dar a devida atenção a esse tema.

Se a discussão sobre essa função não parece ter recebido ainda suficiente destaque, talvez seja porque o ator-aprendiz é, em geral, ofuscado pelo que já se convencionou estudar como um universo autônomo na obra brechtiana: a *Lehrstück*. No entanto, a leitura dessas peças realizada em *O método Brecht* também difere das mais convencionais, como já foi sugerido anteriormente, pois Jameson as apresenta e as considera incluídas no conjunto mais amplo dos experimentos do final dos anos 20 e início dos anos 30, nas mônadas do experimental e do chinês em Brecht. Isso, de certo modo, já contribui para evitar que elas sejam caracterizadas de forma muito isolada. Por não parecer vantajoso avançar no propósito desse texto – mais relacionado à observação do processo de aprendizagem dos atores e de seu papel na proposta brechtiana – sem antes discutir o tema correlato da leitura que se tem feito das *Lehrstücke* e desemaranhar certas afirmações e convenções sobre essas peças, serão reexaminados alguns dos argumentos que comumente as confrontam às peças épicas de espetáculo, sempre tentando localizar Jameson nessa contenda.

Ao abordar as *Lehrstücke* no contexto da experimentação e da influência oriental, Jameson, como já foi dito, inicia os esclarecimentos sobre a incompreensão que se disseminou em torno dessas peças curtas. Para ele, ainda que elas tenham suas características modernas e experimentais reconhecidas, precisariam ser reencontradas longe de alguns paradigmas com os quais costuma-se avaliá-las, pois representariam:

o espaço de uma espécie de minimalismo brechtiano, antes derivado, como se pode imaginar do convencionalismo do Leste Asiático, mais especificamente do teatro japonês (e também das performances chinesas de Mei-lan-fang) do que do experimentalismo europeu - do expressionismo a Beckett. (MB: 94)

Ou ainda, como ele retoma em outro trecho, reforçando essa diferenciação que faz entre Brecht e Beckett:

[a *Lehrstück*,] que se volta para uma estética oriental do vazio e do objeto ou item isolado, deve ser antes associada à cultura pré-capitalista, do que à desolação pós Auschwitz identificada com tanta frequência nas peças de Samuel Beckett. (MB: 96)

A cultura pré-capitalista e a estética oriental de que Jameson fala aqui não devem servir, de modo algum, para construir mistificações em torno de Brecht, relacionando o autor a um exotismo que poderia, finalmente, explicar todas as suas idiossincrasias. Esses novos parâmetros devem, antes, atender a duas necessidades do estudo das *Lehrstücke*: a primeira é redimensionar a valoração do uso do didático em arte, retomando essa vocação presente nas artes pré-burguesas ou orientais. Isso deve mostrar que o que incomoda na proposta brechtiana, em geral, está relacionado a um impeditivo que não é absoluto no tempo, mas é algo próprio da modernidade. Assim, as restrições a esse tipo de peça, construídas historicamente, precisariam ser estranhadas ou ter sua artificialidade reconhecida. A segunda necessidade ou demanda para a compreensão dessas peças, seria o entendimento dos processos de trabalho coletivos e o espinhoso debate sobre a autoria, outro conhecido foco de polêmicas do teatro brechtiano.

Quanto à primeira necessidade de que foi falado, relacionada à pedagogia brechtiana, é importante esclarecer que as *Lehrstücke* não foram escritas para ensinar algo ao público, como seria possível supor, mas para a prática e a aprendizagem do “método” entre os atores. Essas peças, em verdade, desde sua nomenclatura, já demandam estranhamento. E a tradução para o português: “peças didáticas”, termina por reforçar alguns dos equívocos mais comuns com relação a elas. Na apresentação de *Brecht na pós-modernidade*, Koudela chama a atenção nesse sentido:

Quando Brecht traduziu o termo *Lehrstück* para o inglês, utilizou o equivalente *Learning Play*, isto é, um jogo de aprendizagem e não a instrumentalização de conhecimentos preestabelecidos. Essa confusão até hoje nefasta, afasta o conhecimento real do trabalho teórico de Brecht e sua capacidade de se adaptar a novos contextos. (KOUDELA, 2001:09).

A mudança parece pequena, mas certamente a palavra “didática” convida ao entendimento de uma relação mais escolar e de transferência de conteúdos, algo que o próprio Brecht julgava problemático no entendimento do termo *Lehrstück*. Os nomes “peça-aprendizagem” ou “peça de estudo”, que certamente não resolveriam por completo esse nó, poderiam contribuir para dissipar um pouco o estigma do didático e do instrumental de ensinamento oficial, trazendo de volta, como no termo alemão, o foco para o sujeito da aprendizagem e para a própria situação de aprendizagem.

Esse detalhe se torna relevante, uma vez que, como já foi discutido, a forma mais comum de desqualificação das *Lehrstücke* se constrói por meio da crítica principalmente ao didatismo e à instrumentalização desse teatro para fins políticos, e não reconhece a função dessas peças para a aprendizagem dos atores e tampouco as novas possibilidades formais que elas oferecem. Se, por um lado, as críticas às *Lehrstücke* muitas vezes se sustentam em um contraponto às peças longas do próprio autor, que representariam uma passagem para a maturidade artística adquirida só posteriormente, por outro lado, é surpreendentemente que as formas mais comuns de questionamento de toda a obra de Brecht utilizem justamente essas mesmas críticas ao didatismo e à politização,

agora não mais separando as peças de juventude das da maturidade, mas generalizado essas características para qualquer texto.

Brecht geralmente tem sido caracterizado como o campeão de um teatro intelectualista – didático, sem dúvida, se fosse um pouco mais claro o que ele queria ensinar – e como um adversário do entretenimento e do que ele chamou de culinária<sup>61</sup>, em teatro ou música (MB: 60).

Uma vez que é do interesse desse trabalho compreender melhor o posicionamento de Jameson nesse debate, deve-se manter a atenção voltada para a forma livre com a qual ele habitualmente “passeia” pelas questões que faz aflorar e expõe a seu leitor. Em determinada passagem, ele sugere, por exemplo, o acompanhamento de polêmicas como a entre Steinweg e Klaus-Dieter Krabiel<sup>62</sup>. E ainda que não esclareça sobre os detalhes dessas polêmicas – cujas origens foram identificadas anteriormente ao livro de Reiner Steinweg – pode-se inferir algumas das suas opiniões quando ele indica que as proposições de Steinweg, de alguma forma, completariam a demonstração a que ele dá início em *O método Brecht* e defende: “a tese radical de Reiner Steinweg sobre as *Lehrstücke* ainda pode oferecer perspectivas analíticas produtivas praticamente inexploradas (...)” (MB: 98).

Entre as críticas voltadas ao caráter didático das *Lehrstücke* existe a identificação de Brecht com posições antiestéticas correntes entre a esquerda no período (anos 20 e 30), o que, para Jameson, seria apenas mais um erro. Ele concorda que a concepção de Brecht da função política da arte “não era a comum ou estereotipada”, mas assegura que o dramaturgo, obviamente, jamais teria adotado uma posição antiestética ou teria defendido o fim da arte (nota p.67). E de uma forma sinuosa, Jameson segue em diferentes fragmentos operando o desmonte do argumento de seus oponentes – de que essas peças curtas seriam trabalhos panfletários ou mesmo trabalhos pouco acabados de juventude – deixando finalmente entrever ou inferir sua posição mais adiante quando

---

<sup>61</sup> Esse termo é usualmente traduzido para o português como “culinário”.

<sup>62</sup> Nota do Jameson: “Ver: Klaus-Dieter Krabiel, *Brecht Lehrstück*. Stuttgart: Metzler, 1993. E ver réplica de Steinweg a essas críticas no *Brecht Yearbook* n. 20 (1995), p. 217-237”.

afirma: “Apela-se então às *Lehrstücke* para confirmar essa suposta rigidez formal e conceitual, enquanto de fato [...] elas fazem exatamente o oposto.” (p.117).

Já a segunda necessidade do estudo das *Lehrstücke*, mencionada anteriormente, que também remeteria às condições pré-capitalistas ou pré-burguesas, diz respeito à propriedade do trabalho. Os escândalos que envolvem a autoria e o aproveitamento de textos do passado – como as acusações de plágio e mesmo o “Processo dos três vinténs”<sup>63</sup> – servem como registros de que o autor que contestava a propriedade privada dos meios de produção também não vivia em plena conformidade com as regras da propriedade intelectual.

Jameson, como já havia sido adiantado, reconhece, sem por isso reduzir o mérito do autor, que ele teria “pilhado” peças de outras culturas e do passado (MB: 26). Mas, a esse respeito, parece conveniente deixar que o próprio Brecht tome a palavra para, através de uma de suas irônicas histórias do Sr. K., dar resposta às acusações que lhe foram dirigidas:

“Atualmente”, queixou-se o Sr. K., “existem muitas pessoas que se gabam de poder escrever grandes livros inteiramente sós, e isso tem a aprovação geral. O filósofo chinês Chuang-Tsé escreveu, na idade madura, um livro de cem mil palavras, do qual nove décimos eram citações. Entre nós, livros assim não podem mais ser escritos, pois falta o espírito. Em consequência, as idéias são apenas de cunho próprio, parecendo preguiçoso aquele que não as produz em número suficiente. É certo que assim não há idéias que sejam tomadas de

---

<sup>63</sup> De acordo com Pasta Jr. (1986:56-59), esse texto representaria a própria organização da provocação e do escândalo em Brecht, uma relação entre sua biografia e sua obra, indissociáveis como exemplaridade, “premeditada” e “planejada”. Após vender os direitos autorais de “A ópera dos Três Vinténs” para uma adaptação cinematográfica e não ter atendidas as cláusulas do contrato que o permitiam colaborar e dar a palavra final na montagem, Brecht conduz o “experimento sociológico” que resulta nesse texto, no qual processa a produtora e monta uma espécie “teatro” real nos tribunais e na imprensa. Esse experimento, que em muito se relaciona com a função do caso jurídico, presente em suas ficções e mencionado anteriormente, mereceria um estudo bastante mais detalhado. A apresentação da edição portuguesa do “Processo” ainda sugere mais: “*Este texto, pouco conhecido, de Brecht não é apenas, nem sequer, uma reflexão sobre 'A Ópera de Três Vinténs' - a peça e o filme. A problemática que ele documenta e analisa é a do confronto entre a tradição idealista da estética, cujo berço é o século XVIII alemão, e as primeiras manifestações teóricas de uma sociologia da arte e da literatura que ultrapassam, com pressupostos materialistas, as tentativas anteriores do positivismo e da estética marxista (...) e constituem o ponto de partida da teorização contemporânea sobre os factores materiais e os mecanismos ideológicos condicionantes da produção artística na sociedade burguesa*” (BRECHT, 2005b).

outros, e também não há formulação de uma idéia que se pudesse citar. E como precisam de pouca coisa para sua atividade, essas pessoas! Uma pena e algum papel é tudo o que podem exhibir. E sem qualquer auxílio, apenas com o mísero material que uma pessoa levaria nas mãos, são capazes de erguer suas cabanas. Desconhecem edifícios maiores que aqueles que um indivíduo é capaz de construir. (BRECHT: 1989: 21).

