

A peça de aprendizagem. Heiner Müller e o modelo brechtiano

Resenha do livro: GATTI, Luciano. A peça de aprendizagem. Heiner Müller e o modelo brechtiano. São Paulo: Edusp, 2014.

Franceila de Souza Rodrigues

São Paulo, Brasil.

Mestra em filosofia pela Unifesp

fran.souzarodrigues@gmail.com

Em seu recente livro, *A peça de aprendizagem. Heiner Müller e o modelo brechtiano*, Luciano Gatti, professor de Filosofia na Universidade Federal de São Paulo, explora o confronto de Heiner Müller com o que este considera o aspecto mais vanguardista do teatro brechtiano: a peça de aprendizagem, ou *Lehrstück* em sua língua de origem. Autor de peças como *Hamletmáquina*, *Quarteto* e *Mauser*¹, Heiner Müller é ainda pouco encenado no Brasil. Um aspecto marcante de sua produção teatral é a forma como ele confronta, segundo exigências expressivas da forma dramática, os pressupostos teóricos de Bertold Brecht. É o que se pode notar em “Fatzer ± Keuner” (1979), ensaio em que expõe a estrutura de peças como *Círculo de Giz Caucásiano*, duramente criticada por manter-se fiel à unidade textual, ao passo que obras como *Material Fatzer* e a peça de aprendizagem são eleitas como sua produção mais original. A afeição de Müller pelas peças de aprendizagem e pelo *Material Fatzer* ocorre em face do caráter autoquestionador de formulações e experimentos que emergem a cada nova encenação.

Logo na introdução, o leitor se situa em meio ao debate entre ambos dramaturgos, ampliada pelo diálogo com *A teoria do drama moderno* de Peter Szondi e O

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos, 2016,
vol. 2, n. 2, p. 310-314

Resenha recebida 03/10/2016

Resenha aceita 06/10/2016

¹Peças traduzidas por Fernando Peixoto in: Heiner Müller. *Quatro textos para o teatro: Mauser, Hamletmáquina, A Missão, Quarteto*. São Paulo, Hucitec, 1987.

Ingrid Koudela traduziu *Fatzer ± Keuner* in: *O espanto no teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2003.

teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehmann. Peter Szondi elege o teatro épico brechtiano como exemplo mais claro de ruptura da forma dramática com relação ao drama burguês. Partindo desse ponto de vista, Peter Szondi interpreta o teatro épico de Brecht como superação de conflitos intersubjetivos e autorreflexões lamuriosas que caracterizam peças como *As três irmãs* de Anton Tchekhov. Hans-Thies Lehmann, por outro lado, defende outras categorias para interpretar a transfiguração técnica ocorrida na primeira metade do século XX. Em *O teatro pós-dramático*, ele sugere que essa metamorfose deve ser analisada a partir da perda da primazia de aspectos textuais, em benefício do potencial cênico da forma dramática. Lehmann está em busca de um teatro mais próximo da performance, que “almeja ser o aqui e o agora do espetáculo”. Nesse sentido, o teatro épico não seria um momento de ruptura, já que mantém a inteligibilidade da fábula como elemento formal.

O texto claro e conciso de Luciano Gatti se posiciona com tato e diplomacia com relação às formulações teóricas de Hans-Thies Lehmann e Peter Szondi. A certa altura, ele considera a asserção de Szondi de que o teatro épico representa a solução da crise do drama burguês insuficiente frente às complexidades teatrais suscitadas pela dramaturgia de Samuel Beckett, por exemplo, sem nenhuma relação aparente com o matiz do teatro épico. O autor recorda que Peter Szondi chegou a classificar *Esperando Godot* como peça de conversação, no que seria uma tentativa malfadada de salvaguardar o drama. Hans-Thies Lehmann, por outro lado, não percebeu os elementos de natureza distinta do teatro brechtiano: as parábolas de maturidade, o teatro épico e a peça de aprendizagem são experiências dramatúrgicas singulares. Além disso, nas peças de Brecht, o elemento fabular torna explícito todo trabalho que envolve sua construção cênica, trazendo em si um elemento anti-ilusionista que a faz destoar das diretrizes da poética aristotélica. Desse modo, Hans-Thies Lehmann procura conferir à obra de

Brecht uma unidade que deixa escapar sua complexidade.

Seguindo esse percurso, o livro de Gatti propõe que as análises de Walter Benjamin em “O que é o teatro épico?” e “O autor como produtor” mostram-se mais fiéis ao legado de Brecht. Benjamin examina atentamente o teatro épico, não a partir da lógica mimetizadora da fábula, mas através de suas intervenções progressistas, próximas ao cinema e ao rádio, que fazem questionar o princípio de unidade da ação. Nesse sentido, o diálogo do teatro brechtiano com a montagem cinematográfica, por exemplo, mostra-se mais de acordo com as exigências de Hans-Thies Lehmann de um teatro cujo tratamento estético se aproxima da performance. Para situar melhor o argumento, o autor retoma, em defesa das especificidades do teatro épico, as palavras de Benjamin em “O que é o teatro épico?": (...) “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 da sua modificação”¹.

