



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**A REPRESENTAÇÃO DO INTELECTUAL EM BERTOLT BRECHT:
UMA ANÁLISE DE “A VIDA DE GALILEU” COM O TEMPO
HISTÓRICO**

RENATO FLORÊNCIO PAVANELLI ORTEGA

Uberlândia - MG
2016

RENATO FLORÊNCIO PAVANELLI ORTEGA

**A REPRESENTAÇÃO DO INTELECTUAL EM BERTOLT BRECHT:
UMA ANÁLISE DE “A VIDA DE GALILEU” COM O TEMPO
HISTÓRICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: Linguagens, Estética e Hermenêutica.

Orientador: Prof. Dr. Leandro José Nunes

Uberlândia - MG
2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

- O77r Ortega, Renato Florêncio Pavanelli, 1988-
2016 A representação do intelectual em Bertolt Brecht : uma análise de "A vida de Galileu" com o tempo histórico / Renato Florêncio Pavanelli
Ortega. - 2016.
135 f.
- Orientador: Leandro José Nunes.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.
1. História - Teses. 2. Literatura e história - Teses. 3. Brecht, Bertolt, 1898-1956 - Crítica e interpretação - Teses. 4. Intelectuais - Teses. I. Nunes, Leandro José, 1958-. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

RENATO FLORÊNCIO PAVANELLI ORTEGA

**A REPRESENTAÇÃO DO INTELECTUAL EM BERTOLT BRECHT:
UMA ANÁLISE DE “A VIDA DE GALILEU” COM O TEMPO
HISTÓRICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: Linguagens, Estética e Hermenêutica.

Orientador: Prof. Dr. Leandro José Nunes

Uberlândia, 26 de fevereiro de 2016.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Leandro José Nunes - Orientador
Universidade Federal de Uberlândia

Prof.ª Dr.ª Katia Eliane Barbosa - Examinadora
Universidade Estadual de Goiás

Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa – Examinador
Universidade Federal do Triângulo Mineiro

Para minha família, com carinho.

Agradecimentos

Mesmo a pesquisa acadêmica sendo um trabalho solitário, gostaria de agradecer algumas pessoas que foram importantes.

Primeiramente queria agradecer à minha linda companheira, Rochelle, por sempre entender os momentos de ausência e de impaciência. Agradeço também pela ajuda nos momentos difíceis e por me manter sempre com ânimo e determinado na resolução dos problemas. Obrigado pelos vários conselhos e pela terapia. Pessoa que tenho um carinho inestimável e amizade eterna, muito obrigado.

Agradeço à minha família, minha mãe Silgina, meu pai João Ernesto, minhas irmãs Cilea e Mircéia, minha afilhada e sobrinha Maria Teresa e ao meu irmão Danilo Vinícius, pelo carinho, força e cuidado. Obrigado. É por vocês e para vocês que continuo estudando, porque sabem da importância da minha profissão.

Quero agradecer a pós-graduação da Universidade Federal de Uberlândia pela oportunidade. Obrigado.

À professora Dra. Rosangela Patriota Ramos pelos ensinamentos nas aulas e no exame de qualificação, agradeço.

Ao professor Dr. Alcides Freire Ramos pelas contribuições a este trabalho, além das conversas, apesar de poucas, porém importantes, a respeito do trabalho do professor, agradeço.

Ao professor Dr. Rodrigo de Freitas Costa agradeço pela leitura minuciosa e pertinente. Mas agradeço também pelas inúmeras conversas e sugestões em vários assuntos, tornando-se para mim um amigo e uma referência no nosso ofício. Obrigado por me manter no caminho.

Agradeço aos meus amigos de mestrado pelas discussões propostas, mas principalmente a Ivana, que tive a oportunidade de ministrar um minicurso juntos, obrigado.

Agradeço ao meu orientador, professor Dr. Leandro José Nunes pela paciência e atenção ímpar.

À professora e amiga Nalva Carrijo, quem eu tive a oportunidade de conhecer e se tornar amigo.

Por fim, agradeço a CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) que garantiu o subsídio necessário para o desenvolvimento da pesquisa.

Aconteceu assim que o tempo foi aos poucos revelando a todos as verdades previamente indicadas por mim e, com a verdade dos fatos evidenciando a diversidade de anônimos entre aqueles que, sinceramente e sem qualquer inveja, não admitam como verdadeiros tais descobrimentos e aqueles que à incredulidade acrescentavam algum sentimento alterado.

Galileu Galileu

Resumo

Esta dissertação tem por objetivo discutir a representação do intelectual presente na peça teatral “A Vida de Galileu” de Bertolt Brecht, na sua terceira versão produzida em 1954. O enredo da peça se passa na Itália do século XVII e retrata uma parcial biografia de Galileu Galilei, um renomado cientista de sua época. Porém, tal intelectual sofre com as opressões sociais de seu tempo ao pensar e produzir conhecimento. A peça discute as singulares características dos intelectuais inseridos no desenvolvimento científico no período pós Segunda Guerra Mundial. Para tanto, refletir sobre as características que por sua vez fazem parte da discussão desenvolvida, como o engajamento, a crítica à teoria do conhecimento no século XX, a autonomia no trabalho intelectual e as possibilidades existentes na peça de se refletir sobre o que é um intelectual diante do processo histórico e social, compõem o foco dessa discussão. No geral, buscamos compreender o sentido empregado na peça e na personagem principal que pretende pensar o papel do intelectual com a sociedade.

Palavras-chave: Intelectual – Bertolt Brecht – Teatro

Abstract

This paper aims to discuss the representation of the intellectual in this play "Life of Galileo" by Bertolt Brecht, in its third version produced in 1954. The part of the plot takes place in seventeenth-century Italy and depicts a partial biography of Galileo Galilei, a renowned scientist of his time. But, this intellectual suffers from social oppressions of his time to think and produce knowledge. The piece discussed the unique characteristics of the inserted intellectuals in scientific development in the post World War II period. Therefore, think about the features which in turn are part of the developed discussion, such as engagement, critical theory of knowledge in the twentieth century, autonomy in intellectual work and the possibilities in part to reflect on what a intellectual on the historical and social process, make up the focus of this discussion. Overall, we seek to understand the meaning used in the piece and the main character you want to think about the role of the intellectual in society.

Keywords: intellectual – Bertolt Brecht – theater

Sumário

Agradecimentos.....	vi
Resumo	ix
Abstract	x
Sumário	0
Introdução.....	1
Capítulo 1 - O dramaturgo como trabalhador intelectual	16
A noção de intelectual que surge do teatro épico.	35
Capítulo 2 - A representação do intelectual: “A Vida de Galileu” como experimento intelectual de Bertolt Brecht.	45
Os atos	48
O pequeno discípulo – a ideia de educação.	51
Dona Sarti – o conflito entre religião e ciência	55
Outros personagens e as relações de poder.....	57
Galileu Galilei – o intelectual em conflito social	58
Capítulo 3 – Uma possibilidade para o intelectual brechtiano.	84
Uma discussão acerca do intelectual.	97
Considerações finais	113
Referências bibliográficas.....	118

Introdução

O objetivo deste trabalho é pensar a representação do intelectual desenvolvida por Bertolt Brecht na peça “A Vida de Galileu”, escrita em 1938-9, mas reescrita em 1954. As razões que levaram a pesquisa a esse objeto, nasceu do interesse pela ciência e como ela é capaz de criar possibilidades e alternativas para a sociedade, mas também destrui-las. Entende-se que são os homens detentores do controle sobre a ciência e que, portanto, são os únicos capazes de serem culpados pelas suas consequências, logo, a leitura da peça nos direciona justamente para esta questão: qual é o papel do intelectual na sociedade? Qual é a marca do intelectual brechtiano e sua diferença?

A peça é permeada por 15 atos, 48 personagens, tem 3 versões, uma em 1938-9, outra em 1945, e por fim, uma em 1954. Entre a primeira e a segunda o enfoque do personagem se altera profundamente, ele passa de astuto para criminoso, segundo a percepção de Brecht. Na terceira versão o crime continua evidente para o autor.

A história que atravessa a peça, num primeiro momento, mostra Galileu vivendo em Pádua onde tinha certa liberdade para pesquisar, contudo, com baixo salário. Para resolver essa problemática, encontra-se obrigado a dar aulas, logo, diminuindo o tempo para suas pesquisas.

Em um momento oportuno, um aluno rico se apresenta a Galileu e comenta sobre um aparelho que pode aumentar cinco vezes o que se vê, trata-se de uma luneta ou telescópio. Entusiasmado com o aparelho, Galileu, cria o seu próprio telescópio, com algumas melhorias e para garantir que aquilo lhe traga rendimentos financeiros, diz a todos, inclusive a Universidade de Pádua que foi ele mesmo que inventou.

Suas novas observações proporcionam a defesa da tese de Copérnico, que apresenta um sistema astronômico no qual a Terra gira em torno do Sol e não ao contrário, como se acreditava na teoria de Ptolomeu e os demais cientistas e filósofos da antiguidade, amplamente utilizada, defendida e difundida pela Igreja Católica. Galileu é pressionado a desistir dessa ideia. Porém, com a oportunidade de ter um papa que desfruta de ideias científicas, o Cardeal Barberini, antigo estudioso e apaixonado pela matemática, Galileu volta-se novamente a sua grande inquietação, que é pesquisar os movimentos celestes.

Contudo, o papa é pressionado a conduzir ao perjúrio a teoria de Galileu e inquiri-lo como um herege. Julgado e sentenciado, Galileu desfrutou de uma prisão domiciliar por

vários anos. Negando a verdade que sabia, o físico perde de seus discípulos e, inclusive, de si próprio a admiração.

A peça termina com Galileu vivendo num regime de semiprisão e vigilância constante, enquanto recebe a visita de seu antigo aluno Andrea Sarti. Este foge da Itália levando o livro de Galileu, *Os Discorsi*, na esperança de difundi-lo.

O conflito de Galileu com a instituição universitária e religiosa é revestido por profundas discussões acerca do papel e da conduta intelectual frente aos problemas sociais, como: financeiro, ideológico, condições de pesquisa, estratégias de sobrevivência, relações pessoais e profissionais.

Por meio do teatro, Bertolt Brecht, irá expressar suas percepções do mundo e principalmente dialogar com os eventos históricos que surgiram do início do século XX até sua morte em 1956. Dramaturgo, nascido na Alemanha em 1898, também foi poeta e teórico de teatro, escreveu roteiros de filmes e artigos em revistas. Notou em sua vida muitas ebullições sociais, guerras, tratados de paz entre nazistas e comunistas, assistiu de perto a crise econômica de 1929 e as duas grandes guerras mundiais.