Seguindo o exemplo do filósofo taoísta que menciona, Brecht se apropria de muitos textos que considera úteis e neles faz pequenas alterações como sua contribuição à construção de um edifício que reconhece não poder levantar sozinho<sup>64</sup>. É assim que ele se defendeu por sua “displicência” com relação aos direitos autorais nas acusações de plágio que sofreu. Sem dúvida, esse é um discurso muito bonito e sua constituição remete a um momento de verdade, no qual a situação histórica estava em vias de poder validar esse tipo de relação de produção coletiva, o que leva o leitor a pressupor e projetar também a reabertura dessa brecha em um futuro possível e desejado. A postura de Brecht descrita, no entanto, lado a lado com sua ida aos tribunais para reivindicar os direitos de autor da *Ópera dos três vinténs*, ajuda a contrastar as suas atitudes e pensamentos e a refletir sobre eles. Ao mesmo tempo em que serve para gerar questionamentos sobre a autenticidade do discurso de coletivização ou ao menos sobre sua real validade para o momento histórico e as condições em que ele vivia – reforçando os apontamentos sobre seu cinismo –, atua na desfamiliarização do *Processo*, que poderia, de outro modo, ter sido visto inocentemente enquanto briga judicial legítima de um autor espoliado.

Conhecendo essa anedota do Sr. Keuner e a preferência de Brecht pelas contradições e a demonstração negativa, a luta pela propriedade autoral mencionada cede espaço para que seja observada a condução de Brecht desse seu assumido “experimento sociológico”, no qual não se tratava de ganhar da produtora de cinema, o que todos o advertiram ser impossível, mas de realizar uma experiência e nela assumir um papel. Como ator, Brecht desempenha o papel de reivindicar do capitalismo sua promessa sagrada, a propriedade, e ser publicamente derrotado. A demonstração pode ser de algo que todos já

---

<sup>64</sup> É o caso, por exemplo, do uso quase integral que fez do texto do Nô *Taniko*, traduzido para o inglês por Arthur Waley, para compor o par de peças: *Der Ja-sager* e *Der Nein-sager*, que em português ficou: *Aquele que diz sim* e *Aquele que diz não*.

estão cansados de saber, pois, como ele diz, o funcionamento do judiciário como instrumento de manutenção do capitalismo é como “a neve pisada”, mas também as injustiças naturalizadas, que todos conhecem há tempos, precisam ser constantemente estranhadas. Por isso, Brecht representa, tendo os tribunais como palco, a cena que pode produzir o efeito necessário a esse estranhamento da condição do autor sob o capitalismo.

Acontece que os questionamentos sobre autoria que Brecht sofreu excederam as acusações de aproveitamento de material preexistente que ele teria tomado para si. As acusações também envolveram o uso do trabalho vivo dos colaboradores, músicos e atores de sua companhia. Mais do que reproduzir a cada noite um determinado papel estabelecido e ensaiado, essa grande equipe parece ter atuado, em muitos aspectos, como um coletivo – algo ainda menos compreensível nos dias de hoje. E, por isso, não causam surpresa os questionamentos sobre sua participação na confecção dos textos que foram assinados pelo dramaturgo ou sobre os motivos dele para não assinar ou investir em determinado texto de uma colaboradora, como *Happy End* de Elizabeth Hauptmann<sup>65</sup>.

Essas insinuações de exploração dos atores e as afirmações mais explícitas de John Fuegi, de que Brecht teria se aproveitado principalmente das mulheres da companhia, Jameson rebate dizendo que seriam “atitude política (mascarada por moralismos de várias espécies)” (MB: 27). E, em que pesem tais “fofocas literárias” na construção de um objeto mais rico, por exemplo, para as críticas supostamente feministas (COSTA, 2001), os maiores colaboradores de Brecht, e, entre eles, Hauptmann, ao permanecerem por muitos anos a seu lado, deram alguns indícios de que valorizavam e compreendiam de modo similar o projeto que ajudavam a erguer sob sua rubrica.

Afirmando que o estilo que ficou conhecido como brechtiano “deixou de ser pessoal no sentido burguês ou individualista” (MB: 26), e que esse é precisamente um dos traços mais instigantes deste tipo de trabalho, Jameson diferencia as experiências conduzidas por Brecht nos anos 20 e início dos anos 30 de outras experiências de teatro

---

<sup>65</sup> Essa peça, de 1929, com letras e direção de Brecht e música de Weill, é assinada por Hauptmann sob o pseudônimo Dorothy Lane. Os questionamentos sobre a autoria do texto se relacionam principalmente a dois fatores: seu relativo fracasso, pois a peça, que estreava logo após o sucesso de *A ópera dos três vinténs*, permaneceu em cartaz apenas por sete apresentações. E também pelo aproveitamento do texto que Brecht teria feito posteriormente em *A Santa Joana dos Matadouros*.

coletivo que tiveram fôlego anos 60 e que logo também foram silenciadas pela exacerbação do individualismo (p. 28). A linha de constituição dos processos coletivos seguida pelos soviéticos, por Piscator e por Brecht, se afastaria dos grandes experimentadores modernos, sobretudo, pela ausência de religiosidade ou misticismo (p. 29). E ao retomar e explicitar as características desse teatro, Jameson olha para os momentos em que elas emergem, resgatando sua historicidade, para em seguida apontar possibilidades futuras. Com isso, ele identifica nesse tipo de processo coletivo, a que se está pouco familiarizado, precisamente os componentes utópicos no trabalho de Brecht.

Ambas as dimensões das *Lehstücke* até aqui tratadas – a pedagogia e o trabalho coletivo – se reúnem a outras características da encenação mais presentes nesse período – como o revezamento dos atores entre os diversos papéis e a exclusão do público – para delinear parte do que está sendo nomeado aqui como “ator-aprendiz”. Algo que possibilita seguir esse caminho é a definição que Jameson faz desses experimentos radicais, em consonância com Steinweg, como “*master-classes*” (MB: 98).

No entanto, não é o intuito desse trabalho utilizar essa caracterização para tentar redimir as peças curtas ou destacá-las no conjunto da obra, pois parece ser precisamente nesse momento que deixa de fazer sentido para Jameson aquela separação entre as peças “didáticas” e “épicas” que foi explorada até aqui, uma vez que partindo do material sobre os ensaios de *Coriolanus* ou sobre a montagem de *Galileu* no *Shiffbauerdamm* – e, portanto, partido do período em que a companhia já está instalada na Berlim Oriental – ele sugere a seu leitor que imagine também a *Berliner Ensemble* com suas grandes montagens como uma “*master class* permanente”.

Nas peças épicas de espetáculo toda a questão da aprendizagem vista até aqui parece ser redimensionada, considerando a necessidade própria daquele que escreve no exílio de produzir textos mais “fechados” e direcionados para que durassem, diferentemente do período imersão nos experimentos com os atores e de envolvimento mais direto dos processos cênicos na criação dos textos das *Lehstücke*. Mas também nessas peças, como nos poemas e nas narrativas, a própria figura do aprendiz “amador”, como aquele que tem um papel ativo em aprender, reaparece sob novas roupagens e complementa a discussão das peças consideradas didáticas. Nesse sentido, Jameson destaca a função da personagem

Andreas em *Galileu* e do aprendiz “não-profissional” do poema *Lenda sobre o surgimento do Tao*. Esse último é emblemático, na medida em que se valendo de sua curiosidade e de seu interesse, consegue de Lao Tsé o que o sábio provavelmente não teria escrito sem ter sido solicitado.

Além de ressaltar essas figuras do aprendiz incorporadas nos textos, Jameson chega a partir de outros traços – em especial: dos “infindáveis ensaios” que se estendiam por meses, muito investimento estatal, tempo para testar as diversas possibilidades de uma cena, debate minucioso de todas as questões e criação e encenação de personagens que materializam essa discussão – à mesma caracterização de “*master class*” a que havia chegado para as *Lehrstücke*, também para as peças encenadas no retorno à Berlin oriental.

Com isso, bem como no poema do Tao mencionado, Brecht, por toda sua obra, exortaria seu público a “honrar não só o próprio sábio, mas também o ouvinte e o aprendiz que extrai dele sua sabedoria, que em primeiro lugar insistiu nela” (MB: 136). E nesse sentido, fica autorizada a imagem do ator-aprendiz como uma função central que transcorre, não sem mudanças, pela obra brechtiana, se complementando e se definindo nas contradições dos diferentes momentos de trabalho do dramaturgo.

É para essa função que se busca atrair agora alguns refletores. E quando se pensa em como deve ser e o que deve fazer o ator, necessário para levar adiante a proposta teatral de Brecht, não se pode deixar de considerar a seguinte necessidade:

é preciso inventar um outro ator, portanto novas técnicas de interpretação, ao mesmo tempo que uma nova definição de suas tarefas no campo da interpretação. Inventar um ator que pelo seu desempenho incite o espectador a questionar-se. Questionar-se sobre o comportamento dos personagens; sobre as ações que esses empreendem ou se recusam a empreender; sobre as relações de força que subjazem às relações sociais etc (...) (ROUBINE, 1998:181).

O novo ator, demandado pela proposta brechtiana desde seus princípios, não estava “pronto” e disponível ali nos anos 20. Ele precisava ser inventado ou forjado e para isso também serviriam as *Lehrstücke*, bem como os exercícios e teorizações posteriores sobre o teatro épico.

Naquele momento, Brecht não era o primeiro e nem o único a apostar muitas de suas fichas nos atores, o próprio Reinhardt já havia dito que a salvação do teatro, que sofria de anemia, não estaria na velha disputa entre texto teatral e encenação, mas só poderia vir do ator: “ao mesmo tempo artista e obra de arte” (ECKARDT, GILMAN, 1996:77-79). Brecht sabia que a possibilidade de trabalhar com diferentes grandes atores, propiciada pela efervescente vida cultural berlinense já mencionada, não era suficiente para levar a cabo seus projetos, pois para seu trabalho não servia o grande ator nutrido pelas técnicas do “teatrão”, nem bastaria o ator educado nas minúcias do realismo stanislavskiano com seu método das ações físicas. E também a rotatividade dos atores na companhia não contribuiria para que o ator aprendesse a nova proposta teatral, que não estava presente nas demais casas de espetáculo da cidade.

Brecht frisou que a um novo ator deveria corresponder uma nova aprendizagem, de preferência numa fase da sua carreira em que ele não esteja ainda excessivamente marcado pela prática da atuação tradicional. Muitos dos escritos de Brecht demonstram o seu interesse por uma pedagogia com vistas à formação do ator épico; e sob sua orientação o Berliner Ensemble foi não só um centro produtor de espetáculos, mas também um lugar de treinamento e aperfeiçoamento dos atores. (ROUBINE, 1998: 200).

