

## Que é o teatro épico?

### Um estudo sobre Brecht\*

O que está acontecendo, hoje, com o teatro? Essa pergunta pode ser melhor respondida se tomarmos como ponto de referência o palco, e não o drama. O que está acontecendo é, simplesmente, o desaparecimento da orquestra. O abismo que separa os atores do público, como os mortos são separados dos vivos, o abismo que, quando silencioso, no drama, provoca emoções sublimes e, quando sonoro, na ópera, provoca o êxtase, esse abismo que de todos os elementos do palco conserva mais indelévelmente os vestígios de sua origem sagrada perdeu sua função. O palco ainda ocupa na sala uma posição elevada, mas não é mais uma elevação a partir de profundidades insondáveis: ele transformou-se em tribuna. Temos que ajustar-nos a essa tribuna. Esta é a situação. Mas, em vez de levá-la em conta, a atividade teatral prefere encobri-la, como tem feito em outros casos. Tragédias e óperas continuam sendo escritas, à primeira vista para um sólido aparelho teatral, quando na verdade nada mais fazem que abastecer um aparelho que se tornou extremamente frágil. "Essa falta de clareza sobre sua situação, que hoje predomina entre músicos, escritores e críticos, acarreta consequências graves, que não são suficientemente consideradas. Acreditando possuir um aparelho que na realidade os possui, eles

defendem esse aparelho, sobre o qual não dispõem de qualquer controle e que não é mais, como supõem, um instrumento a serviço do produtor, e sim um instrumento contra o produtor." Com essas palavras, Brecht liquida a ilusão de que o teatro se funda na literatura. Isso não é verdade nem para o teatro comercial nem para o brechtiano. O texto tem uma função instrumental nos dois casos: no primeiro, ele está a serviço da preservação da atividade teatral e no segundo, a serviço de sua modificação. Em que sentido podemos falar em modificação? Existe um drama para a tribuna, já que o palco se converteu em tribuna, ou, como diz Brecht, para "institutos de propaganda"? E, se existe, quais suas características? Um "teatro contemporâneo" (*Zeittheater*) sob a forma de peças de tese, com caráter político, parecia a única forma de fazer justiça a essa tribuna. Mas, qualquer que tenha sido o funcionamento desse teatro político, do ponto de vista social ele se limitou a franquear ao público proletário posições que o aparelho teatral havia criado para o público burguês. As relações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretor e atores quase não se modificaram. O teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente essas relações. Para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de "tábuas que significam o mundo" (ou seja, como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, disposta num ângulo favorável. Para seu palco, o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembleia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. Para seu texto, a representação não significa mais uma interpretação virtuosística, e sim um controle rigoroso. Para sua representação, o texto não é mais fundamento, e sim roteiro de trabalho, no qual se registram as reformulações necessárias. Para seus atores, o diretor não transmite mais instruções visando a obtenção de efeitos, e sim teses em função das quais eles têm que tomar uma posição. Para seu diretor, o ator não é mais um artista mínimo, que incorpora um papel, e sim um funcionário, que precisa inventariá-lo.

É claro que funções tão novas têm que se basear em novos elementos. Uma representação recente, em Berlim, de *Mann ist Mann* (*Um homem é um homem*), de Brecht, ofereceu a melhor ocasião para pôr à prova esses elementos. Graças aos esforços lúcidos e corajosos do intendente legal, ela não cons-

(\*) Primeira versão, publicada em *Versuche über Brecht* (*Ensaaios sobre Brecht*), em 1966. Uma segunda versão foi publicada quando Benjamin ainda vivia (1939).

tituiu apenas uma das produções mais cuidadosas apresentadas em Berlim nos últimos anos, mas também um modelo do teatro épico, até agora o único. Veremos mais tarde as razões que impediram os críticos profissionais de dar-se conta desse fato. O público teve um acesso fácil à comédia, independentemente dessa crítica, depois que a atmosfera sufocante da *première* se aliviou. Pois as dificuldades que inibem a compreensão do teatro épico não são outras que as resultantes da sua aderência imediata à vida, enquanto a teoria definha no exílio babilônico de uma prática que nada tem a ver com nossa existência. Assim, os valores de uma opereta de Kolla podem ser mais facilmente expressos na linguagem acadêmica da essência que os de um drama de Brecht. Tanto mais que esse drama, a fim de consagrar-se inteiramente à construção do novo palco, preserva inteira liberdade com relação ao texto escrito.