Para Eric Bentley, em seu livro “O dramaturgo como pensador”¹, sua convicção política fazia com que olhasse criticamente para a sociedade. “Tambores na Noite”, sua segunda peça, traz características distintas e críticas ao expressionismo, desmistifica os heróis expressionista com personagens individualizados e tempo histórico determinado, a Revolta Espartaquista de 1919 na Alemanha.²

Segundo Bentley, o artista, e é dessa forma que ele irá pensar o trabalho de Brecht, é um pensador na medida que transforma a paixão e a imaginação numa linguagem com possibilidades de diálogo com a sociedade, e que cada dramaturgo pensa de maneira apropriada à sua arte. Em uma sequência de obras, Brecht inicia uma transformação no teatro. Deixa, primeiramente, de criticar o teatro de dentro dele, isto é, para com peça de caráter expressionista, para encontrar uma nova forma de confrontar o expectador com a realidade.

¹ BENTLEY, Eric. **O dramaturgo como pensador: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos.** Tradução: Ana Zelma Campos. Editora civilização brasileira, 1991.

² Cf. Para mais informações sobre a análise da peça é recomendado o livro do professor Dr. Rodrigo de Freitas Costa, que faz um importante exame da obra ao relacionar as interpretações de Fernando Peixoto na encenação do Brasil no período da Ditadura Militar. COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tambores na Noite a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto.** São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

A tragédia aos moldes de Aristóteles apresenta um valor simbólico. Os expressionistas utilizaram-se disso ao tratar do homem em si, ao passo que simbolizando as características do herói. Sobretudo, as correntes teóricas da Europa dos anos de 1930, 1940 e 1950 apresentam-se como formas de expressão e representação social que tinham como objetivo atingir determinado efeito nos espectadores. É fundamental que as características do naturalismo e do expressionismo fossem, sobre a recepção da representação, de empatia e catarse. Em ambos, mesmo que antagônicos na forma de representar, o espectador é tido como receptáculo de informações e emoções, que, consequentemente, o levavam ao transe.

Diante disso, Brecht rompeu com formulações aristotélicas para o teatro, onde a capacidade de imersão do espectador na personagem produzia uma catarse. Para Brecht, essa concepção só poderia elevar e demonstrar o destino do herói e não da sociedade. Portanto, o homem, para Brecht é resultado de uma condição socioeconômica, visto que é um produto da sociedade, logo, a sociedade determina o ser social. A verdade não reina nas peças de Brecht, elas podem ser discutidas, ao contrário do que se passa nas peças clássicas; o palco e a plateia são como espelhos, segundo Eric Bentley, um apresenta e o outro vê. A partir disso desenvolveu o teatro épico, que se opõe justamente ao que acreditava Aristóteles, como afirmou Brecht:

O abandono da empatia não se origina de um abandono das emoções e não leva a isto. A tese da estética vulgar de que somente podem ser criadas emoções através da empatia é uma tese errada. Em todo o caso, uma dramática não –aristotélica tem que se submeter a uma crítica cuidadosa quanto às emoções que pretende criar e que estão contidas nela.³

Tal abandono foi superado pela produção de um teatro dialético, ou seja, um teatro que aproximasse ideias, aparentemente opostas, para desenvolver algo de relativo valor na sua concepção de sociedade. É um teatro da *práxis*, que procura por meio de uma teoria e de uma forma de representar e gerar uma ação/reflexão no espectador. Brecht afirma que “o teatro épico se interessa antes de tudo pelo comportamento dos homens entre si, na medida em que

³BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A., 1967, p. 175.

esse comportamento apresenta uma significação histórico-social; dito noutra forma, naquilo que ele tem de típico.”⁴

Todavia, as características do drama épico brechtiano são originárias da teoria marxista, porém, o teatro precisava encontrar uma forma de representar e dar ao público o efeito desejado pelo dramaturgo. Bentley dirá que os “elementos ‘não-realistas’ da montagem épica são todos eles devotados com a intenção de fornecer um sentido maior do mundo real. Dizem para o público: ‘O mundo verdadeiro existe e é o nosso assunto’. Mas ele não é esse palco nem esta peça.”⁵

O reflexo da teoria marxista no drama épico é a possibilidade do teatro compreender o indivíduo como agente interligado a um sistema social. Numa citação de Bently, ele ressalta a fala de Brecht sobre o indivíduo:

Hoje, quando o ser humano deve ser tomado como a totalidade dos relacionamentos sociais, só a forma épica capacita o dramaturgo a descobrir uma imagem comprehensiva do mundo. O indivíduo, exatamente o indivíduo de carne e osso, só pode ser compreendido através dos processos nos quais e pelos quais existe. A nova dramaturgia precisa adquirir uma forma que não faça uso do suspense, mas que apresente um suspense no relacionamento de suas cenas, que carregarão de tensão umas às outras. Essa forma será portanto qualquer coisa, menos um rosário de cenas como vemos nas revistas.⁶

A perspectiva do épico percebe o indivíduo dentro de um sistema que proporciona a contradição na sociedade. O mundo como ele é não é encenado ao público como o naturalismo, por outro lado, o mundo é um substrato para uma discussão com o indivíduo de carne e osso. Tal indivíduo, como percebe Brecht é, antes de tudo, um homem do cotidiano, que deseja e se seduz por aquilo que faz tentação a qualquer homem, isto é, um homem que por ele mesmo, sem noções ilusória de heroísmo e de potencias que superam o mais natural e animal que habita o seu interior.

O drama épico de Brecht rompe com essa tradição aristotélica ao determinar que o efeito catártico não expressa as características da nova sociedade. É um caráter educativo e pedagógico que fornece a ideia de crítica e reflexão a esta sociedade. Não é desejado que o

⁴Ibidem, p XIV/XV. (prefácio)

⁵BENTLEY, Eric. **O dramaturgo como pensador: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos.** Tradução: Ana Zelma Campos. Editora civilização brasileira, 1991, p. 88-89.

⁶ Ibidem, p. 310.

público expurge as emoções na medida que as sente, mas que as analise e leve suas questões para a casa, para o trabalho, de modo geral, para sociedade.

O que determina esse rompimento é uma percepção de mundo que se altera de acordo com pressupostos econômicos e sociais somados a uma perspectiva científica na qual a sociedade entra a partir do século XIX. Esse caráter científico da sociedade aparece mais explicitamente na forma de conduzir a representação do teatro brechtiano, ou seja, informando e mostrando conteúdos ao narrar.

O que está adiante de nós são proposições de um teatro que em todas as medidas tenta alterar o mundo a partir do coletivo, visto que, é a sociedade que altera o mundo no qual vive e, para isso, Brecht desenvolve uma variedade de ferramentas para atingir seu ideal. Complementando, Bentley disse:

[...] o palco épico é artificial. Em lugar de montar no palco quartos verdadeiros, edifícios e mobiliário, usa slides, mapas, projeções de filmes, cenas simultâneas e cartazes que rolam sobre o palco em carrinhos. A representação brechtiana, como a pirandeliana, é também antiilusória. O ator não deve fingir *ser* o personagem. Deve representar o seu papel exteriormente, não – como pediam os expressionistas – de uma maneira estilizada e não-individualizada, mas com tanto cuidado como Stanislavski teria desejado.⁷

O teatro épico se diferencia do naturalista de Emile Zola, na verdade existe uma contradição elaborada por Bentley sobre esse assunto, que se resume no seguinte: o épico consegue ser mais fiel aos fatos, justamente porque ao negar a quarta parede torna a teatralidade em realidade e por isso o autor considera Brecht mais naturalista do que o francês:

[...] O teatro naturalista de Zola, dedicado à realidade, era um teatro de ilusão, de fantasmagoria e, pode-se mesmo dizer, de escapismo. (...) Os elementos ‘não-realistas’ da montagem épica são todos eles devotados com a intenção de fornecer um sentido maior do mundo real⁸

De toda maneira, a intenção do teatro épico é ser formativo e não um simples escapismo da realidade. Por isso muitas vezes esse modo de teatro foi considerado didático no

⁷ Ibidem, p. 309.

⁸ Ibidem, p. 310.

sentido literal. Através de argumentos racionais o dramaturgo desenvolve um discurso informativo de conhecimentos e visões relativas sobre certos assuntos, porém, deixa ao espectador a missão de refletir e tirar suas próprias conclusões, mesmo que tenha havido um desfecho na obra.

Em uma das passagens de “O Pequeno Organon Para o Teatro” Brecht procura expor a necessidade de fugir das ilusões e dos resultados deste teatro que convence e transporta o espectador, pois, para ele, o que se vê são pessoas imóveis, que se contraem fisicamente a cada estímulo que recebi de um sonho, e acrescenta: “Verdade, seus olhos estão abertos, mas olham mais do que vêem, escutam, mais do que ouvem. Olham para o palco como que fascinados, numa expressão que vem desde a Idade Média, os dias das feiticeiras e padres”.⁹

A fim de provocar a sociedade a mudá-la, Brecht não considera esse teatro desconectado da política, pelo contrário, ele propôs um engajamento político em suas obras, para além de uma apologia à atividade intelectual, são experimentos educativos, como ressalta Martin Esslin, o “ato do engajamento, portanto, pode ser compreendido, (...) como tendo sido de importância considerável no mecanismo de seu processo criador. Ele lhe deu a razão, a justificativa e o incentivo para o trabalho”.¹⁰

Esslin, também escreveu sobre Brecht e suas obras, porém, procurou ver o dramaturgo em variadas posições. Com relativo cuidado ao pensar Brecht por meio de seus depoimentos, poemas e obras teatrais, Esslin irá demonstrar principalmente o conflito dialético, tanto na vida quanto na sua obra. Essa característica é fundamental para que estabeleça a conexão a ideia de sociedade ou mesmo de homem, portanto de intelectual para Brecht.

Existe uma crítica muito clara quando pensamos a ideia de razão na peça “A Vida de Galileu” e ela se sustenta pela tentativa, já decorrente em Brecht, de confrontar duas condições humanas: a razão e o instinto. Na peça, isso é mais do que aparente, é transcorrido por todo o texto a disputa violenta entre os desejos da personagem, desde a sua “promoção” à corte de Florença até a sua abdicação perante o Santo Ofício, como demonstra Brecht: “Nosso acordo é muito simples: de lado temos o fígado de ganso, do qual (Galileu) insiste em dizer

⁹BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A., 1967, p. 193.

¹⁰ ESSLIN, Martin. **BRECHT: dos males, o menor**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: editora Zahar. 1979, p. 244.

que necessita; e, do outro lado, está a ciência, na qual também insiste. E assim, lá fica ele sentado entre esses dois grandes vícios: a ciência e a glutônia”.¹¹

Para pensar um pouco esse conflito, que se mostra relevante na peça e até mesmo nas obras de Brecht, podemos partir da dialética, que, constantemente, é utilizada para moldar seus personagens. Uma prova disso é o juiz Azdak, em “O círculo de Giz Caucásiano”. Na peça, o juiz “é um palhaço devasso e imoral, no entanto, mesmo que seja pelas razões erradas, faz o bem.”¹²

O mesmo acontece com a personagem Galileu. Esslin descreve Galileu da seguinte maneira: “Também Galileu é um gênio. Também ele é um homem sensual e glutão. Mas seu instinto mais poderoso é o da curiosidade. Seu maior prazer sensual é o da descoberta”.¹³ Percebemos que a duplicidade que o caracteriza revela o que o espectador pode esperar da personagem, a busca pelo novo ao passo que não restringe seus prazeres mais naturais, além de propor uma experiência muito familiar e cotidiana, ou seja, uma cena da vida comum, onde o ser humano diante da sociedade é posto em conflito.