O treinamento, de que fala Roubine, consiste, em parte, no domínio das técnicas que compõem o Efeito V e que já foram discutidas anteriormente. Nem sempre esses grandes desafios para o ator – como a constituição da coerência de uma personagem a partir de suas características contraditórias, ou ainda a conquista da distância sutil que o ator deve manter de si mesmo ao representar – são facilmente visíveis e distinguíveis em uma representação real. Nesse sentido, Jameson lembra o caso do ator Olivier, que ao atingir os objetivos da proposta de encenação épica, podia ser interpretado pela plateia como frio e arrogante. O que se passa nessa situação, é que ainda que a representação procure romper com o fluxo dramático, ela precisa vencer também a expectativa dramática existente na plateia. Se isso não ocorre, a distância conseguida pelo ator é equivocadamente lida e re-significada pelo público presente como um traço particular seu e não de sua representação (MB: 112). Seria, portanto, difícil para o espectador, acostumado a técnicas diferentes e imerso no antigo

costume, apreender o estranhamento como pertinente à nova proposta formal e não como um problema na interpretação, como de falta de envolvimento ou alguma outra falha do ator. Por esses motivos, deve-se atentar para a importância que o ator passa a ter nessa proposta teatral:

Neste caso o ator talvez seja mais importante do que o espectador, e então devemos começar pensar nesse “método” de Brecht como uma espécie de ethos ou pelo menos um treinamento moral de um tipo específico. (MB: 87-88).

Isso não significa, de forma alguma, que apenas o ator é quem compreenderá seu trabalho, e que a leitura que será feita pela plateia, de tão “viciada” não se transformará jamais. Mas ressalta o papel do exercício realizado pelo ator, ou seja, ainda que o efeito demandado por determinada cena não chegue a se efetivar no trânsito palco-plateia (que é o objetivo maior desse teatro), o ator deve continuar se exercitando nesse sentido e é destacada a importância desse momento, contido em um grande processo de aprendizagem:

Se os atores não compreenderem o “gesto” que a música encerra, poucas esperanças nos restam de que ela possa cumprir sua função: despertar determinadas atitudes no espectador e orientá-las (BRECHT, 2005: 233).

Afinal, esse teatro é um espaço experimental onde as questões podem ser estranhadas e repensadas e, assim, são criadas imagens de outras sociedades possíveis. Isso não apenas confirma a visão de Darko Suvin, reportada por Jameson, desse teatro como instituição microcós mica da sociedade (MB: 28), como também faz ver em primeiro plano aquele que está diretamente envolvido em testar essas diversas possibilidades, sendo reconhecida sua função de trabalhador e instrumento de trabalho simultaneamente.

Do ator-aprendiz é exigida a aprendizagem de algo próximo ao proairetismo barthesiano já mencionado, para que ele estude com minúcia além das técnicas do teatro épico, toda a teoria presente nos próprios textos teatrais. Ele precisa aprender a ler: “avançar de nome a nome, de dobra a dobra”, realizar um “um trabalho de classificação” (MB: 80). Ali onde é pressuposta a técnica do “não isto... mas aquilo”, é o ator quem

conhecerá a fundo as diferentes possibilidades que se abrem, e ele deve desdobrar as cenas nas múltiplas possibilidades ou em sim ou não, como Jameson exemplifica ao mencionar a representação da hesitação de Grush antes de salvar o filho do governador em *O Círculo de Giz Caucasiano*. Com essa cena de Grush, é discutida, mais uma vez na obra de Brecht, a “terrível tentação da bondade”: como ser bondoso e solidário pode se tornar, em tempos sangrentos, atentar contra a própria sobrevivência. A hesitação de Grush nessa cena – representativa de grande parte das decisões individuais a serem tomadas pelas personagens nas peças brechtianas – tem por trás de si forças históricas e políticas que precisam ficar muito claras para o ator que as representa, por isso sua formação estética torna-se indissociável de sua formação política.

Assim, fazendo jus mais uma vez ao conselho de Me-ti sobre viver na terceira pessoa<sup>66</sup> – o que Jameson identifica como um novo modo de auto-conhecimento (MB: 91) – a prática teatral em Brecht adquire uma auto-consciência relacionada ao “trabalho de base” ou propaganda política destinada ao ator. O ator tem a oportunidade de experimentar as recomendações em cena, ensaiar o “viver na terceira pessoa” e, finalmente, se exercitar no pensamento dialético.

E é nesse sentido que se torna possível compreender a menção que Jameson faz à terceira tese sobre Feuerbach (MB: 50) e ao “educar os educadores” em relação ao projeto ou a teoria brechtiana. Trata-se de uma proposta que considera simultaneamente que as circunstâncias são transformadas pelos seres humanos e que o educador precisa ser educado, ou seja: uma proposta consciente de que o ser humano transformado não será fruto apenas da educação ou produto direto das circunstâncias. Se esse teatro se esforçou por não operar essa separação e fazer coincidir as transformações necessárias em seu trabalho, ou talvez caiba dizer aqui: militância, é porque existiram ali as condições objetivas e subjetivas para essa experimentação ou práxis revolucionária. E, por isso, pode-se dizer que esse trabalho só pode ser avaliado em toda sua dimensão, considerada a perspectiva histórica que se descortinava à *Ensemble*:

---

<sup>66</sup> Em *O método Brecht* esse conselho aparece citado em duas partes, divididas entre as páginas 57 e 91.

Embora nenhum deles estivesse vinculado aos partidos<sup>67</sup>, todos apostavam até pelo menos maio de 1929<sup>68</sup> que a revolução estava a caminho. Com essa perspectiva, trabalhavam para participar como artistas, num futuro não muito distante, de uma sociedade reorganizada em novas bases, na qual a idéia de propriedade privada, mesmo na arte, não mais faria sentido. Como depois explicou Walter Benjamin, tratava-se de mudar a função da arte pondo em crise as relações de produção, que iam muito além da apropriação privada (pelos donos da indústria cultural, teatro e *show business* incluídos) do trabalho dos artistas. O “coletivo Brecht” procurou responder a esse desafio em mais de um sentido (...) (COSTA, 2001).

Retomando os contextos da Alemanha, tanto no entre guerras, como na construção da República Democrática Alemã, constata-se que o tema da aprendizagem – presente por toda a obra de Brecht – assume posição privilegiada na representação do “avanço do *Novum*” (MB: 129), exibindo o abandono do velho ou sua superação e o processo constante de mudança e transformação, tanto do mundo, quanto das relações humanas. Esse tema, que pode ser encontrado por toda a produção literária do autor, encontrou na prática teatral seu veículo mais completo e apropriado, na medida em que no teatro a obra pode se repetir a cada noite e, assim, “cada espetáculo constitui-se em síntese de teoria e prática” (BORNHEIM, 1987: 46), permitindo a práxis necessária ao andamento desse processo.

Se o gênero dramático é aquele que parece oferecer melhores condições para o desenvolvimento de um pensamento dialético, garantindo com os diálogos que o ponto de vista não se prenda a uma única voz, mas que seja construído e apreendido a partir das relações que se estabelecem; é também o exercício da representação teatral em sua

---

<sup>67</sup> “Elisabeth Hauptmann só se inscreveu – e foi admitida – no Partido Comunista em 1929; Brecht parece ter sido aconselhado a não o fazer porque seria recusado (em 1928 fora duramente criticado por seu “cinismo”, presente na *Ópera dos três vinténs*); Kurt Weill era social-democrata, mas não consta que fosse militante e assim por diante” (nota da autora).

<sup>68</sup> “O governo proibiu manifestações de trabalhadores no primeiro de maio de 1929. Os comunistas mantiveram a convocação e os manifestantes foram massacrados pelas forças da “ordem”. Brecht assistiu ao massacre do apartamento de seu “mestre”, o sociólogo marxista Fritz Sternberg, que afirma ter sido este o momento em que Brecht deixou definitivamente de apostar na social democracia” (nota da autora).

efemeridade (e não apenas a leitura do texto dramático), que exige a continuidade e renovação do processo de aprendizagem e transformação a cada nova sessão.

E, como foi demonstrado até aqui, Brecht, através do trabalho coletivo e experimental de juventude ou do uso que fez dos benefícios do financiamento estatal no retorno à Alemanha, explorou múltiplas formas desse processo, abrindo espaço em sua estética para que emergisse o novo também no que se refere ao ofício do ator.



### 3. O ESTILO JAMESON

Se este [homem em geral] o [universo] conceber como um todo, em sua confusa diversidade, em seu ruído e turbilhão talvez o veja mais como um deserto e um pandemônio. Para compreender o universo, é necessário que o homem nele mergulhe, que o sonde, que reduza – de um modo ou de outro – a infinita quantidade de seus fenômenos, que intervenha nele para realizar uma seleção. O homem e o universo lembram pois a história daquela jovem que recebe a incumbência de separar corretamente, durante a noite, uma pilha enorme de grãos de toda espécie. A sequência da história é conhecida: pássaros e insetos amigos vieram acudir à jovem, o trabalho começou e, ao mesmo tempo em que a pilha, onde era impossível distinguir alguma coisa, ia-se transformando numa porção de pilhas menores e identificáveis, os grãos de cada uma destas novas pilhas eram valorizados e postos em evidência. Os elementos imprecisos de uma grande confusão adquiriam então caráter específico e tornaram-se eles mesmos, uma vez reunidos aos seus semelhantes. Quando o sol se levanta e o seu poder mágico se manifesta, o caos torna-se um cosmo. (JOLLES, 1976: 28-29).

Como explicar ou justificar a ideia de desemaranhar *O método Brecht*? Não estaria precisamente em seu emaranhado a sua força constitutiva? Essa pergunta, que se colocou diversas vezes no decorrer do trabalho e que deve ajudar a refletir sobre a tarefa aqui proposta, acaba por reproduzir um questionamento de Jameson ao debater a questão do método em *O método Brecht*:

Como, então, justificar a ideia de Brecht e Método, para não falar em um argumento de maior alcance em favor da originalidade de um pensamento ou teoria especificamente brechtianos? (MB: 50).

Ou ainda, outro questionamento do autor em sua apresentação de Adorno no livro *Marxismo e Forma*:

A quem podemos apresentar um escritor cujo assunto principal é o desaparecimento do público? Que justificativa séria pode-se fazer para uma tentativa de sintetizar, simplificar e tornar mais amplamente acessível uma obra que insiste, implacavelmente, na necessidade de que a arte e o pensamento modernos sejam difíceis, a fim de preservarem sua verdade e vigor, pelas exigências rigorosas que fazem ao poder de concentração de seus participantes, pela recusa a toda resposta automatizada, em sua tentativa de despertar o pensamento entorpecido e a percepção embotada para um mundo real em estado bruto e totalmente desconhecido? (JAMESON, 1985: 11).

A reflexão que se coloca aqui, com os devidos ajustes, termina por se espelhar nessa segunda pergunta apresentada: ainda é Jameson o que é explicado, desemaranhado, ou decifrado de seus escritos? Se a leitura de um texto como construção deliberada de quem o escreveu faz parte de sua apreciação ou fruição, um trabalho como o que aqui se apresenta não se prestaria apenas a obliterar a dimensão da linguagem, que no caso desse crítico é tão relevante?