O teatro épico é gestual. Em que sentido ele também é literário, na acepção tradicional do termo, é uma questão aberta. O gesto é seu material, e a aplicação adequada desse material é sua tarefa. Em face das assertivas e declarações fraudulentas dos indivíduos, por um lado, e da ambigüidade e falta de transparência de suas ações, por outro, o gesto tem duas vantagens. Em primeiro lugar, ele é relativamente pouco falsificável, e o é tanto menos quanto mais inconspícuo e habitual for esse gesto. Em segundo lugar, em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos, o gesto tem um começo determinado e um fim determinável. Esse caráter fechado, circunscrito numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que não obstante, como um todo, está escrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto. Resulta daí uma conclusão importante: quanto mais freqüentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos. Em consequência, para o teatro épico a interrupção da ação está no primeiro plano. Nela reside a função formal das canções brechtianas, com seus estribilhos rudes e dilacerantes. Sem nos aventurarmos no difícil tema da função do texto no teatro épico, podemos verificar que, em certos casos, uma de suas principais funções é a de interromper a ação, e não ilustrá-la ou estimulá-la. E não somente a ação de um outro, mas a própria. O efeito de retardamento da interrupção e o caráter episódico do

emolduramento transformam o teatro gestual num teatro épico.

Tem-se dito que o teatro não se propõe desenvolver ações, mas representar condições. E, enquanto quase todas as palavras de ordem de sua dramaturgia caíram no esquecimento, esta permaneceu, contribuindo para um certo mal-entendido. Razão suficiente para que a comentemos. As condições que se têm em mente aqui parecem reduzir-se ao que os antigos teóricos chamavam de "meio". Assim concebida, essa exigência equivale, em suma, à de retomar o drama naturalista. Mas ninguém pode ser suficientemente ingênuo para defender essa tese. O palco naturalista, longe de ser tribuna, é totalmente ilusionístico. Sua consciência de ser teatro não pode frutificar, ela deve ser reprimida, como é inevitável em todo palco dinâmico, para que ele possa dedicar-se, sem qualquer desvio, a seu objetivo central: retratar a realidade. Em contraste, o teatro épico conserva do fato de ser teatro uma consciência incessante, viva e produtiva. Essa consciência permite-lhe ordenar experimentalmente os elementos da realidade, e é no fim desse processo, e não no começo, que aparecem as "condições". Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como condições reais, não com arrogância, como no teatro naturalista, mas com assombro. Com este assombro, o teatro épico presta homenagem, de forma dura e pura, a uma prática socrática. É no indivíduo que se assombra que o interesse desperta; só nele se encontra o interesse em sua forma originária. Nada é mais característico do pensamento de Brecht que a tentativa do teatro épico de transformar, de modo imediato, esse interesse originário num interesse de especialista. O teatro épico se dirige a indivíduos interessados, que "não pensam sem motivo". Mas essa é uma atitude que eles partilham com as massas. No esforço de interpretar essas massas pelo teatro, como especialistas, e não através da "cultura", o materialismo histórico de Brecht se afirma inequivocamente. "Desse modo, teríamos muito breve um teatro cheio de especialistas, da mesma forma que um estádio esportivo está cheio de especialistas."

Em consequência, o teatro épico não reproduz condições, mas as descobre. A descoberta das situações se processa pela interrupção dos acontecimentos. O exemplo mais primitivo: uma cena de família. A mulher está amassando um traves-