A intenção do dramaturgo revela-se como uma tese e sua antítese, visto que, ao mesmo tempo Galileu é herói, é criminoso, ou seja, ele é homem. Para tanto, a pretensão é apresentar o foco de algumas questões. Existe, para Brecht, a necessidade de mostrar o homem como corrupto ou mentiroso, bom ou mau, para barganhar elementos a sua própria sobrevivência. O resultado dialético desse processo é o conflito por parte dos espectadores com a sua realidade, cotidiano e comportamento. Sobre isso, Brecht dirá aos seus atores:

Galileu é apresentado como um homem que está certo, um dos grandes heróis dos quinhentos anos seguintes, que derruba todas as barreiras, mas que depois se desarma e se torna um criminoso. Essa é uma das grandes dificuldades: manifestar o elemento criminoso da personagem do herói. Apesar de tudo, ele é um herói – e, apesar de tudo – ele se torna um criminoso.¹⁴

¹¹ ESSLIN, Martin. **BRECHT: dos males, o menor.** Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: editora Zahar. 1979, p. 248.

¹² Ibidem, p. 262.

¹³ Ibidem, p. 263.

¹⁴ Ibidem, p. 264.

Para Esslin, esses elementos (herói e criminoso, instintos e emoções) conflitantes ou até mesmo processuais estão presentes na sociedade moderna capitalista. Portanto, é relevante que o próprio modo de ser fazer teatro se altere a essa nova linguagem, e a forma de comunicação é a científica, pois diferente do passado medieval, a idade moderna foi profundamente alterada e acelerada pelo processo comercial e industrial. Brecht acrescenta o seguinte: “(...) O teatro tem sido requisitado para interpretar diferentes papéis na vida social do homem: não somente representações de vidas diferentes, mas também de maneiras diferentes”.¹⁵

Outro ponto relevante para essa pesquisa, sobretudo do que trata Esslin, é o período de exílio de Brecht. O trabalho do artista se diferencia dos demais pois não se trata apenas de uma atividade técnica, pelo contrário, Esslin apresenta um panorama mais complexo.

O caso de Brecht frente aos outros intelectuais de sua época era particularmente cruel: ele não era só um poeta que dependia do domínio que tinha de sua língua, mas também um experimentador e inovador teatral; para fazer seu trabalho e ampliar sua capacidade precisava de um palco, de cenários, de atores – e de público. Aos Vinte e cinco anos, justamente quando vinha alcançar a fama – ou pelo menos a notoriedade – e o sucesso financeiro, sua carreira havia de repente chegado virtualmente ao fim.¹⁶

Com o advento da expansão do nazismo e a perseguição aos comunistas ou qualquer opinião intelectual contrária ao governo nazista, Brecht se viu de repente encurralado, tendo que se exilar em outros países. Tal ato de refúgio é sem dúvida uma ação desesperada, pois, por mais que Brecht fosse cosmopolita, não era seu lar e nem seu ponto de identificação e simpatia. Mesmo porque a situação não favorecia qualquer tipo de simpatia diante dos fatos que se formam sobre seus olhos, sendo que sua condição era de refugiado.

Muitos escritores e pensadores exilados como Brecht da Alemanha, necessitavam de recursos como jornais e revistas, que colcassem seus pensamentos e obras em público, mas sobretudo de um espaço físico onde pudesse representar suas ideias. A necessidade da divulgação era uma estratégia para a sobrevivência do pensamento e de sua função social.

¹⁵ BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A., 1967, p. 185.

¹⁶ ESSLIN, Martin. **BRECHT: dos males, o menor**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: editora Zahar. 1979. p. 74

Para isso, Brecht assim como muitos intelectuais de esquerda viram na União Soviética, antes do pacto de não agressão, um caminho para continuar a proliferação das denúncias contra o III Reich. Porém:

Era verdadeiramente terrível a situação em que se encontravam tais intelectuais; conheciam Hitler, sabiam o que ia acontecer, mas ficaram condenados a proclamar seus conhecimentos em jornais de refugiados que ninguém lia, a ver suas peças provocantes, destinados a abrir os olhos do mundo, ser montadas nas salas do fundo deste ou daquele café, onde só eram vistas por outros refugiados que não precisavam delas para se converterem; condenados também a mover-se entre gente que não tinha noção de sua importância anterior e a mendigar auxílios de organizações caritativas. Não é de surpreender que muitos desses refugiados alemães se tenham suicidado, ou bebido até morrer.¹⁷

O trabalho intelectual do artista, como apresentado pelo autor, requeria traços mais específicos para serem desenvolvidos. A necessidade de procurar um local seguro para o trabalho é um ponto preponderante, já que o artista depende do público que consuma sua arte. Esslin adverte que não era uma questão de tradução do texto, era mais do que isso, era “o espírito de sua obra, toda a sua maneira de ser que parecia estrangeira, incompreensível para um público não-alemão.”¹⁸

Um último ponto, e que proporciona o plano de fundo das futuras discussões, é, primeiro, a incapacidade do marxismo partidário de compreender a verdadeira natureza do totalitarismo, já que o considerava uma “conspiração dos ricos contra os pobres”, segundo ponto é o próprio pacto de não agressão, Ribbentrop-Molotov, que deflagrou um profundo sentimento de impotência para muitos intelectuais, assim como em Brecht. A partir disso, Brecht é reconhecidamente como um artista que direciona seu olhar para a dramaturgia e foca-se nele. Diante dele estava a percepção de que artigos em revistas e de panfletos propagandistas que não alteraria os eventos futuros. As peças épicas, como adverte Esslin, corresponderam a este período, inclusive “A Vida de Galileu”, “A alma boa de Se-tsuan”, entre outras.

Na leitura de Fernando Peixoto, ator, diretor e intelectual brasileiro, os escritos de Brecht serviram como um instrumento para a discussão com as particulares características do

¹⁷ESSLIN, Martin. **BRECHT: dos males, o menor.** Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: editora Zahar. 1979. p. 76

¹⁸ Ibidem, p. 79.

Brasil nos anos de repressão, cerceamento da liberdade e autoritarismo da Ditadura Militar. Mas Brecht chega antes no Brasil, em 1945 é encenado “Terror e miséria do Terceiro Reich, tendo como diretor Walter Casamayer e Henrique Bertelli, em São Paulo.¹⁹ No caso de Peixoto, o seu contato com Brecht veio por intermédio de Ruggero Jacobbi, diretor de teatro contratado para dirigir o Teatro Brasileiro de Comédia, que trouxe as suas formulações dramáticas da Europa.

Entretanto, como aponta Rodrigo de Freitas Costa²⁰, foi na década de 1960 com a promulgação do Ato Institucional nº 5, de 1968, que Brecht é sistematicamente lido pela dramaturgia brasileira. A principal contribuição de Brecht, para Peixoto, é a possibilidade de discutir e delatar o governo autoritário por intercessão do palco.

Na percepção de Fernando Peixoto, Brecht é um dos escritores que revolucionaram o teatro, dando ao mesmo um novo sentido social por meio de sua configuração de cena, representação, informação e divertimento. Atuou de forma sensível as vicissitudes de seu tempo, Brecht não perdia a oportunidade de transformar a sociedade, mesmo que o mal fosse um caminho necessário.

Como engrenagem principal, a dialética marxista exerceu profundas articulações no teatro brechtiano. Peixoto destaca que a oposição e a contradição são levadas ao extremo do pensamento. “Sua vida repousa na alegria da luta, no deleite da oposição. E isto o transforma no intelectual marxista da sociedade capitalista: existe dentro dela, para dinamitá-la.”²¹

Em uma crítica à estreia de “A Vida de Galileu” em 1968, Sábato Magaldi aponta: A estreia me trouxe particular alegria, por reafirmar os valores da razão, numa data particularmente fatídica para nossa história – 13 de dezembro de 1968.²² Em outro momento,

¹⁹ BADER, Wolfgang (org.) **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

²⁰ COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tambores na Noite a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto**. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

²¹ PEIXOTO, Fernando. **Brecht – vida e obra**. 2.ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

²² Cf. MAGALDI, Sábato. **O papel de Brecht no teatro brasileiro**. In: BADER, Wolfgang (org.). Op. cit., p. 224, e a dissertação de mestrado de Nádia Cristina Ribeiro: RIBEIRO, Nádia Cristina. **A Encenação de Galilei Galilei no ano de 1968: Diálogos do Teatro Oficina de São Paulo com a sociedade brasileira**. 2004. Dissertação (Mestrado em História Social) Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais. A autora procurou analisar a peça nas condições conjunturais brasileiras e em quase todos os aspectos que se refere à encenação e recepção. Merece destaque no seu trabalho também as adaptações do diretor. Num processo cronológico do teatro brasileiro, a historiadora investigou a presença de Bertolt Brecht e de suas teorias para o teatro e a sua influência no mesmo, demonstrando uma certa

Peixoto declara que a sua leitura de Brecht serve para que intelectuais, estudantes, homens do teatro que viviam aquele momento difícil da história brasileira se entregassem a luta pela liberdade cultural, social e econômica.

Com diversas contribuições, inclusive nas adaptações dos textos de Brecht para a realidade histórica brasileira, Peixoto apresenta a importância para a profissão intelectual, ou seja, como o dramaturgo ou o ator dentro do sistema capitalista ou mesmo dependente do Estado, age. Sobre isso, é relevante pensar que para Brecht, como aponta Peixoto, o intelectual faz parte de uma estrutura sistêmica. O teatro brechtiano é um teatro científico, como ele enfatiza no “Pequeno Organon Para o Teatro”, muito próximo de uma ciência materialista e que, portanto, existe um papel específico ao trabalho intelectual, tanto perante a sociedade quanto ao modo de deixar visível a verdade.

Diante disso, é possível apresentar o escopo deste trabalho. Por meio da peça “A Vida de Galileu” de Bertolt Brecht, pretendemos compreender a interpretação do dramaturgo sobre o intelectual. Quais as suas características? Qual a forma de promover a crítica? Quais críticas fazem parte do seu tempo? Enfim, como é desenvolvida a imagem intelectual do personagem Galileu perante o teatro épico e os seus objetivos?

Essas problematizações se sustentam na própria ideia de intelectual e das discussões presentes no início do século XX. Quando Bertolt Brecht percebe o que acontece em sua volta, seus olhos procuram em todo aquele conjunto de acontecimentos algo no passado que possa inovar e criticar o presente por meio do teatro épico, e encontra neles, e Galileu, o agente poderoso para pensar e refletir sobre seu tempo.