No entanto, já deve ter ficado claro a essa altura que esse trabalho não pretende substituir a leitura de *O Método Brecht* e, pelo contrário, trata até mesmo de encorajá-la. Por isso pareceu pertinente dedicar um capítulo especificamente à linguagem de Jameson e às suas especificidades. E, como foi observado na apresentação do trabalho, de alguma forma, esse capítulo complementa outra mimese: a da formulação da tríade através da qual é constituído *O Método Brecht*: doutrina, narrativa e estilo. Já tendo sido lançado um olhar para as ideias ou o projeto de Jameson com esse seu livro, e tendo sido considerado e abordado o texto em si como uma forma de narrativa, restava então a tarefa de persegui-lo, finalmente, por uma terceira dimensão: a da linguagem que o expressa e realiza.

Esse parece, portanto, o momento apropriado – ainda que um tanto tardio – para assumir e argumentar sobre as implicações do gênero desse trabalho, que se constitui predominantemente como paráfrase. A caracterização como paráfrase não deve ser colocada de forma tímida se estiver claro o funcionamento desse tipo de retextualização, pois não se trata de atingir alguma espécie de cópia ou de reprodução redutora. O valor didático do gênero deve ser levado em conta, e, com isso, as possibilidades abertas para a exploração e elucidação do projeto de Jameson e as condições de privilegiar e buscar

sentido para algumas questões na opacidade da linguagem do autor. O processo de reformulação através do discurso intertextual ofereceu a possibilidade de eleger e delimitar, ao longo do trabalho, fios condutores para traçar um percurso nesse emaranhado, além permitir na reelaboração construída a incorporação de elementos novos que foram considerados pertinentes.

O leitor que está familiarizado com Jameson já sabe que sua dificuldade não é exclusividade das traduções. Também em sua própria língua já houve tentativas de “desemaranhá-lo”, como, por exemplo, no livro *Jameson, Althusser, Marx. An introduction to The Political Unconscious* (1984). O autor, William Dowling, no prefácio, discorre sobre suas razões para escrever algo que se baseie na leitura cuidadosa, seleção dos aspectos relevantes e reescritura de um livro de Jameson, fazendo de seu trabalho, que introduz uma obra importante e difícil, algo próximo de uma tradução dentro da própria língua.

Uma vez que Dowling defende frente ao leitor de língua inglesa algo próximo da proposta desse trabalho, é possível compartilhar de alguns de seus argumentos e justificativas para depois entrar nas questões mais pertinentes a *O método Brecht*. Para o autor, a necessidade e imposição de introduções, como a feita por ele, estaria relacionada diretamente à explosão da teoria. É possível fazer uma transposição dessa necessidade observando a crescente dependência que espetáculos de dança ou teatro têm de seus *releases* e programas (também muito pouco explicativos) para ganharem algum significado; bem como com a constatação de que é cada vez mais difícil prescindir dos quadros com descrições e comentários das salas de instalações de arte contemporânea. No que se refere à literatura – e mais especificamente no âmbito da crítica norte-americana – esse tipo de apresentação, em geral, seria destinado principalmente a obras de autores já falecidos e europeus. O caso, portanto, de apresentar Jameson (norte-americano e vivo), certamente demandaria mais explicações e justificativas por parte do autor que a essa tarefa se propusesse.

Por que Jameson, um dos mais importantes críticos marxistas escrevendo, precisaria de apresentação? A resposta de Dowling é de que Jameson não precisa, mas, de certo modo, seu livro: *O inconsciente político* (1992), sim, por sua dificuldade. De acordo

com o comentador, o pensamento de Jameson teria se complexificado ao longo dos anos, caracterizando cada vez mais sua maneira oblíqua e comprimida e sua opacidade. No entanto, para o autor, a dificuldade efetiva seria menor do que aparenta à primeira vista, pois seria necessário ao leitor “apenas” algum *background* em teoria contemporânea, em marxismo e nos conceitos centrais do próprio Jameson para o livro tornar-se, finalmente, legível. Dessa forma, ele expõe suas razões para a apresentação que se propõe a fazer e justifica seu projeto.

Considerando a fala de Dowling sobre a complexificação do pensamento de Jameson ao longo dos anos até a escrita de *O inconsciente político*, resta ainda acrescentar que esse processo observado parece não ter sofrido interrupção posteriormente. Todas as discussões já feitas pelo crítico, que se tornou um dos maiores intérpretes do pós-modernismo se valendo de certo “marxismo expandido”, e as imagens construídas em seus trabalhos anteriores continuaram sendo incorporadas ao turbilhão de seu pensamento e de seu estilo. Suas tentativas de neutralizar ou superar o programa do pós-estruturalismo, incorporando os conceitos de autores como Derrida e Foucault entre outros para mostrar a incompletude de qualquer sistema sem teoria da história, continua resultando ora em dispersão e ora em enorme compressão de seus principais argumentos. E quando se trata de escrever sobre Brecht, deve-se acrescentar que isso implica o acerto de contas com o que vinha sendo soterrado desde os anos 90 pela Teoria norte-americana. Essas leituras da Teoria teriam espoliado de Brecht a dialética e a contradição, precisamente o que Jameson pretende provar ser o que existe de verdadeiramente “brechtiano em Brecht”. Para assumir uma tarefa desse tipo, certamente o próprio modelo de classes poderia ser útil se não estivesse tão em baixa. Além do que, o emaranhado dessa defesa se adensa ainda mais já que o debatedor está inserido na configuração de estudo e crítica da cultura que parte de seus próprios termos e pressupostos. Esse tipo de estudo, que se dedica a examinar as contradições internas dos textos com os quais dialoga e procura reconhecer neles sua autonomia e seus condicionamentos pode, por vezes, percorrer caminhos bastante pantanosos. Por esses motivos não seria possível dizer algo realmente mais confortável sobre a experiência de leitura de *O método Brecht* do que o que foi percebido por Dowling do livro por ele estudado.

De fato, uma linguagem clara ou plana, para Jameson, estaria associada primeiramente à ideologia burguesa e, bem como para Adorno, a uma transparência enganadora. Já um estilo marxista genuíno, diferentemente, deveria procurar criar um “choque dialético”: um estilo menos inteligível que força o leitor a sair de sua posição confortável e movimentar-se para, por fim, confrontar-se dolorosamente com “verdades insuspeitas”. Trata-se da dor de perseguir um argumento difícil e de “ver a história, como um marxista comprometido deve ver, como um pesadelo do qual só se pode escapar com a revolução política e social.” (DOWLING, 1984: 12).

Esse trabalho tem, portanto, certa obrigação de repetir a pergunta já feita por Dowling sobre se sua apresentação não teria prejudicado ou até mesmo destruído todo o efeito criado por Jameson. Trata-se de uma pergunta difícil, para a qual apenas a tentativa constituída pelo próprio trabalho pode aventurar-se como resposta. Se é verdade que o objeto de Jameson – o tal “método Brecht” – não pode ser decodificado de algum texto teórico do dramaturgo ou inferido a partir de sua produção teatral, se completando apenas no conjunto do trabalho, também a escrita de Jameson tem algo que é avesso à decodificação, pois diferentemente de outros críticos, ele não opera a separação entre tese e exemplo e por isso seu texto não precisa ser explicado, mas precisa ser “produzido” na leitura. É precisamente por isso que, de um trabalho que compreenda e leve em conta esse processo, não se pode esperar o fornecimento de alguma tese ou ideia central ou qualquer outra forma de síntese, pois o que está em jogo é sempre uma “produção” específica do texto, uma possível entre outras.

Muitas das características da escrita de Jameson estão diretamente relacionadas a especificidades do espaço no qual ele se move. Ainda que este trabalho trate precisamente de um livro sobre Brecht – o que é considerado mundialmente Literatura com “L” maiúsculo – e ainda que Jameson seja reconhecido como um dos mais importantes críticos literários contemporâneos, claramente já não se trata da crítica literária “tradicional”. Para compreender isso, primeiramente Jameson precisa ser considerado a partir de sua função de teórico. A inserção do autor no contexto intelectual norte-americano e no novo espaço enunciativo constituído pela Teoria é sucintamente apresentada por Durão:

O profissional que se move dentro deste novo espaço enunciativo deixa de ser o crítico literário para se tornar o teórico. Seu exemplo maior talvez seja Fredric Jameson, que fez seu doutorado sobre Sartre, escreveu extensamente sobre literatura, mas desde os anos 80 vem se inserindo em debates sobre cinema, linguística, arquitetura, economia, vídeo, psicanálise, filosofia e, é claro, a própria Teoria (DURÃO, 2011: 27).

A escrita de Jameson não deixa de ser representativa, tanto na abrangência dos objetos quanto das teorias, dessa nova formação. Se por um lado esse formato demanda maior participação do leitor e pode contar com essa vantagem, entre outras: de proporcionar mais espaço para a atuação do leitor em reconhecer e apreciar os efeitos de sentido que o autor, deliberadamente ou não, proporciona através da organização de sua escrita; por outro lado, ele também oferece riscos ou efeitos negativos que precisam ser identificados e ponderados<sup>69</sup>. No caso de *O método Brecht*, alguns problemas já foram antecipados por outros autores, que parecem coincidir em sua avaliação:

O efeito negativo talvez seja a deriva exasperante a que submete o leitor, na qual não poucas vezes é o fio da própria reflexão que se perde nos meandros da controvérsia pós-moderna, cujo peso sobre o autor torna-se excessivo e indisfarçável. (PASTA JR, 2000).

A nasty side-effect of this non-linear discussion of Brecht's method is the resulting non-linear character of the book. Depending on one's opinion, Jameson is either "the most muscular of writers", as a blurb by Geoffrey Galt Harpham on the back cover reads, or, as Bob Hullot-Kentor put it in an infamous review of Jameson's *Late Marxism*, "the tattooed man" of modern critical theory. Both are probably correct: Jameson certainly moves easily and rapidly between theorists; unfortunately if the reader does not, she is left wondering how Jameson moved from Descartes to Taylor and Ford, Lenin and Gramsci, Weber and Bergson, Adorno, and finally Lukács. While the mere invocation of an author or a work is enough for Jameson to make the connection, sometimes obvious, sometimes subtle, the reader is often left three options: faking it, spending a decade or two catching up on her reading or sheepishly

---

<sup>69</sup> Outras características da Teoria que auxiliam na compreensão desse quadro são descritas e comentadas por Durão (2011).

admitting she doesn't know what the heck Jameson is talking about.  
(RICHARDSON, 1999).<sup>70</sup>

Essa escrita exuberante de Jameson, já sentida e comentada a respeito seus outros livros, permite que se infiltrem no texto quaisquer referências que lhe pareçam pertinentes para explicar alguma ideia ou para ampliar o alcance das suas ferramentas de análise. De acordo com o próprio Jameson, com a Teoria, “na verdade, essa dependência de um corpo de textos a serem glosados, reescritos, interconectados de novas maneiras, torna-se no mínimo mais intensa” (JAMESON, 1992: 103) e a qualidade da nova escrita poderia ser medida pela aplicabilidade ou pela produtividade do texto.