seiro, para jogá-lo na filha: o pai está abrindo a janela, para chamar a polícia. Nesse momento, aparece na porta um estranho. *Tableau*, como se costumava dizer, no princípio do século. Ou seja: o estranho se depara com certas condições — travesseiro amarranhado, janela aberta, móveis destruídos. Mas existe um olhar diante do qual mesmo as cenas mais habituais da vida de família apresentam um aspecto semelhante. Quanto maiores as devastações sofridas por nossa sociedade (e quanto mais somos afetados por elas, juntamente com nossa capacidade de explicá-las), maior deve ser a distância mantida pelo estranho. Brecht nos descreve um desses estranhos: um *Uris* suábio, contrapartida do "Ningüém" grego, Odísseus, procurando em sua caverna o monstro de um só olho, Polífemo. A seu exemplo, Keuner — é o nome do estranho — penetra na caverna do monstro de olho único, "o Estado de classe". Ambos são astutos, sofridos, viajados; ambos são sábios. Uma resignação prática, sempre hostil a qualquer idealismo utópico, faz com que Odísseus não pense em nada senão em voltar para casa, e esse Keuner mal transpõe a soleira de sua porta. Ele admira as árvores que crescem em seu pátio quando desce do seu apartamento, no quarto andar do prédio. Seus amigos perguntam: "Por que não vais passear no bosque, se gostas tanto de árvores?" "Mas eu não disse", responde Keuner, "que gosto das árvores em meu pátio?". Dar a vida, no palco, a esse sábio, *Herr Keuner*, que segundo uma sugestão de Brecht deveria ser conduzido, deitado, à cena, tal sua relutância em movimentar-se — eis a aspiração do novo teatro. A origem histórica desse teatro é surpreendentemente remota. Desde os gregos, nunca cessou, no palco europeu, a tentativa de encontrar um herói não-trágico. Apesar de todas as ressurreições da Antiguidade, os grandes dramaturgos mantiveram o máximo de distância com relação à forma autêntica da tragédia, a grega. Não é aqui o lugar de descrever como esse caminho foi percorrido, na Idade Média, por Hroswitha, no drama de mistério, mais tarde por Gryphius, Lenz e Grabbe, enfim por Goethe, no segundo *Fausto*. Mas é o lugar para dizer que esse caminho é o mais alemão de todos, se é que podemos chamar de caminho essa trilha de contrabandistas, rasgada no sublime mas estéril maciço do classicismo, pelo qual chegou até nós o legado do drama medieval e barroco. Essa vereda — por mais inóspita e selvagem que seja —

aparece hoje nos dramas de Brecht. O herói não-trágico é um elemento dessa tradição alemã. O fato de que sua existência paradoxal, no palco, precisa ser resgatada por nossa própria existência, na realidade, foi compreendido muito cedo, se não pela crítica, ao menos pelos melhores pensadores do nosso tempo — homens como Georg Lukács e Franz Rosenzweig. Já Platão, escreveu Lukács há vinte anos, reconheceu o caráter não-dramático do homem elevado entre todos, o sábio. E, no entanto, levou-o, no diálogo, até o limiar do palco. Se se quiser ver no teatro épico um gênero mais dramático que o diálogo (nem sempre esse é o caso), ele não precisará, por isso, ser menos filosófico.

As formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas, o cinema e o rádio. Ele está situado no ponto mais alto da técnica. Se o cinema impôs o princípio de que o espectador pode entrar a qualquer momento na sala, de que para isso devem ser evitados os antecedentes muito complicados e de que cada parte, além do seu valor para o todo, precisa ter um valor próprio, episódico, esse princípio tornou-se absolutamente necessário para o rádio, cujo público liga e desliga a cada momento, arbitrariamente, seus alto-falantes. O teatro épico faz o mesmo com o palco. Por princípio, esse teatro não conhece espectadores retardatários. Essa característica demonstra, ao mesmo tempo, que sua ruptura com a concepção do teatro como espetáculo social é mais profunda que sua ruptura com a concepção do teatro como diversão noturna. Se no cabaré a burguesia se mistura com a boemia, e se no teatro de variedades a brecha entre a grande e a pequena burguesia se fecha todas as noites, os proletários são os clientes habituais do "teatro enfumacado", projetado por Brecht. Para eles, não haverá nada de surpreendente na exigência feita por Brecht a um ator de representar de tal maneira a cena da escolha da pena de pau, pelo mendigo, em *Dreigroschenoper* (*Ópera dos três vinténs*), que "só por causa desse número as pessoas decidam voltar ao teatro, no momento em que a cena é representada". As projeções de Neher são muito mais cartazes para ilustrar números desse tipo que decorações cênicas. O cartaz pertence ao patrimônio do "teatro literalizado". "A literalização significa a fusão do *estruturado* com o *formulado* e per-