Ao escolher um personagem histórico para herói de *Vida de Galileu*, Bertolt Brecht procurava a explicação da atualidade buscando raízes no passado. Em todas as três versões da peça permanece o problema do intelectual em conflito com a sociedade em que vive.²³

tradição brechtiana no Brasil. Como isso, ela focou na adaptação do diretor José Celso Martinez Corrêa da peça para as questões sociais do Brasil diante da Ditadura Militar.

²³ BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p. XVIII

O problema do indivíduo com a sociedade em que vive é fator preponderante. O conflito entre o individual e o coletivo será o motor da peça, porém como vimos até agora para Brecht, é o intelectual que fará destaque.

Ao estudar o intelectual não podemos perder de vista que são, como propõe Edward Said,

indivíduos com vocação para a arte de representar, seja escrevendo, falando, ensinando ou aparecendo na televisão. E essa vocação é importante na medida em que é reconhecível publicamente e envolve, ao mesmo tempo, compromisso e risco, ousadia e vulnerabilidade.²⁴

Ao representar, o intelectual está adquirindo qualidades de determinados grupos sociais, ou seja, ele se coloca em diálogo para ou com certos grupos afim de desenvolver uma provocação ou reflexão, que por ventura o coloca em situações conflitantes do ponto de vista pessoal. O risco, o exílio, a marginalidade, a perseguição, podem ser inevitáveis ao intelectual, por isso, o estudo do intelectual não está contido apenas na sua mensagem, mas sim nas características de cada uma de suas representações, já que, assim como o engajamento é polissêmico, também será a sua representação.

Tais representações que dissipam do intelectual são importantes, para Said, já que suas particularidades, intervenções e qualidades de sua mensagem, formam “a força vital de todo verdadeiro intelectual”²⁵. E sobre isso podemos acrescentar que o intelectual, por função natural deve trabalhar para que o seu público seja constantemente posto em desconforto, visto que, causar constrangimentos é a qualidade que o define.

Dessa forma, Edward Said, em seu livro “As Representações do intelectual” proporciona a possibilidade de investigar e analisar o intelectual também a partir da obra artística. Sobre essa referência, Said expõe:

É na vida pública moderna – vista como um romance ou peça teatral e não como um negócio ou matéria-prima para uma monografia sociológica – que podemos ver e compreender mais prontamente por que os intelectuais são representativos não apenas de um movimento social subterrâneo ou de grande envergadura, mas também

²⁴SAID, Edward W. **Representações do intelectual**: as conferências Reith de 1993. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Cia. das Letras, 2005. p. 27.

²⁵ Ibidem, p. 27.

de um estilo de vida bastante peculiar, até irritante, e de um desempenho social que lhes é único.²⁶

Analizando romances do século XIX e XX, como: “Pais e Filhos” de Turguêniev, “A educação sentimental”, de Flaubert e “Retrato do artista quando jovem”, de Joyce, além de outras referências para elencar questões relacionadas ao intelectual no século XX, como: Antonio Gramsci, Julien Benda. Said faz várias considerações acerca das representações do intelectual diante de países, tradições, exílios, profissões, enfim, elementos relevantes que circundam o mesmo. Todas estas problemáticas envolvem, de certo modo, uma metodologia ao tratar da representação do intelectual.

Com o cuidado de pensar a peça de acordo com as suas restrições temporais, ou seja, dos diálogos para os quais ela foi criada a realizar, o historiador não pode esquecer, com adverte Roger Chartier: “A historicidade de um texto vem, ao mesmo tempo, das categorias de atribuição e de classificação dos discursos peculiares à época e ao lugar a que pertencem, e dos seus próprios suportes de transmissão”²⁷. Por isso, é imprescindível olhemos para 1954 com bastante atenção e cuidado, porém, como sua criação foi 1938, é notável que se não esqueça as contribuições daquele período histórico, principalmente na busca do dramaturgo pelo cientista Galileu Galilei e no que ele poderia dialogar com o tempo histórico.

Portanto, para o nosso primeiro capítulo, pretendemos pensar a forma com que Brecht percebe a ideia de trabalho artístico e como isso é relevante para se pensar a autonomia do intelectual frente a questões políticas e mercadológicas. Além disso, qual é o veículo utilizado por Brecht para realizar suas críticas e como se configura as técnicas e teorias do teatro épico que contribuem para uma determinada representação do intelectual.

O segundo capítulo é uma análise do teatro “A Vida de Galileu”, apresentação dos seus temas, personagens e, principalmente, como essas discussões orbitam a representação do intelectual brechtiano. Sem esquecer de pensar o contexto no qual Brecht estava inserido, a peça é examinada como uma proposta de reflexão com o presente de 1954.

²⁶SAID, Edward W. **Representações do intelectual**: as conferências Reith de 1993. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Cia. das Letras, 2005. p. 28

²⁷ CHARTIER, Roger. **Do palco à peça**: publicar teatro e ler romances na época moderna. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 10-11.

Por fim, o terceiro capítulo evidencia as duas mais reluzentes características do intelectual brechtiano. Depois confrontamos o intelectual de Brecht com outros conceitos de intelectual e de engajamento, como por exemplo Jean-Paul Sartre, Maurice Merleu-Ponty e Antonio Gramsci, sempre destacando as diferenças e aproximações entre cada um, a fim de ressaltar a representação do intelectual contida na peça “A Vida de Galileu”.

Capítulo 1 - O dramaturgo como trabalhador intelectual

Segundo Reinhart Koselleck em seu livro “Futuro passado”: “As denominações que as pessoas empregam para si próprias e para os outros fazem parte do dia a dia de cada um. Neles se expressam a identidade da pessoa e suas relações com os outros.”²⁸ Nesse sentido, empregar uma palavra a um certo tipo de ação na sociedade é a mesma coisa que determinar a sua função na mesma. Seguindo, o autor coloca: “Desde que a sociedade atingiu o desenvolvimento industrial, a semântica política dos conceitos envolvidos no processo fornece uma chave de compreensão sem o qual os fenômenos do passado não poderiam ser entendidos hoje.”²⁹ O autor propõe que a partir de um determinado tempo, neste caso o desenvolvimento industrial, vários conceitos se alteram, assim podemos analisar a história de acordo com as diferentes formas de se empregar certos conceitos.

É importante pensar, como apresenta Koselleck, que existe em determinados espaços temporais usos distintos para as mesmas palavras, ou seja, a palavra é a mesma, contudo, o seu significado se altera de acordo com um processo histórico específico. Russel Jacoby destaca, em seu livro “Os Últimos Intelectuais”, justamente isso, entretanto vai além, a mudança na linguagem do intelectual revela o seu modo de vida, consequentemente, como ele propõe a discussão com a sociedade.

Tratando-se do conceito de intelectual, podemos considerar que as representações atribuídas em nosso tempo presente não conferem com as do passado. De acordo com isso, a representação do intelectual e o seu significado no tempo histórico está intimamente ligado à questão: qual é a função do intelectual na sociedade?

Jacob aponta que o intelectual perdeu atualmente o ideal utópico e desenvolveu um afastamento da humanidade.

“Ao longo do século XX, os intelectuais vêm migrando para as instituições, tornando-se especialistas e professores. Ao mesmo tempo, passaram a desconfiar das categorias universais, considerando-as não-científicas e opressivas”.³⁰

²⁸KOSELLECK, Reinhart. **FUTURO PASSADO: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Tradução Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006, p. 191.

²⁹Ibidem, p. 103.

³⁰JACOBY, Russel. **O fim da utopia**: política e cultura na época da apatia. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 139.

As condições de trabalho, a estrutura mercadológica e institucional é uma via de mão dupla, pois, ao mesmo passo que confere segurança e estabilidade, desvincula suas ligações com um público mais geral, diminuindo o alcance das suas produções e argumentações, sendo que a produção acadêmica restringe a técnica de linguagem. Os diálogos universais, que partiam de eventos pontuais da sociedade e se derramavam conforme as críticas desenvolvidas, eram localizadas na própria concepção de mundo, de homem e de questões mais gerais; tinham por definição atingir um determinado grupo ou falar por ele. Existe atualmente, como destacou Jacoby, uma produção de teorias, métodos e resultados que não tem vínculo ou a pretensão de se tornarem audiência de um público maior do que o seu especializado, ou seja, a preocupação dos intelectuais atuais é a proposital produção e diálogo com o seu grupo, pessoas que atuam na mesma área, como demonstra o autor:

[...] Um ‘famoso’ sociólogo ou historiador de arte é famoso para outros sociólogos ou para outros historiadores de arte, ninguém mais. À medida que se tornavam acadêmicos, os intelectuais não tinham a necessidade de escrever de modo comprehensível a um público leigo; não o fizeram, e acabaram perdendo a capacidade de fazê-lo.³¹

Diante disso, Jacoby aponta: “[...] Os grandes pensadores, de Galileu a Freud, não se contentaram com as descobertas sólidas; eles buscaram, e encontraram um público [...]”³² e a partir disso, não permaneceram obscuros em suas áreas, pelo contrário, atingiram determinados grupos e alteraram a sociedade ou a forma de perceber as coisas nela.

A transformação das relações de poder ao longo do século XX e principalmente ao intenso movimento de instituições que julgam a “esfera pública”, como revistas, jornais, jornalistas, TV, Universidades, demonstra Jacoby, que confundiram “brilho com substância e (...) com relevância intelectual”³³, isto é, o fato de a maioria dos intelectuais estarem inseridos na academia ou em outras instituições e, por terem estabilidade financeira e de trabalho, produzem sem nenhum compromisso com a transformação política e social.

³¹ JACOBY, Russel. **O fim da utopia**: política e cultura na época da apatia. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 20

³² Ibidem.

³³ JACOBY, Russel. **Os últimos intelectuais**. A cultura americana na era da Academia. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Trajetória Cultural: Edusp, 1990. p. 18

Uma questão posta por Edward Said vai na mesma direção, é a expansão das universidades por todo o mundo e a profissionalização do intelectual como acadêmico, que retiram do intelectual sua atuação mais ampla na sociedade, isto é:

O resultado é que o intelectual hoje é muito provavelmente um professor de literatura confinado, com uma renda segura, sem nenhum interesse em lidar com o mundo fora da sala de aula. (...) escrevem uma prosa esotérica e bizarra, dirigida principalmente para a produção acadêmica e não para a mudança social.³⁴

Em outra perspectiva, Jacoby chama a atenção dizendo que a

vida do intelectual, que inclui livros, artigos, periódicos, conferências, discussões públicas, talvez ensino universitário, obviamente encontra-se sujeita ao mercado e às forças políticas, mas não pode ser reduzida a elas. [...]³⁵

O que nos leva a pensar na razão de se produzir conhecimento sem ser para uso e relevância da sociedade, ou seja, o intelectual não pode perder a sua autonomia de pensamento, pois, perderia a capacidade de ser intelectual. Diante disso, qual é a razão de se produzir um trabalho que busca numa obra de teatro compreender a sua mensagem? Fora as metodologias e objetivos, quais as razões de se pensar Brecht no século XXI? E o papel do intelectual, qual é a relevância de se pensar isto hoje?