Em se tratando de *O método Brecht*, um volume de cerca de 200 páginas<sup>71</sup>, não é de estranhar a menção ou referência a mais de quarenta obras do dramaturgo alemão; no entanto, os mais de duzentos nomes próprios que figuram no livro<sup>72</sup> – grande parte dos quais funcionando como conceitos ou como atalhos para conceitos – podem tecer essa intrincada rede de referências na qual Pasta Jr e Richardson perceberam efeitos indesejáveis. Um exemplo é a citação feita por Jameson, de forma muito rápida, despretensiosa e servindo para alimentar outras discussões, do nome de Bourdieu:

Mas por certo a fetichização do “método” não apenas merece toda a desmoralização de que foi objeto, ela também é parte, ingrediente e

---

<sup>70</sup> “Um efeito colateral desagradável dessa discussão não-linear do método de Brecht é o caráter não-linear resultante do livro. Dependendo de cada opinião, Jameson é “the most muscular of writers”, como diz uma nota de Geoffrey Galp Harpham na contracapa do livro; ou, como Bob Hullot Kentor coloca em uma revisão infame do *Marxismo Tardio* de Jameson, “the tattooed man” da teoria crítica moderna. Ambos provavelmente estejam corretos: Jameson certamente se movimenta rápida e facilmente entre os teóricos, infelizmente, se o leitor não faz o mesmo ele é deixado se perguntando como Jameson mudou de Descartes para Taylor e Ford, Lenin e Gramsci, Weber e Bergson, Adorno, e, finalmente, Lukács. Enquanto a simples invocação de um autor é suficiente para Jameson fazer conexões, às vezes óbvias, às vezes sutis, ao leitor são frequentemente deixadas três opções: fingir, gastar uma década ou duas pondo em dia suas leituras ou timidamente admitir que não sabe de que diabos Jameson está falando” (tradução própria).

<sup>71</sup> A edição em inglês saiu com 184 páginas e a tradução para o português com 240 páginas.

<sup>72</sup> Na edição em inglês quase todos esses nomes podem ser verificados no índice que apresenta mais de trezentas entradas, já a tradução para o português não preserva esse índice.

inevitável acompanhamento daquela autojustificação institucional para a qual a filosofia parecia ser seguidamente invocada (talvez desde os primórdios de uma filosofia secular na Renascença), e que poderia muito bem merecer uma denúncia bastante diferente e desta vez inspirada em Bourdieu. (MB: 50)

Nesse trecho citado, Jameson simplesmente já não precisa mais explicar o caráter da denúncia sugerida apenas por ter invocado o nome do sociólogo francês para fazê-lo. E, além desse tipo de uso de nomes próprios, o crítico extrapola os teóricos conhecidos e se serve até mesmo dos nomes de personagens de Brecht para construir suas caracterizações. Isso ocorre, por exemplo, quando ele explica ao leitor algo sobre a visão do Sr. Peachum, personagem da peça *A ópera dos três vinténs* e, em seguida, utiliza aquela explicação já “encapsulada” no nome da personagem para tratar de outra peça: *A alma boa de Setsuan*. Assim, ele afirma, transformando o nome próprio em adjetivo, que “podemos imaginar que o Sr. Shui-ta (o “primo mau”) adote parte de uma visão “peachumesca” da natureza humana” (MB: 104). Se muitos nomes de teóricos de grande relevo na história não conseguiram se tornar adjetivos, e se até mesmo falar em algo “jamesoniano” já pode ser uma opção que implique na reificação ou planificação de nuances, imagine o rodeio e o esforço necessário para resgatar os pressupostos da criação do termo “peachumesco” ali aplicado e manter sua vitalidade.

A questão que se coloca é que, para lidar com tantos nomes, Jameson precisa realmente estabelecer muitos pressupostos. Além dos conceitos dele próprio, o crítico está operando os de outros teóricos e os de Brecht. E mais do que o conhecimento de seus livros e da teoria em geral, torna-se pré-requisito para o leitor que se dedica a acompanhar o fluxo de seu raciocínio ter em mente alguns detalhes da obra de Brecht que são comentados, mas sem muito tempo para grandes explicações. Mesmo para os conhecedores que não estiverem com as cenas eleitas bem “frescas” na memória, alguns trechos podem se tornar incompreensíveis. Um exemplo disso ocorre quando o autor, às voltas com a explicação sobre as minúcias da linguagem que levam o pensamento a recuperar algo do passado, usa como modelo os dois versos finais da fala do Cantor, personagem da peça *O Círculo de Giz Caucasiano*:

Meio dia não era mais hora de comer.  
Meio dia era agora hora de morrer.  
(BRECHT, 1999: 25)

E para preencher essa referência de sentido ele não faz maiores explicações do que um parágrafo em que enumera situações que poderiam (re)construir o ambiente sugerido na peça – a ser conquistado sobretudo pela encenação. O parágrafo que se segue à citação é o seguinte:

Mas essa quietude da morte, a retirada imperceptível dos guardas, a prudência da presciência, o vazio dos vestibulos cerimoniais, o abandono como prelúdio dos grandes golpes dinásticos – o assassinato de Agamenon, a aproximação dos exércitos inimigos, traição, conspiração, vãs advertências e presságios – tudo isso é a ação do Cantor: ele é o espaço de uma tradição arcaica que pensa e enuncia os mais antigos pensamentos acerca das coisas. Ou talvez as próprias coisas sejam arcaicas. (MB: 185).

Essa sugestão de um ambiente que antecede a uma grande traição, justaposta àquela fala do Cantor, tanto quanto a remissão a sofisticadas teorias, também parece demandar um conhecimento bastante específico. No caso, um determinado tipo de encenação e a admissão da incompletude do texto dramaturgic são pressupostos importantes para lidar com a sequência formulada pelo autor. A leitura de Jameson tem essa capacidade de combinar diferentes âmbitos: ao mesmo tempo em que ele trata de aspectos quase que exclusivamente linguísticos, como do uso de advérbios nos textos, busca com que esses aspectos transcendam seus limites aparentes. Ele chama a atenção de seu leitor para processos que se estabelecem na linguagem e consegue manter uma visão bastante imersa em pressupostos cênicos, não perdendo de vista que o texto teatral não pode se esgotar na leitura. É, em geral, nesse tipo de “visualização” compartilhada, ou devolução de algo já bastante elaborado do que foi digerido da obra por ele estudada, que se encontram também os momentos em que são construídas as imagens poéticas e utópicas em seu texto, como quando ele retoma o sentido pré-capitalista de tempo constatando:

é o movimento desse grande rio do tempo ou Tao que lentamente nos levará correnteza abaixo novamente em direção ao momento da práxis. Tivemos que ocultá-lo e reprimi-lo porque chegamos a pensar no capitalismo como natural e eterno e também para camuflar aquele dado existencial e geracional, a nossa própria morte. Brecht nos conclama a abraçar a dor daquele vir a ser, daquele passamento, a fim de alcançar nossas possibilidades humanas mais satisfatórias. (MB: 18).

Em meio a variações de registro como a apresentada por essa construção, Jameson dispõe pistas reveladoras sobre sua escrita na própria disposição e organização do texto. O combate aos argumentos de Fuegi contra Brecht, por exemplo – como foi visto no capítulo 1 desse trabalho – tem bastante peso para a argumentação do crítico; no entanto, Jameson parece querer manter marginal o oponente, ou demonstrar que Fuegi não mereceria muita consideração e destaque, concentrando quase toda sua resposta em uma longa nota de rodapé (MB: 26-27).

Além disso, ainda em uma lógica de investigação mais formal, outros detalhes como o encadeamento dos enunciados e as das sequências expositivas parece se relacionar à disponibilidade com a qual Jameson consegue lançar mão aparentemente de tudo e a desenvoltura ou habilidade com que ele entra e sai de diferentes temas. Essa característica de sua escrita, que se pode entender como uma progressão digressiva está perceptivelmente associada à recorrência de frases iniciadas com as palavras *but* e *yet*, traduzidas para o português respectivamente por “mas” e “entretanto”, sendo que dentre elas muitas não possuem real valor adversativo. Por todo o livro quase um terço dos parágrafos começa com uma dessas duas palavras ou outra de valor semelhante, sem mencionar o uso sequencial nas frases iniciadas dentro de um mesmo parágrafo. Apenas no sexto item, intitulado “Épico ou a terceira pessoa” pode-se verificar que de quinze parágrafos, sete começam com essas “adversativas”, sendo que os três primeiros parágrafos começam com “mas”.

Se levado em consideração o uso convencional desses marcadores pode-se pensar que cada um desses parágrafos apresentaria algum tipo de contradição com o que foi dito no anterior, assim seria possível também encarar a estruturação do livro de modo a considerá-lo como uma sequência de partes em atrito, pois esse uso se repete também entre

os itens – dentre os vinte itens nos quais se divide livro, seis já iniciam seus textos com “mas” ou “entretanto”. É assim que também são criadas algumas das sequencias de cenas da dramaturgia brechtiana. No entanto, o estudo dos tópicos inaugurados com essas palavras – como o sétimo e o oitavo, “Dualidades do sujeito” e “Da multiplicidade à contradição” – já dão indícios de que essa pode ser uma pista falsa e de que trata-se simplesmente de um expediente que o autor utiliza quase sempre que pretende mudar de assunto, não representando necessariamente a refutação de ideias anteriores ou qualquer outra orientação argumentativa.

Esse parece ser um tipo de estratégia para introduzir um novo tema ou iniciar uma nova digressão, e, por isso, seria tão utilizado pelo autor. O leitor de Jameson precisa, portanto, se manter atento para identificar as reais contradições no texto e mobilizar vários tipos de recursos para acompanhar os saltos, tentar conectar os fragmentos e enxergar as imagens desenhadas pela junção dos múltiplos retalhos. Essas diferentes justaposições operadas por Jameson, na medida em que exibem procedimentos pouco comuns, podem ter efeito desfamiliarizador. Mas é bom lembrar que o próprio Brecht preconizava o teste constante de suas ferramentas de estranhamento perguntando-se por sua validade tempos depois. Nesse sentido, fica o questionamento sobre se o costume não virá também “amortecer” ou descaracterizar esse registro e estilo de escrita.

Talvez uma das consequências mais complicadas daquela sobreposição de nomes que foi mostrada e dessa escrita digressiva apresentada apenas de forma um pouco estatística, seja o convite a certo “deslumbramento” pós-moderno, no qual objetos muito diferentes podem se igualar em relevância. Um dos riscos que se instaura nesse tipo de leitura é o de nivelar os diversos tópicos ao mesclar uma visão muito abrangente com momentos de mergulhos verticais – em algum aspecto da linguagem ou objeto da cultura de massa, por exemplo. Afinal de contas, se o teórico tem a possibilidade de recorrer em sua demonstração a toda profusão do universo cultural, ele pode acabar fazendo se acumularem em um mesmo parágrafo ou cena múltiplas referências. Um exemplo é a análise dos apetites em Brecht em que o ID ou desejo freudiano aparece associado a uma série de personagens: o *Sr. Natural* de Robert Crumb, Mickey Mouse em *Steamboat Willie*, Harpo Marx, o Pai Ubu de Jarry (MB: 23), referências que podem tanto enriquecer a

argumentação quanto causar uma dispersão e obliterar aspectos de sua análise. É certo que se deve reconhecer a raridade do encontro com algum autor tão versado simultaneamente em Sartre e nos desenhos de Mickey Mouse, porém faz-se necessário apreender na leitura de Jameson a dialética que se estabelece entre sua inegável erudição e a sua vulnerabilidade à lógica homogeneizante com a qual dialoga.