mite ao teatro vincular-se a outras instituições de atividade intelectual." Essas instituições incluem o próprio livro. "As notas de pé de página e a prática de folhear um livro, para fins de comparação, também devem ser introduzidas na obra dramática." Se as imagens de Neher são cartazes, qual a função desses cartazes? Segundo Brecht, "eles tomam partido, no palco, quanto aos episódios da ação, fazendo, por exemplo, o verdadeiro glúthão, em *Mahagonny*, sentar-se diante do glúthão desenhado". Bem, mas quem me garante que o glúthão representado pelo ator tem mais realidade que o desenhado? Nada nos impede de sentar o glúthão representado diante do glúthão real, ou seja, de atribuir mais realidade ao personagem desenhado, no fundo da cena, que ao personagem representado. Talvez somente assim possamos compreender o impacto singularmente forte dessas passagens. Entre os atores, muitos aparecem como mandatários de forças mais poderosas, que permanecem no fundo. Nisso, funcionam como idéias platônicas, como modelos das coisas. Nesse sentido, as projeções de Neher seriam idéias materialistas, idéias de "condições" reais, e, por mais próximas que elas estejam da cena, seus contornos têm-nos mostram que tiveram que desprender-se de algo ainda mais visceralmente próximo para se tornarem visíveis.

A literalização do teatro sob a forma de frases, cartazes, títulos — sua afinidade especial com as práticas teatrais chinas deve ser objeto de uma investigação separada — tem como função "privar o palco de todo sensacionalismo temático". Brecht vai mais longe ainda, nessa mesma direção, e se pergunta se os episódios representados pelo ator épico não deveriam ser conhecidos de antemão. "Nesse caso, os episódios históricos seriam os mais apropriados." Mas também aqui certas liberdades seriam inevitáveis, a fim de colocar a ênfase não nas grandes decisões, correspondentes à expectativa do público, mas em aspectos individuais e incommensuráveis. "Pode acontecer assim, mas também pode acontecer outra coisa, completamente diferente" — essa seria a atitude básica de quem escreve para o teatro épico. Ele se relaciona com sua história como o professor de balé com sua aluna. Sua primeira preocupação é flexibilizar as articulações da discipula até os limites do possível. Quer distanciar-se dos estereótipos históricos e psicológicos, como Strindberg em seus dramas históricos. Pois Strindberg tentou realizar, com uma energia cons-

ciente, um teatro épico, não-trágico. Se nas obras dedicadas às vidas individuais recorre ainda ao esquema da paixão de (isto, em suas obras históricas preparou o caminho para o teatro gestual, com toda a veemência do seu pensamento crítico e de sua ironia desmistificadora. Nesse sentido, a peça do (alvário, *Nach Damascus* (*Em direção a Damasco*) e a peça de moralidade, *Gustav Adolf*, representam os dois pólos de sua produção dramática. Podemos ver assim como é fecunda a dicotomia entre Brecht e a chamada "dramaturgia contemporânea", contradição que ele tenta superar em seus *Lehrstücke* (*Peças didáticas*). Elas são um desvio necessário através do teatro épico, desvio que o teatro de tese é forçado a percorrer. Esse desvio não foi trilhado pelos dramas de um Toller ou Lampel, que exatamente como o pseudoclassicismo alemão, "atribuindo o primado à idéia", fazem "o espectador desejar um objetivo específico", criando, por assim dizer, "uma demanda cada vez maior pela oferta". Esses autores atacam de fora as condições em que vivemos; Brecht as deixa criticarem-se mutuamente, de modo altamente mediatizado e dialético, contrapondo logicamente uns aos outros os seus diversos elementos. Seu estivador, Galy Gay, em *Mann ist Mann*, oferece o grande espetáculo das contradições da nossa ordem social. Talvez não seja excessivo definir o sábio, no sentido de Brecht, como o indivíduo que nos proporciona o espetáculo mais completo dessa dialética. De qualquer modo, Galy Gay é um sábio. Ele se apresenta como um estivador que "não bebe, fuma pouco e quase não tem paixões". Não compreende a insinuação da viúva, cuja cesta ele tinha carregado e que deseja agora conceder-lhe uma recompensa noturna: "Para dizer a verdade, eu gostaria de comprar um peixe". No entanto é apresentado como um homem "que não sabe dizer não". Isso também é sábio. Pois com isso ele deixa as contradições da vida onde em última análise elas têm que ser resolvidas: no próprio homem. Só quem "está de acordo" tem oportunidade de mudar o mundo. Assim, Galy Gay, o trabalhador sábio e solitário, concorda com a abolição de sua própria sabedoria e com sua incorporação ao exército colonial inglês. Ele tinha acabado de sair de casa, a pedido da mulher, para comprar um peixe. Nesse momento, encontra um pelotão do exército anglo-indiano, que ao saquear um pagode tinha perdido o quarto homem, que pertencia ao grupo. Os ou-