O livro de Gatti debate essas questões ao longo de três capítulos que, segundo o autor, podem ser lidos de maneira independente. No primeiro capítulo, são discutidos os pressupostos de *A medida*, o protótipo mais bem acabado da peça de aprendizagem que, na indicação de Brecht, não foi escrita para fruição de um público pagante, mas para o exercício em grupo e ensinamento dos atores: “A peça de aprendizagem ensina quando nela se atua, não quando se é espectador”.

A discussão acerca da peça de aprendizagem, interposta por Müller ao longo do livro, é contextualizada historicamente. A disposição econômica e cultural da Alemanha entre guerras: a expectativa imanente de

¹ Walter Benjamin. O que é o teatro épico?. In: *Obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 2008, p.79.

uma revolução e o principiar de corais e grupos de teatros de trabalhadores organizados no interior de sindicatos são refletidas como condição *sine qua non* para o surgimento da peça de aprendizagem. A ascensão do fascismo, no entanto, eclipsou seu desenvolvimento. Mas a peça de aprendizagem pode facilmente adaptar-se ao contexto em que vai atuar, o que favorece a proposta de Müller repensar e atualizar a experiência teatral de Brecht no interior do seu trabalho. Os leitores habituados com a arte dramática de qualquer um dos dramaturgos apreendem sem custo essas circunstâncias em *A medida* (1930). Com efeito, é através do princípio técnico formal da peça dentro da peça que os quatro agitadores representam cenicamente todas as circunstâncias que levaram a morte do jovem camarada. Outro recurso formal que reforça seu caráter experimental é a que cada encenador deve representar as diferentes personagens da história. Cada atuante deve assumir a posição de acusado, acusadores, juízes ou testemunhas, problematizando a forma mesma da peça de aprendizagem por meio da superação da cisão entre quem atua e quem observa. O diálogo torna-se atual à medida que a relação entre presente e passado se intersecciona à natureza dramática do diálogo.

Por todo segundo capítulo, o leitor reconhecerá a correspondência entre as investigações de Müller sobre o teatro brechtiano e sua própria produção, mediante o exame minucioso de peças como *Material Fatzter*, *Mauser*, *Quarteto*, além do *Fatzter* de Brecht e o *Fatzter* de Müller. Neste momento do livro, Gatti situa muito bem o vínculo entre as pesquisas de Müller e o contexto histórico da Alemanha dos anos de 1960 e 1970. O fracasso da República Democrática Alemã (DDR) em tornar-se uma alternativa à União Soviética (URSS) e ao capitalismo, bem como o radicalismo das Brigadas Vermelhas na República Federal da Alemanha (RAF), reflexo da inexistência de apoio popular à luta em favor de uma sociedade emancipada, não mais permite entrever o potencial de uma transformação efetiva por

meio de uma revolução, circunstância histórica tão bem incorporada ao teatro de Brecht. Por consequência, entendemos porque um dos aspectos mais valorizados por Müller na experiência teatral de Brecht são os elementos resistentes à clareza e à inteligibilidade da fábula. Ele não está interessado na formação do público, muito menos no potencial emancipador das novas técnicas e a refuncionalização do aparelho teatral. A função de seu teatro é, antes de tudo, o de crítica à ideologia.

Em vista disso, no terceiro capítulo, Gatti situa sua análise em torno de *Descrição de Imagem*²(1984). A deixa para Heiner Müller escrever essa peça foi o desenho de uma paisagem onírica esboçada por uma estudante de cenografia. Os poucos elementos desse retrato (árvores e nuvens ao fundo, uma casa, uma mulher à mesa no jardim, um homem na soleira da porta e três pássaros) favorece um trabalho de interseção entre imagem e narração que recusa seu fechamento numa única possibilidade descritiva. Experimento calcado na construção de espaços livres para a fantasia, muito próximo teoricamente ao espaço de jogo (*spielraum*) antevisto por Benjamin no cinema³, *Descrição de Imagem* não é um produto acabado. Ele pretende questionar as condições atuais para prática teatral. Esta seria, na concepção de Müller, a tarefa atual do teatro frente ao confronto com o passado.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos, 2016,
vol. 2, n. 2, p. 310-314

Bibliografia:

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor e O que é o teatro épico?. In: *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

GATTI, Luciano. *A peça de aprendizagem: Heiner Müller e o Modelo Brechtiano*. São Paulo: Edusp, 2015.

²Sem muita familiaridade com a experiência teatral de Heiner Müller decido pesquisar no youtube e encontro uma excelente versão para *Descrição de Imagem* pela Cia Nova de Teatro, do Rio de Janeiro, neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=9TqMvAVWIqU>.

³Para melhor compreensão do tema sugiro a leitura de minha dissertação de mestrado: *Mimese e jogo: o cinema e o potencial emancipador da técnica em Walter Benjamin*, São Paulo, Unifesp, 2014.