Após fazer esses comentários sobre a escrita de Jameson e deixar perceber a sobrevalorização do detalhe que está e jogo em suas interpretações, esse trabalho também vai se ater por um instante a um detalhe, retomando as referências inicialmente feitas a *Marxismo e forma* e pautando as relações da seleção lexical desse título com o do livro que é aqui estudado. Quais podem ser as consequências da presença ou ausência de determinada palavra, o simples conectivo do título *Brecht and Method*? Diferente da tradução para o português, *O método Brecht*, que, de certo modo, ao adjetivar, estabelece com mais determinação a existência de um método propriamente brechtiano, ou atribui mais firmemente um método a Brecht, restando talvez conhecê-lo; o “and” do título original cria uma ligação e preserva um olhar para a relação entre os dois termos, não exatamente de forma mais solta, mas que abre caminho para a pergunta entre os possíveis vínculos entre o que é brechtiano e o que é método; ou ainda, como pode ter transparecido ao longo desse trabalho, da relação entre Brecht e aquela postura dialética que foi identificada ao “curso”.

O que também fica bastante evidente nesse olhar para o título é que esse mesmo “and”, já aparece em *Marxism and Form*, chamando atenção para a similaridade de estrutura dos títulos: *Marxism and Form* e *Brecht and Method*. Esse detalhe formal acaba por tornar difícil não perceber o paralelismo entre os termos que são somados ou colocados lado a lado, bem como a sugestão de um projeto a ser retomado com o novo livro. Ambos os trabalhos Jameson inicia precisamente se apresentando como mediador, ocupando ele próprio a função desse “and”. No caso específico de *O método Brecht*, quando ele se põe a imaginar como Brecht se alegraria com um argumento sobre sua utilidade, acaba se propondo a essa tarefa de mediar o reencontro da utilidade em Brecht através da sua leitura do método; ele se põe como tarefa, portanto, realizar a ponte entre os dois termos, que é também a sua síntese.

A escolha por traduzir o título do livro como *O método Brecht*, ainda que tenha perdido esses sentidos que podem ser vinculados ao “and” e alterado a correlação de forças entre os objetos “método” e “Brecht”, acabou revelando outros aspectos, como logo destacou Pasta Júnior:

este livro de Fredric Jameson, que se volta justamente para essa dimensão da obra de Brecht [...], só a chama de “método” com infinitas precauções. O título do original inglês, aliás, é, cautelosamente, “Brecht and Method”. Mas não creio que, nisso, andou mal a tradução brasileira, ao optar por “O Método Brecht”. A supressão da preposição “de” sugere, acredito, uma consubstancialidade de procedimento e obra, que corresponde aos desígnios do original e faz lembrar o modo pelo qual um Sainte-Beuve falava em uma “Folie Baudelaire” e, recentemente, J.E. Jackson passou a falar em “la Mort Baudelaire”. (PASTA, 2000).

Na tradução *O método Brecht*, além de tudo, ao “método” é conferida a posição de núcleo. E que método seria esse? Esse tal de “método Brecht” é realmente o que será desvendado por Jameson.

Na verdade, muitos detalhes como esse e outros que foram comentados sobre o livro acabam por denunciar alguns traços de Jameson. A autorreferencialidade, por exemplo, é uma característica que ele aponta em Brecht e que também deve ser atribuída a ele próprio. Muitas das observações que o crítico faz sobre o dramaturgo podem, dessa mesma forma, ser utilizadas para explicar sua situação ou comentar seus próprios procedimentos. Quando ele afirma que “é característico da dialética brechtiana nunca abolir por completo a ambigüidade de tais sugestões” (MB: 14), não parece que está falando de si próprio? A tentativa de Brecht de assimilar a história à experiência individual e construir assim um teatro sociológico, não se relacionaria também com a do crítico de implicar realidades descontínuas? A autonomização estudada na escrita de Brecht não cabe perfeitamente como lógica que preside algumas das características vistas em Jameson? É difícil de separar na escrita do crítico os traços do que ele mimetiza ou reproduz de seu objeto, daqueles que ele teria escolhido para comentar em Brecht que sejam também

projeção de si próprio, do estilo de sua escrita, de suas narrativas e, por que não, de sua doutrina.

Para finalizar, parece interessante observar que os próprios textos Brecht podem ajudar a desfamiliarizar seu comentador ou a estranhá-lo, revelando ao leitor a validade dos ensinamentos brechtianos também para a leitura e compreensão do presente:

*Behandlung von Systemen*

Philosophen werden meist sehr böse, wenn man ihre Sätze aus dem Zusammenhang reißt. Me-ti empfahl es. Es sagte: Sätze von Systemen hängen aneinander wie Mitglieder von Verbrecherbanden. Einzeln überwältigt man sie leichter. Man muß sie also voneinander trennen. Man muß sie einzeln der Wirklichkeit gegenüberstellen, damit sie erkannt werden. Alle zusammen hat man vielleicht nur bei einem Verbrechen gesehen, jeden einzelnen aber schon bei verschiedenen. Ein anderes Beispiel: Der Satz “Der Regen fällt von unten nach oben” paßt zu vielen Sätzen (etwa zu dem Satz “Die Frucht kommt vor der Blüte”), aber nicht zum Regen<sup>73</sup>. (BRECHT, 1967: 471-472)

A recomendação de Me-ti, de certo modo, retoma a epígrafe desse capítulo e parece muito apropriada para indicar que Brecht, a seu modo, pode fornecer importantes ferramentas e contribuir para a reflexão sobre a linguagem de Jameson. Nesse trabalho, como recomendado por Me-ti, foi necessário olhar uma a uma as frases do crítico norte-americano e tentar reconhecê-las. Só depois de retomar e compreender os diversos “assaltos” em que essas ideias aparecem individualmente, sobretudo entre os críticos brasileiros, é que foi possível associá-las novamente e lidar com “o bando” a que se veio chamando de “emaranhado”.

---

<sup>73</sup> “*Tratamento dos sistemas*”

Em geral os filósofos ficam muito irritados quando se isolam suas frases do contexto. Me-ti recomendava isso. Dizia: As frases de um sistema estão ligadas entre si como os membros de um bando de ladrões. Individualmente são dominadas com mais facilidade. Deve-se, por isso, separá-las umas das outras. Deve-se isoladamente confrontá-las com a realidade para que possam ser reconhecidas. A todos os bandidos juntos talvez tenha se visto em apenas um assalto, mas a cada indivíduo, em diversos. Outro exemplo: a frase “a chuva cai de baixo pra cima” condiz com muitas frases (como com esta: “O fruto vem antes da flor”), mas não com a chuva.” (tradução própria)

Outra anedota de Brecht bastante adequada para auxiliar nesse estranhamento é a que abre o livro *Histórias do Sr. Keuner*: “O que é sábio no sábio é a postura”:

Um professor de filosofia foi ao sr. K e lhe mostrou sua sabedoria. Depois de um momento, o sr. K lhe disse: “você está sentado de modo incômodo, fala de modo incômodo, pensa incomodamente”. O professor de filosofia se irritou e disse: “Não era sobre mim que eu queria saber, mas sobre o conteúdo do que falei”. “Não tem conteúdo”, disse o sr. K. “Vejo que anda grosseiramente, e não há objetivo que alcance ao andar. Você fala obscuramente, e nada esclarece ao falar. Vendo sua postura, não me interessa o seu objetivo (BRECHT, 1989: 09).

Como foi visto nesse trabalho, Jameson escapou das discussões sobre o conteúdo dos ensinamentos e julgamentos em Brecht e procurou desvendar o método brechtiano fundamentalmente como uma postura. Ao eleger esses termos para a discussão e identificar o método a uma postura dialética, o crítico enfatiza e ressalta o que no dramaturgo permite o acesso à sua sabedoria e o que, ao mesmo tempo, torna-se um exemplo de sua sabedoria, de acordo com o Sr. Keuner.

Levando em conta a perspectiva defendida por essa anedota do Sr. Keuner, é difícil não se remeter também às acusações que Brecht enfrentou de outros intelectuais e sua conseqüente reivindicação e defesa do “pensamento simples” ou “rude” [*plumpes Denken*]<sup>74</sup>. Essa defesa, expressa também no trecho acima citado, funciona como uma “alfinetada” no filósofo que o questionava e defendia a necessidade de uma escrita difícil e, ironicamente, faz saltar aos olhos a opacidade da escrita do próprio Jameson. Quando se consideram as reflexões dos frankfurtianos a esse respeito, argumentando que o próprio pensamento não seria “liso”, percebe-se que os textos de Brecht, ainda que partam de uma linguagem por vezes bastante simples, constroem como a trama de um tecido, um

---

<sup>74</sup> Leandro Konder, em seu artigo *A poesia de Brecht e a história* explica sucintamente essa expressão: “Para Brecht, como para Walter Benjamin, a inspiração essencial de Marx exigia que a elaboração teórica, em algum momento do seu desenvolvimento, se inserisse energeticamente na prática, mesmo que precisasse se simplificar e se tornar mais rude nessa inserção. Os dois usavam a expressão “*plumpes Denken*” para designar esse tipo de encontro da teoria com sua destinação prática e a mudança sofrida pela própria teoria ao se simplificar.” Disponível em: <http://www.iea.usp.br/iea/textos/konderbrecht.pdf> Acesso em: 30 set de 2010.

pensamento consistente, e, assim, sua leitura não parece, de forma alguma, “achatar” a complexidade do real.

Através das anedotas citadas, bem como de diversas outras passagens, é possível ter uma ideia da consciência que Brecht possuía das muitas dimensões e nuances de seu projeto, o que fez dele, enfim, um ótimo comentador de seu próprio trabalho. Certamente é difícil encontrar explicações mais claras do que as que ele mesmo forneceu sobre si. Mas essa constatação não deverá diminuir o interesse pelo livro de Jameson, que, ao longo desse trabalho, foi apresentado ao leitor quase sempre como uma espécie de redenção do dramaturgo em tempos reconhecidamente difíceis, ou ainda, em verdadeiros tempos de derrota.

Aliás, todo o esforço de Jameson, que lança mão de seu vasto repertório no intuito de afirmar a dialética brechtiana, foi até aqui bastante valorizado por esse trabalho, resultando até mesmo em momentos um tanto apologéticos. E, por isso, parece conveniente a proposição de algum contraste. O próprio Brecht não faria alguma ressalva ou advertência a seu leitor para que desconfiasse de qualquer texto muito elogioso?