tros três têm todo o interesse em encontrar um substituto o mais rapidamente possível. Galy Gay é o homem que não sabe dizer não. Acompanha os três, sem saber o que eles querem dele. Pouco a pouco, assume os pensamentos, atitudes e hábitos que um homem deve ter na guerra. É completamente metamorfoseado, não reconhece a mulher quando ela consegue encontrá-lo, e acaba transformando-se num temido guerreiro e conquistador da fortaleza Sir el Dehowr, nas montanhas do Tibete. Um homem é um homem, um estivador é um mercenário. Ele convive com sua natureza de mercenário, do mesmo modo que convivera com sua natureza de estivador. Um homem é um homem: não se trata de fidelidade à sua própria essência, e sim da disposição constante para receber uma nova essência.

"Não digas tão exatamente teu nome. Para quê?

Ao fazê-lo, estarás apenas nomeando um outro.

E para que exprimir tão alto a tua opinião? Esquece-a. Qual era mesmo?

Não te lembres de uma coisa por mais tempo do que ela própria dura".

O teatro épico questiona o caráter de diversão atribuído ao teatro. Abala sua validade social ao privá-lo de sua função na ordem capitalista. E ameaça a crítica em seus privilégios. Estes residem num saber especializado, que habilita o crítico a fazer certos comentários sobre a direção e a interpretação. Os critérios que ele utiliza para fazer esses comentários só realmente estão sujeitos a seu próprio controle. Mas ele não se importa com isso, pois tem à sua disposição a "estética teatral", cujos segredos ninguém conhece melhor que ele. Porém, se a verdadeira estética teatral assume o primeiro plano, se o público se converte no seu fórum e se seu critério não mais for a produção de efeitos sobre os indivíduos, mas a organização de uma grande massa de ouvintes, a crítica em sua forma atual não está mais à frente dessa massa, mas em sua retaguarda. No momento em que a massa se diferencia através de debates, de decisões responsáveis, de tomadas de posição bem fundamentadas, no momento em que a falsa e mistificada totalidade "público" começa a fragmentar-se, abrindo espaço para as civagens partidárias que correspondem às

condições reais — nesse momento, a crítica sofre o duplo infortúnio de ver desvendada a sua função de agente e de ter essa função abolida. Ao apelar para um "público" que sob essa forma equívoca só existe ainda no teatro, mas não, sintomaticamente, no cinema, a crítica se converte, voluntária ou involuntariamente, em representante do que os antigos chamavam de "teatrocracia": tirania das massas, baseada em reflexos e sensações, que constitui o contraste mais completo com as decisões das coletividades responsáveis. Com esse comportamento do público, são exigidas "inovações" que excluam todas as idéias não-realizáveis na sociedade existente, e com isso entram em conflito com todas as "renovações". O teatro épico ataca a concepção de base segundo a qual a arte deve ser um "verniz" superficial, cabendo unicamente ao *kitsch* a tarefa de refletir em sua totalidade a experiência da vida, em benefício exclusivo das classes baixas, as únicas que se deixam comover por esse gênero subalterno. Mas o ataque a essa base é ao mesmo tempo um ataque aos privilégios da própria crítica — e ela está consciente disso. Na polémica em torno do teatro épico, ela deve ser ouvida como parte interessada.