A principal crítica de Jacoby em relação aos elementos que propõem a barreira das universidades sobre os escritores, é que em qualquer esfera profissional existe limitação e que faz parte dele, principalmente aos profissionais que emitem opiniões sobre a sociedade. Por isso a sua contribuição está em demonstrar que o intelectual deve ter noção do seu ambiente de limitações acerca do pensamento livre, e ao mesmo tempo realizar discussão com seus pares e com a própria sociedade sobre as condições em que vivem e estão imersos.

As condições de trabalho, assim como a estrutura mercadológica e institucionais, oferecem obstáculos aos intelectuais que estavam diante de uma paisagem repleta de caminhos e possibilidades. Nesse contexto, o que se torna relevante essa análise de Jacoby, é

³⁴ SAID, Edward W. **Representações do intelectual**: as conferências Reith de 1993. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Cia. das Letras, 2005. p. 76

³⁵ JACOBY, Russel. **Os últimos intelectuais**. A cultura americana na era da Academia. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Trajetória Cultural: Edusp, 1990. p. 18

poder pensar que não foi apenas a expansão das universidades na década de 1950 causadora do “desaparecimento” dos intelectuais americanos, mas outro fator também é determinante, as mudanças urbanas e a dissipaçāo de espaços de convívio boêmio.

Os intelectuais, deixando de produzir textos mais populares e palatáveis a um grande número de pessoas, provocaram grandes alterações inclusive na linguagem, pois, escreviam apenas numa linguagem “científica”, logo pouco inacessível ao público leigo. No fim com o decorrer do século XX, os intelectuais assumiram outros papéis na sociedade, perdendo, para além do voraz apetite crítico, um público abrangente.

Desse modo, podemos entender que o conceito de intelectual não é apenas distinto em tempos específicos, mas também por tratar de condições singulares que fazem parte de um perfil intelectual. Tal perfil somado as condições sociais e políticas de um determinado tempo na história é o que define certo significado e representação do intelectual.

Martim Esslin aponta que “A Vida de Galileu” tem traços autobiográficos de Brecht, justamente por depositar no texto muitos dos dilemas de sua vida, como a própria condição de produção do trabalho, já que as peças, os textos teóricos, poemas e artigos são veículos de comunicação com a sociedade. Galileu, entre todas as características que ele representa na peça, é um professor de matemática que depende economicamente de um trabalho intelectual, logo, é condicionado a um tipo específico de se pensar seu trabalho com o mercado e com a própria sociedade. Portanto, a análise que seguirá nesse trabalho não se preocupa em tratar especificamente a peça, pelo menos nesse início. A ideia de trabalho será pensada através da perspectiva de Bertolt Brecht, o que não quer dizer que não estaremos pensando a peça, pelo contrário, esse debate só surge na condição de se analisar a representação do intelectual contido em “A Vida de Galileu”. Por isso a metodologia utilizada neste primeiro momento do capítulo é partir do autor e dramaturgo e nos devidos momentos trazer a peça para o debate.

O historiador Rodrigo de Freitas Costa em seu livro “Tambores na Noite: a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto”, aponta o que para nós poderá ser o início de discussão com o intelectual brechtiano:

Bertolt Brecht não alça à condição de ‘indivíduo privilegiado’ que do alto do pedestal artístico ou intelectual é capaz de decifrar a sociedade à sua volta. Pelo contrário, Brecht constrói significados a respeito do mundo que o cerca e isso a

partir de convenções, regras, normas, tensões e possibilidades de um período em específico.³⁶

O que está sendo sugerido é que a partir de circunstâncias específicas, Brecht desenvolve suas obras perante aos desdobramentos sociais, e com isso pode-se entender que seus pensamentos sobre a sociedade são criados por intermédio do confronto de ideias e oportunidades de discussões de acordo com o tempo histórico.

Para compreender o intelectual segundo uma perspectiva brechtiana vamos focar em elementos que impulsiona toda uma estrutura representativa do intelectual. Mas isso pode se tornar complicado na medida que avaliamos a sua carreira produtiva, já que de acordo com as circunstâncias históricas e os diálogos estéticos chegar-se-ia a várias críticas e modos de perceber o teatro e a arte e, consequentemente, o intelectual. Em detrimento disso restringiremos a pensar temáticas que surgem de três formas em seu trabalho artístico: a primeira e mais importante é a ideia de trabalho intelectual; para Brecht isso irá determinar não só o modo de pensar a arte, mas também uma inspiração artística, já que diante de um sistema opressor o jeito, segundo o dramaturgo, é mudá-lo. O segundo e o terceiro ponto será pensar o canal ou o meio pelo qual o intelectual transmite suas mensagens e a linguagem utilizada para atingir o público. Todos os três critérios vão servir para sustentar a discussão com a representação do intelectual que buscamos analisar e compreender na peça “A Vida de Galileu”, já que esta é nossa fonte de discussão com a história.

Se o artista é um pensador, como afirmou Eric Bentley³⁷, o que é trabalho para um artista como Brecht? O intelectual em Brecht passa por uma gama de questões, porém, uma questão é imprescindível: o monopólio político-econômico do mercado sobre a arte e de como esse sistema econômico é prejudicial a sociedade.

³⁶ COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tambores na Noite a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto.** São Paulo: Editora Hucitec, 2010, p. 50

³⁷Autor de “O dramaturgo como pensador” de 1946, propôs que o artista do teatro, os criadores das obras criam arte de forma consciente, ou seja, que mesmo as obras não estão livres de diálogos sociais e estéticos com o seu tempo. Muito difundido sobre os grandes clássicos do teatro de que pensavam demais ou que outros eram sentimentais, chegando até ser brutos, Eric Bentley, tentará desmistificar isso traçando um diagnóstico da dramaturgia desde os românticos até os seus contemporâneos. Para mais informações leia:
BENTLEY, Eric. **O dramaturgo como pensador: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos.** Tradução: Ana Zelma Campos. Editora civilização brasileira, 1991.

Nas “Notas Sobre Mahagonny”, publicada em 1930, Brecht irá tecer pela primeira vez um texto teórico em relação ao teatro épico, nele, inicialmente, o autor apresenta uma discussão com o trabalho do intelectual e como foi realizado uma renovação, tanto no teatro quanto na ópera. Essa renovação ficará para um segundo momento propriamente dito, pois ela irá tratar da estética do teatro e isso servirá para pensar a linguagem utilizada por Brecht para atingir o seu público.

É importante notar, como aponta Bentley, que existem diferenças entre a arte e o mercado, mas que ambos não estão dissociados nesse sistema econômico e que mais de uma vez, pensando a linguagem e o gosto do público, vários dramaturgos alteram profundamente a estética teatral para garantir-se no mercado. Acrescenta ainda Bentley que

devemos admitir, em princípio, que a relação da arte com a mercadoria não é tão simples assim, e que, particularmente no teatro, a arte, raramente ou nunca, floresceu em completa independência do utilitarismo. Na realidade, todos sabem que a arte dramática frequentemente tem tido que existir num ambiente comercial, ou desistir de vez.³⁸

E continua acentuando a discussão para a força que o comércio exerce sobre a arte, demonstrando que em determinados

períodos da história essa pressão talvez possa ser encarada como salutar, proporcionando um arcabouço sólido, um habitat conveniente para o dramaturgo operar. Mas as circunstâncias alteram os casos. A pressão do teatro comercial também pode tornar-se uma tirania. Nesse caso, o artista conhecerá apenas um relacionamento com ele: o do antagonismo. Em tal era o dramaturgo ou é um rebelde e um artista, ou uma vaca de presépio e um picareta.³⁹

Existem, portanto, ambientes propícios para a produção da arte, mas não podemos encarar esse espaço como ideal, já que Bentley está chamando a atenção para a pressão que determinado local pode infligir sobre o artista, ou seja, dependendo do contexto político e social, até mesmo econômico, o artista encontrará grandes reflexões, discussões e inspiração para sua arte, mas é possível que não sejam tão simples serem realizadas, como em períodos

³⁸ BENTLEY, Eric. **O dramaturgo como pensador: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos.**

Tradução: Ana Zelma Campos. Editora civilização brasileira, 1991.p. 26.

³⁹ Ibidem.

ou países autoritários. Entretanto, outros ambientes proporcionam ao intelectual um mercado exigente e controlador, logo, sua arte será restringida apenas a uma questão mercadológica de consumo.

Na medida que essas considerações aproximam a arte do comércio, percebemos que caso o comércio faça pressão suficiente sobre o artista, o mesmo não conseguira executar seus planos e nem mesmo, antes de tudo, manter-se com a sua arte.

Sobre a ópera “Mahagonny” Brecht propõe uma “renovação” artística, que procura manter sua característica prazerosa, porém altera o seu conteúdo na busca pelo novo público, como demonstra Brecht:

Desejamos, sem nada mudar seu caráter culinário, atualizá-la, quanto ao conteúdo e technicalizá-la, quanto à forma. Mas como é precisamente por seu caráter retrógrado que se torna atraente para o público, o que restava era tentar provocar um afluxo de novos clientes, com apetites novos, para este gênero de espetáculo. E isto foi o que realmente fizemos: democratizar, sem mudar evidentemente o caráter da “democracia” que consiste em dar ao “povo” novos direitos, mas não os meios de exercê-los. E depois, o que importa ao servo a pessoa a quem deve servir: o que procura é servi-la.⁴⁰

Ora, Brecht procura satisfazer as novas demandas sociais sem que isso altere os prazeres gerados pela arte. Além disso, o ato de democratizar é atingir mais pessoas e com gostos diferentes para arte.

Mas Brecht não mantém observações somente nesse campo, ele acredita que mesmo a arte é uma “engrenagem” do sistema capitalista que determina e controla a mão de obra intelectual. Logo, o trabalho exercido pelos artistas é determinado por grupos sociais. Sobre isso, ele aponta:

[...] As grandes engrenagens como a ópera, o teatro, a impressa, etc., impõem suas concepções de maneira incógnita. Há muito tempo que se contentam de utilizar como alimento do agrupamento de consumidores o trabalho dos intelectuais que ainda tomam parte da distribuição dos lucros, que pertencem de certo às classes dirigentes embora sejam, socialmente, já proletarizados. Dito de outra forma, já há muito tempo que as grandes engrenagens orientam a criação artística segundo seus próprios critérios.⁴¹

⁴⁰BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A., 1967, p. 54-55.

⁴¹ Ibidem, p. 55.

A lógica desse pensamento determina que existe um sistema complexo em relação a arte que condiciona o trabalho intelectual ao trabalho “proletarizado”. Ou seja, Brecht crê que o trabalho intelectual não obedece aos seus próprios critérios, pelo contrário, é a “engrenagem” que determina o que será consumido, logo, o que será produzido.