Nesse caso, outra conhecida frase de Brecht poderia ajudar a refletir sobre a questão. E o interessante é que os editores de *O método Brecht*, provavelmente já um tanto impregnados por aquele “espírito de porco” brechtiano de que já foi falado, parecem ter deixado escapar essa citação na quarta capa da edição, permitindo ao dramaturgo a apresentação do livro lançado sobre si próprio e garantindo o lugar da ambiguidade nessa apresentação – o que ele certamente teria aprovado. A citação presente na quarta capa da edição brasileira é a seguinte: “De nada serve partir das boas coisas de sempre, mas sim das coisas novas e ruins”.

## REFERÊNCIAS:

- ADORNO, Theodor; EISLER, Hans. **Composing for the films**. New York: Continuum, 2005.
- AURÉLIO, Márcio. Escrever sobre Brecht pra mim significa tirar de um amontoado de lembranças alguma coisa. In: **Revista Vintém**. Nº 01. São Paulo: Hucitec, 1998. pp. 25-27.
- BADER, Wolfgang. Brecht no Brasil, um projeto vivo. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. pp. 11-21.
- BENHAMOU, Françoise. *A economia da cultura*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê editorial, 2007.
- BETTI, Maria Sílvia. Jameson e o rio do tempo. **XI Congresso Internacional da Abralic**. São Paulo: Anais do XI Congresso Internacional da Abralic, 2008. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/023/MARIA\\_BETTI.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/023/MARIA_BETTI.pdf). Acesso em 05/05/2011.
- BETZ, Albrecht. Brecht e a música. Trad. Heidede Emily Liede. In: BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. pp. 65-76.
- BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a Estética do Teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- \_\_\_\_\_. Os pressupostos gerais da estética de Brecht. In: BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. pp. 45-53.
- BRECHT, Bertolt. Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa. In: \_\_\_\_\_. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiama Pais Brandão. [textos coletados por Siegfried Unseld]. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. pp. 75-88.
- \_\_\_\_\_. Pequeno Organon para o Teatro. In: \_\_\_\_\_. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiama Pais Brandão. [textos coletados por Siegfried Unseld]. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. pp. 125-166.
- \_\_\_\_\_. Acerca da contribuição da música para um teatro épico. In: \_\_\_\_\_. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiama Pais Brandão. [textos coletados por Siegfried Unseld]. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. pp. 225-235.
- \_\_\_\_\_. Acerca da música-gesto. In: \_\_\_\_\_. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiama Pais Brandão. [textos coletados por Siegfried Unseld]. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. pp. 237-240.

- \_\_\_\_\_. **O processo do filme A Ópera dos Três Vinténs, uma experiência sociológica.** Trad. João Barrento. Porto: Campo das Letras, 2005(b).
- \_\_\_\_\_. Alienation effects in chinese acting. In: WILLET, John. **Brecht on Theatre.** New York: Hill and Wang, 2001. pp. 91-99.
- \_\_\_\_\_. **A compra do latão [1939-1955].** Comentários de Werner Hecht e Inge Gellert. Trad. Urs Zuber. Col. Outras obras. Lisboa: Vega: 1999.
- \_\_\_\_\_. O vôo sobre o oceano. In: BADER, W.; PEIXOTO, F (Coord.). **Teatro completo.** 2ª ed. Vol. 3. Trad. Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. pp. 165-186.
- \_\_\_\_\_. **Histórias do Sr. Keuner.** Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Poemas.** 1913-1956. Trad. Paulo César Souza. Brasiliense, 1986.
- \_\_\_\_\_. O círculo de giz caucasiano. In: **Bertolt Brecht.** Vol. 3. Trad. Geir Campos. Coleção Teatro de Bertolt Brecht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. pp. 7-127.
- \_\_\_\_\_. **Me-Ti. El Libro de las Mutaciones.** Trad. de Nélide Mendilázu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1969.
- \_\_\_\_\_. Me-Ti. Buch der Wendungen. In.: \_\_\_\_\_. **Gesammelte Werke.** Band 12. Prosa. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967.
- \_\_\_\_\_. Sobre o teatro experimental. In: \_\_\_\_\_. **O teatro dialético.** Seleção e trad.: Luís Carlos Maciel. Civilização Brasileira, 1967(b).
- CARVALHO, Sérgio. O Tao do Marxismo. **Folha de São Paulo,** São Paulo, Caderno Mais, 27/02/2000. Disponível em: <http://www.companhiadolatao.com.br/html/bretch/index.htm#10>. Acesso em: 05/05/2011.
- CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.) **Teoria da Literatura. Formalistas russos.** Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Ed. Globo, 1978. pp. 39-56.
- COSTA, Iná Camargo. Brecht e o Teatro Épico . Transcrição de palestra proferida no **Ciclo Diálogos com Brecht.** São Paulo: Teatro Coletivo, 03/05/2005. Disponível em: [http://www.teatrocoletivo.com.br/index.php?option=com\\_remository&Itemid=57&func=fileinfo&id=12](http://www.teatrocoletivo.com.br/index.php?option=com_remository&Itemid=57&func=fileinfo&id=12). Acesso em: 05/05/2011.

- \_\_\_\_\_. A ameaça do final feliz. In: **Caderno do Folias**. 2001. Disponível em: <http://www.galpaodofolias.com.br/site/a-ameaca-do-final-feliz-por-ina-camargo-costa/>  
Acesso em: 05/05/2011.
- \_\_\_\_\_. Dialética em Brecht. Prefácio In: JAMESON, Fredric. **O método Brecht**. Trad. Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999. pp. 09-12.
- DOWLING, William C. Preface In: \_\_\_\_\_. **Jameson, Althusser, Marx: An introduction to The Political Unconscious**. Cornell University Press. Ithaca: New York, 1984. pp. 9-15.
- DURÃO, Fábio A. **Teoria (literária) americana: uma introdução crítica**. Campinas: Autores Associados, 2011.
- ESSLIN, Martin. **Brecht, a choice of Evils: a critical study of the man, his work and his opinions**. London: Eyre & Spottiswoode, 1959.
- \_\_\_\_\_. **Brecht: The Man and His Work**. New York: Anchor Books, 1961.
- FREDERICO, Celso. Brecht e a “Teoria do rádio”. **Estudos Avançados** vol.21 nº 60. São Paulo: Mai/Ago. 2007. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142007000200017](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142007000200017) Acesso em: 05/05/2011.
- JAMESON, Fredric. **O método Brecht**. Trad. Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Brecht and method**. London and New York: Verso, 1998.
- \_\_\_\_\_. **O inconsciente político**. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- \_\_\_\_\_. Periodizando os anos 60. Trad. César Brites e Maria Luiza Borges. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (org). **Pós-modernismo e Política**. Rio de Janeiro: Rocco: 1992 b. pp. 81-126.
- \_\_\_\_\_. **Marxismo e forma**. Teorias dialéticas da literatura no século XX. Trad. Iumna Maria Simon (Coord.), Ismail Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
- JOLLES. **As formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- KINAS, Fernando César. Teatro e política em tempos de crise. In: **Revista Vintém**. Nº01. São Paulo: Hucitec, 1998. pp. 22-24.

- KLEIN, Naomi. **Sem Logo – A tirania das marcas em um planeta vendido**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2002.
- KONDER, Leandro. A poesia de Brecht e a história. São Paulo, Ed. Jorge Zahar, 1996. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/iea/textos/konderbrecht.pdf>. Acesso em: 05/05/2011.
- KOUDELA, Ingrid. Dormien. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Brecht na pós-modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- \_\_\_\_\_. Os fantasmas de Heiner Müller. In: RÖHL, Ruth Cerqueira de Oliveira. **O Teatro de Heiner Müller: Modernidade e Pós-Modernidade**, São Paulo: Perspectiva, 1997. Disponível em: <http://www.ime.usp.br/~is/infousp/koudela.htm>. Acesso em 05/05/2011.
- LANGHOFF, Matthias. Entrevista In: **Revista Vintém**. Nº01. São Paulo: Hucitec, 1998. pp.03-08.
- LAO-TSÉ, **Escritos do Curso e sua Virtude (Tao Te Ching)**. Trad. Mário Bruno Sproviero. Ed. Mandruvá, São Paulo: 1997.
- LENNARTZ, Knut. **Brecht na Alemanhas Oriental e Ocidental**. [S.l.: S.n.] Disponível em: <http://www.goethe.de/ins/br/sap/prj/bre/ldb/ldb/ptindex.htm> Acesso em: 30/08/2010.
- MANDEL, Ernest. **O capitalismo tardio**. Trad. Carlos Eduardo Silveira Matos e Regis de Castro. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- MAZZARI, Marcus V. **Água mole em pedra dura: sobre um motivo taoísta na lírica de Brecht**. Estudos avançados. Vol. 14. Nº 93. São Paulo, 2000. pp. 229-245. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142000000200015](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142000000200015). Acesso em: 20/05/2011.
- MUELLER, Roswitha. Learning for a new society: the *Lehrstück*. In: THOMSON, Peter e SACKS, Glendyr (Ed.) **The Cambridge Companion to Brecht**. Cambridge University Press: Cambridge, 1994. pp. 79-95.
- RICHARDSON, Michael. Making use of Brecht. In: **The Bookpress**. Volume 9, Nº 01. Ithaca, New York, February, 1999. Disponível em: [http://www.thebookery.com/boo\\_bpress\\_article.taf?articleID=63&UserReference=F7F8775A9901ABEC4DC19288](http://www.thebookery.com/boo_bpress_article.taf?articleID=63&UserReference=F7F8775A9901ABEC4DC19288). Acesso em 04/05/2011.
- ROSENFELD, Anatol. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Perspectiva e Editora da USP, Campinas: Editora da Unicamp, 1993. pp. 305-333.

- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral, 1880-1980**. Tradução e apresentação: Yan Michalski. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- SARTINGEN, Kathrin. **Brecht no teatro brasileiro**. Trad. José Pedro Antunes. Ed. Hucitec: São Paulo, 1998.
- SCHWARZ, Roberto. Altos e Baixos da atualidade de Brecht, In: \_\_\_\_\_. **Seqüências Brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. pp 113-150.
- \_\_\_\_\_. As idéias fora do lugar. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. In: \_\_\_\_\_. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, Ed.34, 2000. pp. 09-31.
- SPROVIERO, Mário Bruno. **Escritos do Curso e sua Virtude**. São Paulo: Ed. Mandruvá, 1997.
- SUVIN, Darko. Havenly food denied: *Life of Galileo* In: THOMSON, Peter e SACKS, Glendyr (Ed.) **The Cambridge Companion to Brecht**. Cambridge University Press: Cambridge, 1994. pp. 139-152.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama Moderno (1880-1950)**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- PASTA JR., José Antônio. **Trabalho de Brecht. Breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea**. São Paulo: Ática, 1987.
- \_\_\_\_\_. O livro das reviravoltas. Novo estudo do americano Fredric Jameson discute a atualidade de Bertolt Brecht. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 08/04/2000. Disponível em: <http://antivalor.atspace.com/outros/jameson10.htm>. Acesso em 05/05/2011.
- PATTERSON, Michael. Brecht's legacy. In: THOMSON, Peter e SACKS, Glendyr (Ed.) **The Cambridge Companion to Brecht**. Cambridge University Press: Cambridge, 1994. pp. 273-287.
- PEIXOTO, Fernando. O teatro de Brecht aqui hoje. In: BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. pp. 25-37.
- VILELA, Soraia. Alemanha relembra os 80 anos de Heiner Muller. **Deutsche Welle**, 2009. Disponível em: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,3933344,00.html>. Acesso em: 15 out 2010.
- VON ECKARDT, Wolf, GILMAN, Sander L. **A Berlim de Bertolt Brecht: um álbum dos anos 20**. Tradução: Alexandre Lissovsky. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1996.