Mas o "autocontrolé" do palco supõe atores que vejam o público com olhos essencialmente outros que aqueles com os quais o domador vê as feras em suas gaiolas: atores para os quais os efeitos não sejam fins, e sim meios. Quando perguntaram recentemente ao diretor russo Meyerhold, em Berlim, o que distinguia, em sua opinião, os seus autores dos da Europa Ocidental, sua resposta foi: "Duas coisas. Primeiro, eles pensam e segundo, pensam materialisticamente, e não idealisticamente". A tese de que o palco é uma instância moral somente se justifica no caso de um teatro que não se limita a transmitir conhecimentos, mas os produz. No teatro épico, a educação de um ator consiste em familiarizá-lo com um estilo de representação que o induz ao conhecimento; por sua vez, esse conhecimento determina sua representação não somente do ponto de vista do conteúdo, mas nos seus ritmos, pausas e enfases. No entanto isso não deve ser compreendido na acepção de um estilo. Como diz o programa de *Um homem é um homem*: "No teatro épico o ator tem várias funções, e seu estilo de representar varia de acordo com cada função". Mas essas múltiplas possibilidades são regidas por uma dialética à qual têm que se submeter todos os elementos estilísticos. "O



ator deve mostrar uma coisa, e mostrar a si mesmo. Ele mostra a coisa com naturalidade, na medida em que se mostra, e se mostra, na medida em que mostra a coisa. Embora haja uma coincidência entre essas duas tarefas, a coincidência não deve ser tal que a contradição (diferença) entre elas desapareça." A mais alta realização do ator é "tornar os gestos citáveis"; ele precisa esparar os gestos, como o tipógrafo esparar as palavras. "A peça épica é uma construção que precisa ser vista racionalmente, e na qual as coisas precisam ser reconhecidas, e, por isso, sua representação deve estar a serviço daquela visão." A tarefa maior da direção épica é exprimir a relação existente entre a ação representada e a ação que se dá no ato mesmo de representar. Se todo o programa pedagógico do marxismo é determinado pela dialética entre o ato de ensinar e o de aprender, algo de análogo transparece, no teatro épico, no confronto constante entre a *ação* teatral, mostrada, e o *comportamento* teatral, que mostra essa ação. O mandamento mais rigoroso desse teatro é que "quem mostra" — o ator como tal — deve ser "mostrado". Tais formulações podem evocar, talvez, a velha dramaturgia da reflexão, de Tieck. Demonstrar por que essa comparação é falsa equivaleria a subir por uma escada em espiral até os desvãos da teoria de Brecht. Basta dizer que com todos os seus artifícios reflexivos o teatro romântico não conseguiu nunca fazer justiça à relação dialética originária, a relação entre a teoria e a prática. Foi em vão que esse teatro tentou consegui-lo, e é em vão, hoje em dia, que o "teatro contemporâneo" se esforça no mesmo sentido.

Se o ator do antigo teatro, como "comediante", muitas vezes se encontrava na vizinhança do padre, hoje ele se encontra ao lado do filósofo. O gesto demonstra a significação e a aplicabilidade social da dialética. Ela põe à prova as condições sociais, a partir do homem. As dificuldades com que se confronta o diretor num ensaio não podem ser solucionadas sem um exame concreto do corpo social. A dialética visada pelo teatro épico não se limita a uma sequência cênica no tempo; ela já se manifesta nos elementos gestuais, que estão na base de todas as sequências temporais e que só podem ser chamados elementos no sentido figurado, porque são mais simples que essa sequência. O que se descobre na condição representada no palco, com a rapidez do relâmpago, como cópia de