No primeiro ato da peça⁴² “A Vida de Galileu” o personagem principal reclama de não ter tempo para suas pesquisas, necessitando, portanto, de um aumento de quinhentos escudos. O Procurador, por outro lado, nega-se a aumentar seu salário com argumentos basicamente ligado ao mercado. Segundo o Procurador, a área de Galileu é pouco lucrativa, já que poucos alunos ingressão e se interessam por matemática. Segue o diálogo:

PROCURADOR

Eu vim tratar do seu pedido de aumento; o senhor quer ganhar mil escudos. Infelizmente, o meu parecer não será favorável. O senhor sabe que os cursos de matemática não garantem frequência à universidade. A matemática, por assim dizer, não é uma arte nutritiva. Não que a República não a tenha na mais alta conta. Embora ela não seja tão necessária como a filosofia, nem tão útil quanto a teologia, aos convededores ela proporciona infinito prazer!

GALILEU (mexendo em seus papéis)

Meu caro amigo, com quinhentos escudos eu não vivo.

O diálogo nos chama atenção justamente para um traço autobiográfico de Brecht. A matemática na época de Galileu não era “nutritiva” como a filosofia ou mesmo útil como a teologia, mas o que sobra para a matemática é o prazer. O teatro, na percepção de Brecht se estabelece na mesma relação que a matemática no século XVI, a ela repousa apenas no infinito prazer.

O diálogo continua e se desenrola sobre a exigência de inovação no trabalho de Galileu, caso contrário ele não conseguirá seus quinhentos escudos.

PROCURADOR

⁴² No primeiro ato da peça, Galileu tenta ensinar para Andrea (filho da governanta) o sistema copernicano; em outro momento o Procurador da universidade se apresenta para Galileu, negando o seu pedido de aumento salarial, tento visto que a astronomia e a matemática não eram tão bem quistos como a filosofia e a teologia na sociedade, ao passo que não traziam grandes rendimentos monetários. Um novo aluno aparece para Galileu e começam a conversar sobre um instrumento (telescópio) recém desenvolvido na Holanda. Tal instrumento irá garantir para Galileu seu aumento salarial e o livrará de tantos alunos, logo, terá mais tempo para dedicar a pesquisa.

Vale escudos somente o que rende escudos. Se o senhor quer dinheiro, precisa produzir outras coisas. O senhor não pode cobrar mais pelo saber que vende, do que ele rende a quem compra. Por exemplo, a filosofia do Senhor Colombo vende em Florença rende pelo menos dez mil escudos anuais ao príncipe. A sua lei da queda dos corpos levantou poeira, é verdade. O senhor é aplaudido em Paris e em Praga. Mas as pessoas que aplaudem não pagam o que o senhor custa à Universidade de Pádua. A sua desgraça, preso Galileu, está na sua especialidade.

GALILEU

Eu entendo: liberdade de comércio, liberdade de pesquisa. Liberdade de comerciar com a pesquisa, é isso?⁴³

Só se pode cobrar aquilo que proporciona determinado tipo de valor para o mercado, por isso, está evidente que o que é produzido depende de uma demanda que o próprio Galileu não detém. A barganha é o caminho encontrado pelo matemático para garantir a sua paixão, assim como as suas necessidades. As condições materiais e sentimentais condicionam as atitudes de Galileu.

Tendo visto que existe um tipo de controle sobre a produção intelectual, é possível perceber a forma de trabalho e, consequentemente, de valor sobre ele. Na leitura de Karl Marx em “O Capital”, é possível recompor as bases dessas relações apresentadas por Brecht.

O trabalho para Marx é fator fundamental na produção de riqueza e, portanto, de capital. Por isso, é necessário sublinhar que o trabalho se encontra familiarizado com a mercadoria, isto é, o trabalho é uma mercadoria com determinado valor sobre ele, logo, estão sujeitos a todas as vicissitudes da concorrência, a todas as flutuações do mercado.

Contudo, para Brecht existe uma ilusão por parte dos artistas de que sua atividade ou força de trabalho está sobre o seu controle e acreditam, também, que são eles e apenas eles que determinam o valor da sua mercadoria. Brecht esclarece o seguinte:

Esta falta de visão dos compositores, escritores, e críticos tem enormes consequências, às quais presta-se, geralmente, muito pouca atenção. Convencidos de possuir o que realmente os possui, defendem uma engrenagem que não controlam mais; um aparelho que não existe mais, como acreditam, a serviço dos criadores, mas que, pelo contrário, voltou-se contra eles e portanto contra a própria criação (na medida em que isto apresenta tendências específicas e novas, não conformes ou mesmo opostas à engrenagem).⁴⁴

⁴³BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p. 29-30.

⁴⁴BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A., 1967, p. 55.

Sobre esse sistema mercadológico relacionado a arte, Brecht consegue notar as consequências em decorrência da miopia dos intelectuais. Não se atentar para as determinações dessa “engrenagem” que manipula os trabalhos artísticos leva o intelectual a perder o próprio direito de sua criação, pois, já que ele não controla a criação a única coisa que ele detém é a força de trabalho. Diante disso, é possível traçar uma discussão em relação ao trabalho intelectual e o trabalho manual, pois, o operário manual é, segundo Marx, possuidor apenas de sua força de trabalho e que neste caso apresenta-se como sua única mercadoria. Já o trabalho intelectual representa-se pela forma de atuação, ou seja, pela capacidade de criar e pensar, mas, igualmente ao operário, é apenas detentor de sua força de trabalho.

Ao confrontar essas duas forças de trabalho, Brecht desenvolve uma das suas principais contribuições para a representação do intelectual. O intelectual, pensador e criador é antes de mais nada, homem, assim sendo, portador de necessidades básicas para sua vida e que também não deixa de sofrer as determinações da economia e da política. Na opinião de Marx o “proprietário da força de trabalho é mortal.⁴⁵ Ora, isso implica, para além da discussão sobre a exploração do trabalhador, que existem necessidades, como: alimentar-se, vestir-se e repousar, e que isto faz parte do cotidiano do intelectual e, portanto, interferem no próprio processo artístico.

Já que o trabalho intelectual, segundo Brecht, é entendido como trabalho propriamente dito, o artista ao ter sua força de trabalho negociada, ele se identifica como um fornecedor de mercadorias para a engrenagem do teatro. Portanto, Brecht chama atenção justamente para isso:

O trabalho dos criadores não é mais que um trabalho de fornecedores, e assiste-se ao nascimento de uma noção de valor cujo fundamento é a capacidade da exploração comercial. Daí o hábito de reformar a obra de arte para melhor adaptá-la à engrenagem desde que não se reforma nunca a engrenagem para adaptá-la à obra de arte.⁴⁶

A necessidade de garantir um produto novo no mercado e atingir os “clientes” faz com que se note a lei de “oferta e procura” da engrenagem, ou seja, desenvolver um produto que

⁴⁵MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. Trad. Reginaldo Sant’Anna. 25.^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 201.

⁴⁶BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A., 1967, p. 55-56.

seja diferente do que se procura é o mesmo que deixar de vender, ou como Bentley já nos proporcionou, é se tornar uma vaca de presépio ou então um radical que será ouvido por poucos, não tendo nenhum efeito sobre a sociedade suas teorias e críticas. Entretanto, se o fornecedor inova de acordo com as determinações da engrenagem, é concluso que esta mercadoria seja aceita, logo, consumida, como exemplifica Brecht:

(...) esta ou aquela peça é boa; pensa-se: boa para a engrenagem. Ora, a engrenagem é determinada pela ordem social; então não se escolhe bem senão o que contribui para a manutenção da ordem estabelecida. Uma inovação que não ameace a função social da engrenagem (e esta função é a de ser um divertimento vesperal) pode por ela ser apreendida.⁴⁷

Se pensarmos, essa é uma condição que atinge a mais gente do que os artistas e intelectuais, entretanto, para o artista, não é apenas a impossibilidade de converter seus pensamentos numa mensagem pública, é a quase incapacidade de se sustentar e sobreviver, pois a arte é o resultado do trabalho do artista.

Quando Brecht estava desenvolvendo a peça “A Resistível Ascensão de Arturo Ui”, em março de 1939, pretendia representar a ascensão de Hitler numa atmosfera gangsters e tentar conquistar o público americano. Contudo, o cenário não atendeu suas expectativas, fazendo com que ele encontrasse outros meios de garimpar seu sustento e seu público. Assim, achou no mercado cinematográfico um meio para esse fim; viver com dignidade, pois o artista exerce uma atividade que está intimamente ligada ao público, logo, há um determinado mercado consumidor: “Toda manhã, para ganhar meu pão, Vou ao mercado onde se compram mentiras...”⁴⁸.

O cenário descrito pertence ao momento de seu exílio nos Estados Unidos, no qual frequentava o mercado cinematográfico de Hollywood, entretanto, suas peças não foram bem recebidas, de imediato, Martin Esslin demonstra que

[...]o tempo de Brecht era gasto na tentativa de inventar enredos que pudessem ser vendidos a um estúdio cinematográfico: era a época dos filmes sobre a luta

⁴⁷ BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A., 1967, p. 56.

⁴⁸ ESSLIN, Martin. **BRECHT: dos males, o menor**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: editora Zahar, 1979, p. 84

subterrânea na Europa ocupada, e Brecht estava trabalhando em vários projetos desse tipo.⁴⁹

Nota-se que foi necessário inovar em detrimento do contexto que se apresentava: dramaturgo alemão num país de língua inglesa. Como é produzir em outra língua, traduzir os seus pensamentos para uma outra cultura que não a sua? Quais são as mazelas decorrentes disso? Para Said, o exilado tem uma condição peculiar de insatisfação como o espaço geográfico que habita e com a incompatibilidade de nunca se encontrar plenamente adaptado em lugar algum. A primeira condição é a do ostracismo político; muitos refugiados sofrem constantemente com as lembranças de que não estão na sua terra natal, permanecem, portanto, em situação “inconsolável em relação ao passado, amargo perante o presente e o futuro.”⁵⁰ Parece não ser tão simples manter seu trabalho nestas condições.

Mas no que se trata a engrenagem e os efeitos produzidos por ela ao trabalho intelectual, Brecht adverte:

Os criadores dependem por completo da engrenagem, tanto no plano econômico quanto social; ela os monopoliza e, cada vez mais, as produções dos escritores, compositores e críticos transformam-se em verdadeiras matérias-primas: é a engrenagem que elabora o produto para consumo.⁵¹

Mas não se trata apenas da engrenagem do teatro, as condições políticas fazem com que o artista repense sua produção intelectual e mais, repense sua função na sociedade. O que pretendemos expor à discussão neste momento percorre um caminho político, pois, Brecht vive num dos períodos da história mais complexos para o intelectual. Galileu abjurou de suas descobertas ao defrontar-se com os instrumentos de tortura. Simbolicamente, este ato apresenta a força com que as camadas sociais exercem sobre o trabalho intelectual. O medo da dor física coloca o homem diante de uma situação conflitosa e antagônica: a verdade ou a vida? O jantar ou o sofrimento? O homem é materialista, mas isso não é problema para

⁴⁹ ESSLIN, Martin. **BRECHT: dos males, o menor.** Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: editora Zahar, 1979, p. 85.