## ANEXOS

### **Aos que vão nascer**

Bertolt Brecht

Trad.: Paulo César de Souza

1

É verdade, eu vivo em tempos negros.  
Palavra inocente é tolice. Uma testa sem rugas  
Indica insensibilidade. Aquele que ri  
Apenas não recebeu ainda  
A terrível notícia.

Que tempos são esses, em que  
Falar de árvores é quase um crime  
Pois implica silenciar sobre tantas barbaridades?  
Aquele que atravessa a rua tranquilo  
Não está mais ao alcance de seus amigos  
Necessitados?

Sim, ainda ganho meu sustento  
Mas acreditem: é puro acaso. Nada do que faço  
Me dá direito a comer a fartar  
Por acaso fui poupado (Se minha sorte acaba, estou perdido!)

As pessoas me dizem: Coma e beba! Alegre-se porque tem!  
Mas como posso beber e comer, se  
Tiro o que como ao que tem fome  
E meu copo d'água falta ao que tem sede?  
E no entanto eu como e bebo.

Eu bem gostaria de ser sábio  
Nos velhos livros se encontra o que é sabedoria:  
Manter-se afastado da luta do mundo e a vida breve  
Levar sem medo  
E passar sem violência  
Pagar o mal com o bem

Não satisfazer os desejos, mas esquecê-los  
Isto é sábio.  
Nada disso sei fazer:  
É verdade, eu vivo em tempos negros.

2

À cidade cheguei em tempo de desordem  
Quando reinava a fome.  
Entre os homens cheguei em tempo de tumulto  
E me revoltei junto com eles.  
Assim passou o tempo  
Que sobre a terra me foi dado.

A comida comi entre as batalhas  
Deitei-me para dormir entre os assassinos  
Do amor cuidei displicente  
E impaciente contemplei a natureza.  
Assim passou o tempo  
Que sobre a terra me foi dado.

As ruas de meu tempo conduziam ao pântano.  
A linguagem denunciou-me ao carrasco.  
Eu pouco podia fazer. Mas os que estavam por cima  
Estariam melhor sem mim, disso tive esperança.  
Assim passou o tempo  
Que sobre a terra me foi dado.

As forças eram mínimas. A meta  
Estava bem distante.  
Era bem visível, embora para mim  
Quase inatingível.  
Assim passou o tempo  
Que nesta terra me foi dado.

3

Vocês, que emergirão do dilúvio  
Em que afundamos

Pensem

Quando falarem de nossas fraquezas

Também nos tempos negros

De que escaparam.

Andávamos então, trocando de países como de sandálias

Através das lutas de classes, desesperados

Quando havia só injustiça e nenhuma revolta.

Entretanto sabemos:

Também o ódio à baixaza

Deforma as feições.

Também a ira pela injustiça

Torna a voz rouca. Ah, e nós

Que queríamos preparar o chão para o amor

Não pudemos nós mesmos ser amigos.

Mas vocês, quando chegar o momento

Do homem ser parceiro do homem

Pensem em nós

Com simpatia.

**Prólogo de *A exceção e a regra***

Bertolt Brecht

Trad.: Geir Campos

Vejam bem o procedimento desta gente:

Estranhável, conquanto não pareça estranho

Difícil de explicar, embora tão comum

Difícil de entender, embora seja a regra.

Até o mínimo gesto, simples na aparência,

Olhem desconfiados! Perguntem

Se é necessário, a começar do mais comum!

E, por favor, não achem natural

O que acontece e torna a acontecer

Não se deve dizer que nada é natural!

Numa época de confusão e sangue,

Desordem ordenada, arbítrio de propósito,

Humanidade desumanizada

Para que imutável não se considere

Nada

**Lenda sobre o surgimento do livro Tao Te Ching  
durante o caminho de Lao-tsé à emigração**

Bertolt Brecht

Trad.: Marcus V. Mazzari

**1**

Quando estava com setenta anos, e alquebrado,  
O mestre ansiava mesmo era por repouso  
Pois a bondade mais uma vez se enfraquecera no país  
E a maldade mais uma vez ganhara força.  
E ele amarrou o sapato.

**2**

E juntou ele o de que precisava:  
Pouco. Mas mesmo assim, isso e aquilo.  
Como o cachimbo, que ele sempre fumava à noite  
E o livrinho que sempre lia.  
Pão branco sem muito calcular.

**3**

Alegrou-se do vale ainda uma vez e o esqueceu  
Quando pela montanha o caminho enveredou.  
E o seu boi alegrou-se da grama viçosa  
Mastigando, enquanto carregava o velho.  
Pois para ele ia-se depressa o suficiente.

**4**

Mas no quarto dia, numa penedia  
Um aduaneiro barrou-lhe o caminho:  
“Bens a declarar?” – “Nenhum.”  
E o menino, que conduzia o boi, falou: “Ele ensinou.”  
E assim também isso ficou explicado.

**5**

Mas o homem, tomado por alegre impulso  
Ainda perguntou: “E o que ele tirou disso?”  
Falou o menino: “Que a água mole em movimento  
Vence com o tempo a pedra poderosa.  
Tu entendes, o que é duro não perdura.”

**6**

Para que não perdesse a última luz do dia  
O menino foi tocando o boi.  
E os três já desapareciam atrás de um pinheiro escuro

Quando de repente deu um estalo no nosso homem  
E ele gritou: “Ei, tu! Alto lá!

**7**

O que está por trás dessa água, velho?”  
Deteve-se o velho: “Isso te interessa?”  
Falou o homem: “Eu sou apenas guarda de aduana  
Mas quem vence a quem, isto também a mim interessa  
Se tu o sabes, então fala!

**8**

Anota-o para mim! Dita-o a este menino!  
Coisa dessas não se leva embora consigo.  
Papel há em casa, e também tinta  
E um jantar igualmente haverá: ali moro eu.  
E então, é a tua palavra?”

**9**

Por sobre o ombro, o velho mirou  
O homem: jaqueta remendada. Descalço.  
E a testa, uma ruga só.  
Ah, não era um vencedor que dele se acercava.  
E ele murmurou: “Também tu?”

**10**

Para recusar um pedido gentil  
O velho, como parecia, já estava demasiado velho.  
Então disse em voz alta: “Os que algo perguntam  
Merecem resposta.” Falou o menino: “Também vai ficando frio.”  
“Está bem, uma pequena estada.”

**11**

E o sábio apeou do seu boi  
Por sete dias escreveram a dois.  
E o aduaneiro trazia comida (e nesse tempo todo apenas  
Praguejava baixo com os contrabandistas).  
E então chegou-se ao fim.

**12**

E o menino entregou ao aduaneiro  
Numa manhã oitenta e uma sentenças  
E agradecendo um pequeno presente  
Entraram pelos rochedos atrás daquele pinheiro.  
Dizei agora: é possível ser mais gentil?

**13**

Mas não celebremos apenas o sábio  
Cujo nome resplandece no livro!  
Pois primeiro é preciso arrancar do sábio a sua sabedoria.  
Por isso agradecimento também se deve ao aduaneiro:  
Ele a extraiu daquele.

**Trecho do TAO, ao qual o poema de Brecht faz referência.**

Trad. Mário B. Sproviero

**78**

sob o céu

nada mais suave e mole do que a água  
nada a supera no combate ao rígido e forte  
porque nada pode modificá-la

a fraqueza	vence a força
a suavidade	vence a dureza.

### **Me-ti conta trapaças**

(tradução própria)

Me-ti escutou: Me-ti conta com prazer fraudes e trapaças e então se percebe como lhe divertem a astúcia e a força dos criminosos. Isso é certo?

Me-ti se defendeu assim: Divertem-me a força e a astúcia. Se você tem um país no qual os astutos e fortes podem cometer trapaças, terei que me dar o prazer da astúcia e da força quando elas são usadas para golpes. Está nas mãos de vocês que eu tenha um bom desempenho sem que por isso deva renunciar ao meu prazer.

<b>Forma dramática de teatro</b>	<b>Forma épica de teatro</b>
O palco corporifica uma ação	O palco relata a ação
Compromete o espectador na ação e consome sua atividade	Transforma o espectador em observador e desperta sua atividade
Possibilita sentimentos	Obriga o espectador a tomar decisões
Proporciona emoções, vivências	Proporciona conhecimentos
O espectador é transportado para dentro da ação	O espectador é contraposta a ela
Trabalha-se com a sugestão	Trabalha-se com argumentos
Se conservam as sensações	As sensações levam a uma tomada de consciência
O homem se apresenta como algo conhecido previamente	O homem é objeto de investigação
O homem é imutável	O homem se transforma e transforma
A tensão em relação ao desenlace da peça	A tensão em relação ao andamento
Uma cena existe em função da seguinte	Cada cena existe por si mesma
Os acontecimentos decorrem linearmente	Decorrem em curvas
Natureza não dá saltos - <i>Natura non facit saltus</i>	Natureza dá saltos - <i>Facit saltus</i>
O mundo tal como é	O mundo tal como se transforma
O homem como deve ser	O que é imperativo que ele faça
Seus impulsos	Seus motivos
O pensamento determina o ser	O ser social determina o pensamento
Sentimento	Razão

Trad.: Gerd Bornheim.

## **O mostrar tem que ser mostrado**

Bertolt Brecht

Trad.: Paulo César de Souza

Mostrem que mostram! Entre todas as diferentes atitudes  
Que vocês mostram, ao mostrar como os homens se portam  
Não devem esquecer a atitude de mostrar.  
A atitude de mostrar deve ser a base de todas as atitudes.  
Eis o exercício: antes de mostrarem como  
Alguém comete traição, ou é tomado pelo ciúme  
Ou conclui um negócio, lancem um olhar  
À platéia, como se quisessem dizer:  
Agora prestem atenção, agora ele trai, e o faz deste modo.  
Assim ele fica quando o ciúme o toma, assim ele age  
Quando faz negócio. Desta maneira  
O seu mostrar conservará a atitude de mostrar  
De pôr a nu o já disposto, de concluir  
De sempre prosseguir. Então mostram  
Que o que mostram, toda noite mostram, já mostraram muito  
E a sua atuação ganha algo do fazer do tecelão, algo  
Artesanal. E também algo próprio do mostrar:  
Que vocês estão sempre preocupados em facilitar  
O assistir, em assegurar a melhor visão  
Do que se passa – tornem isso visível! Então  
Todo esse trair e enciumar e negociar  
Terá algo de uma função cotidiana como comer,  
Cumprimentar, trabalhar. (Pois vocês não trabalham?) E  
Por trás de seus papéis permanecem  
Vocês mesmos visíveis, como aqueles  
Que os encenam.