gestos, ações e palavras humanas, é um comportamento dialético imanente. A condição descoberta pelo teatro épico é a dialética em estado de repouso. Assim como para Hegel o fluxo do tempo não é a matriz da dialética, mas somente o meio em que ela se desdobra, podemos dizer que no teatro épico a matriz da dialética não é a sequência contraditória das palavras e ações, mas o próprio gesto. O mesmo gesto faz Galy e outra para ser fuzilado. O mesmo gesto faz com que ele desista de comprar o peixe e aceite o elefante. Tais descobertas satisfazem o interesse do público que freqüenta o teatro épico e o recompensam. No que diz respeito à diferença entre esse teatro "sério" e o teatro habitual, destinado à diversão, esclarece Brecht, com lucidez: "ao criticarmos o teatro adverso como um espetáculo meramente culinário, damos talvez a impressão de que o nosso é inimigo de todo prazer, como se não pudessemos conceber o processo de aprendizagem a que nos dedicamos senão como uma fonte de desprazer. Muitas vezes enfraquecemos nossas próprias posições para combater nosso adversário e, para obter vantagens imediatas, privamos nossa causa de suas dimensões mais amplas e mais válidas. Exclusivamente voltada para a luta, nossa causa pode talvez vencer, mas não pode substituir a que foi vencida. No entanto o processo de conhecimento, de que falamos, é ele próprio agradável. O fato de que o homem pode ser conhecido de determinado modo engendra um sentimento de triunfo, e também o fato de que ele não pode ser conhecido inteiramente, nem definitivamente, mas é algo que não é facilmente esgotável, e contém em si muitas possibilidades (daí sua capacidade de desenvolvimento), é um conhecimento agradável. O fato de que ele é modificável por seu ambiente e de que pode modificar esse ambiente, isto é, agir sobre ele, gerando consequências — tudo isso provoca um sentimento de prazer. O mesmo não ocorre quando o homem é visto como algo de mecânico, substituível, incapaz de resistência, o que hoje acontece devido a certas condições sociais. O assombro, que devemos incluir na teoria aristotélica dos efeitos da tragédia, deve ser visto como uma capacidade que pode ser aprendida."

Quando o fluxo real da vida é represado, imobilizando-se, essa interrupção é vivida como se fosse um refluxo: o assombro é esse refluxo. O objeto mais autêntico desse assombro

é a dialética em estado de repouso. O assombro é o rochedo do qual contemplamos a torrente das coisas, que cantam, na cidade de Jehoo, "sempre cheia, mas onde ninguém mora", uma canção que começa assim:

"Não te demores nas ondas  
Que se quebram a teus pés; enquanto  
Estiverem na água, novas ondas  
Se quebrarão neles".

Mas, se a torrente das coisas se quebra no rochedo do assombro, não existe nenhuma diferença entre uma vida humana e uma palavra. No teatro épico, ambas são apenas a crista das ondas. Ele faz a existência abandonar o leito do tempo, espumar muito alto, parar um instante no vazio, fulgurando, e em seguida retornar ao leito.

1931

## Pequena história da fotografia

A névoa que recobre os primórdios da fotografia é menos espessa que a que obscurece as origens da imprensa; já se pressentia, no caso da fotografia, que a hora da sua invenção chegara, e vários pesquisadores, trabalhando independentemente, visavam o mesmo objetivo: fixar as imagens da *camera obscura*, que eram conhecidas pelo menos desde Leonardo. Quando depois de cerca de cinco anos de esforços Niepce e Daguerre alcançaram simultaneamente esse resultado, o Estado interveio, em vista das dificuldades encontradas pelos inventores para patentear sua descoberta, e, depois de indenizá-los, colocou a invenção no domínio público. Com isso, foram criadas as condições para um desenvolvimento contínuo e acelerado, que por muito tempo excluiu qualquer investigação retrospectiva. É o que explica por que as questões históricas, ou filosóficas, se se quiser, suscitadas pela ascensão e declínio da fotografia, deixaram durante muitas décadas de ser consideradas. O fato de que tais questões começam hoje a tornar-se conscientes se deve a uma razão precisa. A literatura recente deu-se conta da circunstância importante de que o tipo da fotografia — a época de Hill e Cameron, de Hugo e Nadar — ocorreu no primeiro decênio da nova descoberta. Ora, este é o decênio que precede a sua industrialização. Isso não significa que desde aquela época charlatães e aproveitadores não se tivessem apoderado da nova técnica, com fins lucrativos; ao contrário, eles o fizeram maciçamente. Porém