⁵⁰ SAID, Edward W. **Representações do intelectual:** as conferências Reith de 1993. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Cia. das Letras, 2005. p. 55.

⁵¹ BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético.** Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A., 1967, p. 56.

Brecht, o problema é a engrenagem que se apropria do trabalho alheio e oprime o trabalhador extraindo de sua atividade a mais-valia, ou seja, retirando do trabalho o subsídio necessário para continuar lhe explorando.

Em seu exílio nos Estados Unidos, Brecht, como Charlie Chaplin e outros, passaram pelo processo de investigação que estava estritamente ligado ao Macarthismo⁵² americano ou a Comissão de Atividades Antiamericanas⁵³. No dia 30 de outubro de 1947, vários assuntos sobre seu trabalho foram pauta da investigação, porém ficaremos com o diálogo que se refere a posição política de Brecht e suas leituras sobre Karl Marx e que, portanto, demonstra o envolvimento político na arte e no trabalho do artista.

O Principal Investigador heroicamente (...) Leu em voz alta o artigo sobre Brecht que Sergei Tretyakov publicou no periódico moscovita *Literatura Internacional*, no qual dizia que Brecht era abertamente simpatizante do comunismo (como na verdade ele era desde 1928). Triunfantemente o Principal Investigador perguntou a Brecht: O senhor se lembra dessa entrevista, Sr. Brecht?

Brecht: Não. (Risos). Deve ter sido escrita há mais de vinte anos. Não me recordo exatamente da entrevista. Creio que se trata de um sumário mais ou menos jornalístico de conversas e discussões sobre muitas coisas.⁵⁴

Como resposta o inquirido deixa dúvida. Mas o investigador Principal insiste e muda de tática: “O senhor baseou algum de seus escritos na filosofia de Lênin e Marx?”⁵⁵ Com inteligência, Brecht aposta na *ignorância da Comissão*.⁵⁶

Não. Não creio que isso seja exatamente correto. Porém é claro que a estudei. Eu tinha de estudar como um dramaturgo empenhado em escrever peças históricas; é claro que eu tinha de estudar os conceitos de Marx sobre história. Não creio que hoje em dia seja possível escrever uma peça inteligente sem tais estudos. E também a história escrita agora é vitalmente influenciada pelos estudos de Marx a história.⁵⁷

⁵² O macarthismo é um termo utilizado para identificar o período de investigação política em território americano iniciado nos anos de 1940 até 1950. Foi um duro processo enfrentado por servidores públicos, militares e estrangeiros entre outros. Ao cerne da questão, o macarthismo perseguiu e investigou pessoas por suas posições políticas e alianças a países inimigos dos E.U.A., principalmente os países do eixo fascista e depois da guerra a U.R.S.S.

⁵³ ESSLIN, Martin. **BRECHT: dos males, o menor.** Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: editora Zahar, 1979, p. 89

⁵⁴ Ibidem, p. 91

⁵⁵Ibidem, p. 91

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷Ibidem.

Tirando o peso de uma pergunta que poderia mudar o rumo desse diálogo, Brecht responde à questão, mas sem lhe livrar de uma resposta duvidosa, deixando os investigadores no ponto zero da conversa. Entretanto, parece que Brecht estava muito satisfeito com as perguntas, pois, sempre em tom de simpatia descrevia aos investigadores suas respostas. Se a intenção dessa investigação foi buscar elementos que o incriminasse, perceberemos que não houve efeito nenhum.

Contudo, em seu bolso havia passagens para a Europa e em 1949. Essa discussão aponta ao trabalho intelectual uma deliberação importante como descreve Esslin:

Sete anos após haver resolvido ir para os Estados Unidos, Brecht teve de enfrentar novamente a decisão: deveria estabelecer-se na Suíça ou na Áustria, como artista independente, e lutar para conseguir ver suas peças montadas como as imaginava, ou deveria aceitar a oferta de um teatro só para ele em Berlim Oriental, prodigamente subsidiado, mas dependente da boa vontade de um estado autoritário? Não foi uma decisão fácil. O longo tempo de que levou para tomá-la, e o período experimental em Berlim, mostram que pesou muito com muito cuidado os prós e os contras. Mas no fim aceitou.⁵⁸

O medo de ficar e ser punido por suas perspectivas político-filosóficas lhe convenceu de sua partida. Mas, como já foi declarado, esta não foi uma escolha fácil, pois, viveria sob outro regime autoritário e que cometia crimes igualmente cruéis aos que Brecht criticava tanto.

Martin Esslin acrescenta:

E, assim, no mesmo momento em que se mudou para a Alemanha Oriental, colocou os registros de direitos autorais de suas obras nas mãos de um editor da Alemanha Ocidental, Peter Suhrkamp, seu velho amigo e colaborador de *Mahagonny*, que se havia tornado um dos principais editores da Alemanha Ocidental. Isso não só colocava Brecht fora do campo de censura da Alemanha Oriental como também lhe fornecia uma fonte de divisas ocidentais, o que o tornava, até certo ponto, independente de seus patronos orientais.⁵⁹

Nesta perspectiva, Brecht se mostra a favor de uma independência financeira e de uma possível censura que sofresse. Mas até mesmo para um indivíduo que necessita vender e

⁵⁸ESSLIN, Martin. **BRECHT: dos males, o menor.** Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: editora Zahar, 1979, p. 172.

⁵⁹Ibidem, p. 99.

fornecer ao mercado sua força de trabalho, fazer isso sobre um regime que cometia abusos de poder, violência e autoritarismo é complicado, mesmo porque Brecht criticava em seus trabalhos estes subterfúgios de manutenção do poder e governo. Tudo isso só comprova que o intelectual para Brecht é mortal.

Nas palavras de Hannah Arendt, Bertolt Brecht, mesmo que um brilhante dramaturgo e poeta, deve ser examinado com cuidado no campo político, pois, como argumenta a autora: “Os pecados de Brecht foram menores [...] mas pecou com maior gravidade, pois era apenas um poeta, não um louco.”⁶⁰ Sobre tudo, Hannah Arendt está falando do silêncio de Brecht frente aos crimes cometidos por Stalin e toda uma estrutura que o subjugou enquanto morava na Alemanha comunista pós Segunda Guerra Mundial estando em pleno gozo de suas capacidades mentais. E sobre sua lição, argumenta a autora: “Ela finalmente veio depois de ter se estabelecido em Berlim Oriental, onde podia ver, dia após dia, o que significava para as pessoas viver sob um regime comunista.”⁶¹

Sobre os “pecados” políticos que Brecht cometeu, Arendt acreditava que o seu maior pecado foi o silêncio, visto que, morando na Alemanha comunista não descreveu os horrores do regime totalitário. “Para Brecht, a perda veio inequivocamente tarde e, portanto, pode nos ensinar uma lição sobre a grande permissividade desfrutada pelos que vivem sob as leis de Apolo.”⁶²

O trabalho intelectual para Brecht e de acordo com as suas atitudes frente as circunstâncias políticas e históricas, portanto, não pode ser encarado como simples e desconectada do mundo. Existem certos cuidados e critérios que o trabalho segue e sofre influências. Critérios como os que demonstramos: o trabalho diante de uma engrenagem que determina o que será ou não consumido, um público consumidor e possuidor do capital e, por fim, um Estado autoritário e controlador da arte.

⁶⁰ A autora se refere nesse trecho sobre os pecados dos poetas. Como exemplo, Ezra Pound, poeta, alegou insanidade e foi absolvido de seu crime de guerra, onde foi acusado de traição. Entretanto, Hannah Arendt, acreditava que, mesmo Brecht cometendo pecados menores do que Pound, ele pecou com gravidade, pois não era louco, o que quer dizer que, estava consciente dos seus atos quando ficou em silêncio ao voltar para a Alemanha comunista e não ter denunciado seus crimes. ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios.** Tradução Denise Bottmann; posfácio Celso Lafer. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 229.

⁶¹Ibidem, p. 233

⁶² Ibidem, p. 232.

Diante disso, quando Brecht chama a atenção para a ideia de trabalho intelectual ele quer demonstrar que o intelectual e a arte, no caso dele o teatro, está submetido à sociedade e, portanto, não é livre totalmente. Brecht acrescenta que o

vício reside no fato das engrenagens não pertencerem à comunidade: os meios de produção não estão são ainda a propriedade daqueles que produzem, de modo que o trabalho tem a característica de uma verdadeira mercadoria, submetida às leis do mercado. A arte é uma mercadoria – impossível de ser fabricada sem os meios de produção (as engrenagens).⁶³

Contudo, se a arte encontrar-se livre será em razão da possibilidade do artista governar o próprio sistema de produção, como também demonstra Marx: “quem quiser vender mercadoria que não seja sua força de trabalho tem de possuir meios de produção, tais como matérias-primas, instrumentos de produção etc.”⁶⁴ Ora, nesse caso o possuidor detém os meios pelos quais será realizado o trabalho, tornando mais simples o modo como será produzido e o que será produzido, porém, no modo inverso, o trabalhador que vende sua força de trabalho não detém nem os meios e muito menos o resultado do seu esforço, pois ele pertence ao dono dos meios de produção, restando ao trabalhador apenas o salário que foi acordado antes do trabalho ser executado, como assinala Marx:

Além disso, o produto é propriedade do capitalista, não do possuidor imediato, o trabalhador. O capitalista paga, por exemplo, o valor diário da força de trabalho. Sua utilização, como a de qualquer outra mercadoria – por exemplo, a de um cavalo que alugou por um dia -, pertence-lhe durante o dia. Ao comprador pertence o uso da mercadoria, e o possuidor da força de trabalho apenas cede realmente o valor-de-uso que vendeu, ao ceder seu trabalho.⁶⁵

Tendo isso como referência, nota-se que uma vez envolvidos, os intelectuais, dificilmente procuram alterar o próprio mundo que os consome, graças a fantasia de que seu trabalho é puramente neural, logo, dissociam as condições que prendem o trabalho do proletário do seu próprio. Neste caso, Brecht, como vimos, interrompe esse discurso,

⁶³BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A., 1967, p. 56-57.

⁶⁴MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. Trad. Reginaldo Sant’Anna. 25.^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 199.

⁶⁵Ibidem, p. 219.

inclinando-se para uma visão realista do mundo capitalista no qual eles interagem. Dirá Brecht:

As inteligências mais progressivas não sonham em transformar a engrenagem pois julgam-na ao seu serviço do que inventam e capaz de se transformar por uma ação de seus pensamentos. Mas eles não criam livremente. Com ou sem eles a engrenagem desempenha sua função, os teatros representam todas as noites, os jornais aparecem X vezes por dia; e cada um destes absorve o que necessitam: uma certa quantidade de matéria, pura e simplesmente.⁶⁶

Todas essas características regem o modo de produção capitalista e as pessoas que estão intimamente relacionadas. O que poderia ser uma alternativa para explicar os motivos que levaram Brecht a não tornar evidentes para o mundo as atrocidades que foram cometidas do lado oriental do muro de Berlim. Ou seja, a possibilidade de, mesmo que cedido, dirigir um teatro ao seu modo num país que tenta alterar a forma exploratória do trabalho pelo resto do mundo, seja um motivo para o seu silêncio. Num dos seus poemas, Brecht escreveu:

Que maldade você não cometeria, para
Acabar com a maldade?
Se, no fim, pudesse mudar o mundo, o que
Se consideraria você bom demais para fazer?
Quem é você?
Mergulhe na lama
Abrace o carniceiro, mas
Mude o mundo: ele precisa!⁶⁷

O mundo precisa ser mudado e o dramaturgo percebe isso, caso contrário não acontecerá nada, pois a mudança vem do homem e só ele pode realizá-la. Como essas palavras ele justifica a possibilidade de existir o mal, a menos que seja uma atitude capaz de sanar a própria maldade. Para além disso, esse discurso é um convite para que os intelectuais percebam que seu trabalho deve atuar ao encontro à sociedade.

Por fim, Brecht declara que o “indivíduo encontra-se cada vez mais implicado nos grandes acontecimentos que transformam o mundo. Torna-se-lhe impossível contentar-se em

⁶⁶BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A., 1967, p. 56.

⁶⁷ESSLIN, Martin. **BRECHT: dos males, o menor**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: editora Zahar, 1979, p. 159.

‘exprimir-se’ somente. É solicitado a resolver os problemas de ordem geral.”⁶⁸ Esse pensamento revela duas ações: a primeira ação requer do intelectual atuação significativa de acordo com sua arte ou trabalho, na possibilidade de mudar o mundo; já a segunda pressupõe que viver com as ilusões de possuir o que produz é, por razões já evidentes, ter seu trabalho e sua produção explorada pelo sistema capitalista.

O trabalho intelectual, portanto, apresenta-se para Bertolt Brecht na medida em que o próprio toma a consciência de que a atividade artística é trabalho e produz mercadoria, um produto para ser consumido e apreciado por um público/cliente. Se é trabalho, a atividade artística, e esta função surge a partir da venda da força de trabalho do artista, o intelectual em Brecht não é ou não pode ser pensado como um herói da humanidade, pelo contrário, deve ser examinada como homem que dentro de sua atuação profissional tenta mudar o mundo, sendo esperto suficiente para encontrar métodos em sua atuação sem que altere a própria natureza de seu trabalho, pois, o problema não está nele, mas sim na exploração mercadológica.

⁶⁸ BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A., 1967, p. 56.

A noção de intelectual que surge do teatro épico.

Tendo visto a condição do trabalho intelectual em Brecht, é possível pensar o canal pelo qual ele atuou. O teatro épico, no que se refere a atividade intelectual e ao desejo de Brecht em alterar o mundo por meio da conscientização do público, é um instrumento interessante do ponto de vista do diálogo entre o intelectual e a plateia. O teatro épico não é tratado aqui apenas como um veículo de comunicação, é pensada, sobretudo, como uma linguagem transformadora e política pela qual Brecht tornou suas críticas e reflexões acessíveis à sociedade. Não pretendemos elaborar grandes reflexões sobre o conceito de teatro épico, pois, seria desnecessário de acordo com nossa pretensão.

Nessa segunda parte, portanto, pretendemos pensar como a proposta do teatro épico constrói uma específica representação do intelectual, ou seja, qual é a noção de intelectual que surge ou sugere a discussão estética do teatro épico?

O teatro épico que Brecht produziu tem suas referências no Naturalismo⁶⁹, mas seu interesse fixou-se no “antagonismo interno”, como chamou Peter Szondi⁷⁰, e na tentativa de

⁶⁹ No teatro podemos utilizar do exemplo de August Strindberg para demonstrar as principais características do Naturalismo. Em suas primeiras obras existe um traço do naturalismo, entretanto, suas últimas obras abordam características do expressionismo. Como se pode perceber, o mesmo dramaturgo utilizou-se de formas distintas para expressar a sua percepção. Podemos considerar isso natural, pois o ponto de partida para alguns intelectuais da dramaturgia é o ponto de convergência para outras formas teatrais, como o propósito de sempre poder expressar melhor sua concepção de vida e de sociedade. Na sua obra “Senhora Júlia”, o dramaturgo conseguiu aos olhos de Emile Zola, considerado o principal naturalista de sua época e também grande expoente dessa vertente literária, enquadrar a hereditariedade e meio ambiente, ou seja, tornou a leitura da sociedade e a partir das principais características do naturalismo. Sobre o naturalismo e as concepções de teatro de Strindberg, Eric Bentley afirma: “Os diálogos e cenários deveriam ser recortados e assimétricos. O monólogo, a pantomima e a dança devem ser reintroduzidos. O teatro deve ser pequeno e íntimo. Com uma nova técnica, segue uma nova concepção trágica. Como acontece na maior parte das tragédias burguesas, não existem heróis, mas embora grande parte do trabalho naturalista tenha sofrido de completa falta de qualquer concepção imaginativa de personagens, Strindberg torna a ausência de heróis um ponto positivo. As pessoas na vida real, insistia frequentemente, não são “personagens” e ele definia seus próprios personagens como “conglomerados, criados em estágios da civilização vindos do passado e do presente, farrapos de humanidade, pedaços rasgados de roupas dominguieras transformadas em trapos – remendados juntos como acontece com a própria alma humana.” “[...] personagens moderno, vivendo um período de transição mais historicamente apressado do que seu predecessor imediato, pelo menos, construí minhas figuras como vacilantes, fora do foco, divididas entre o velho e o novo.” A sociedade era percebida através da concepção darwiniana de evolução, onde cada ser humano era entendido como o fruto de seus antepassados e determinados pelas condições sociais, econômicas e culturais de seu tempo. Assim, o naturalismo pretendia demonstrar a realidade das coisas, isto é, o homem como ele é, sem excessos da fantasia e do heroísmo.

perceber o mundo pela ótica científica. Partindo desse princípio científico, Brecht olhou para dinâmica do homem dominando a natureza e que depende desse processo exploratório.

A partir disso, o teatro necessitou de várias mudanças que dessem conta de tratar do problema humano diante da natureza que explora. Perante uma linguagem científica, Brecht compreendeu que o drama como estava sendo produzido não falava ou tratava dos acontecimentos que estavam ocorrendo. Brecht aponta que, sobretudo,

O que se praticava então como teatro de uma era científica não era ciência, mas ainda teatro, e as inovações acumuladas, surgidas numa época em que era possível demonstrações práticas (no período do nazismo e durante a guerra), faz com que se torne necessária a análise deste tipo de teatro à luz de preceitos estéticos, ou determinar pontos de uma estética que se adapte a esta espécie de teatro.

E completa tratando da estética da ciência:

Hoje em dia, poder-se-ia delinear uma estética das ciências exatas. Galileu falou da elegância de certas fórmulas e do espírito das experiências; Einstein sugere que o sentido da beleza tem um papel importante em descobertas científicas; enquanto que o físico atômico Robert Oppenheimer louva a atitude científica, afirmando que ela possui “uma beleza própria e se revela perfeitamente adequada à posição do homem na Terra”.⁷¹

Explorando uma estética científica, Brecht, alça meios para transformar a linguagem em representação e a representação numa forma objetiva. Nas “Notas Sobre Mahagonny” o dramaturgo irá delinear algumas características que o teatro deve atender para que trate das histórias representadas numa era científica. Nelas, podemos destacar o apelo pela “razão” e o “argumento” ao contrário do sentimentalismo e a sugestão proporcionado na forma dramática; podemos destacar também “o homem como uma realidade em processo” e o “ser social determinando o pensamento”.⁷² Ao ser posto diante de um problema narrado, o espectador, passa a tratar do que se vê, ouve e senti, de forma consciente. Sem exceção, tais características inovam a engrenagem sem que ela perca sua função de divertimento.

⁷⁰ SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950]**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 133.

⁷¹ BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A., 1967, p. 183.

⁷² Ibidem, p. 59.

Como o objetivo de confrontar experiência com fatos e questões materiais, o teatro épico, “em correspondência com a sua intenção sociológica e científica, há uma reflexão sobre a ‘infra-estrutura’ social dos atos em sua alienação objetiva”⁷³, logo, altera-se a própria noção de percepção diante da representação, passa-se agora a perceber a totalidade dos acontecimentos deixando de lado a própria expectativa de desfechos.

Eric Bentley tratando de Piscator, um dos principais precursores do teatro épico, entende que esse tipo de teatro é político, pois, embora

o espetáculo seja mais uma demonstração do que um drama, a têmpera e o método de um novo realismo – realismo narrativo – é sugerido. Foi um dos pontos de partida de Brecht. [...] “O aspecto principal não é a relação do homem consigo mesmo, nem sua relação com Deus, mas sua relação com a sociedade.” [...] “O fator heroico da nova dramaturgia não é mais o indivíduo com o seu destino particular, pessoal, mas a própria época, o destino das massas” E acima de tudo: “Os autores precisam aprender a agarrar o material em toda a sua factualidade, o drama dos grandes fenômenos simples da vida. O teatro exige efeitos simples, diretos, não complicados, não psicológicos”⁷⁴

Dentro desse cenário teórico do teatro épico, Brecht adaptou algumas técnicas de representação, de cenário, de figurino e também de música para tornar eficiente seus resultados. Uma dessas técnicas é o distanciamento, que demonstra uma atitude projetada pelo ator para o seu público, a fim de fazê-lo negar a realidade da interpretação, porém, cabe dizer mais, ela é uma atitude política, pois retira do palco a capacidade de resolver o problema em questão e transfere para o espectador, que, por conseguinte, deverá refletir e escolher em revolver o problema ou não.

Para Brecht, o ator não pode perder a consciência de sua interpretação, isto é, deve ter a noção de que está representando o personagem e a si próprio no palco. Tal ação resulta numa constante apresentação de opiniões em relação ao personagem da peça. Sobre a encenação de “A Vida de Galileu”, Brecht faz vários escritos teóricos sobre a atuação de Charles Laughton, e neles descreve o seguinte: o ator

⁷³ SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950]**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 136.

⁷⁴ BENTLEY, Eric. **O dramaturgo como pensador: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos**. Tradução: Ana Zelma Campos. Editora civilização brasileira, 1991, p. 303.

(...) aparece no palco com dupla personagem, Laughton e Galileu, por exemplo: o sujeito Laughton não desaparece em Galileu, objeto que está mostrando. Este princípio, que deu a esta forma de desempenho o nome épico, não significa, enfim, outra coisa senão que o acontecimento real, tangível, não mais será velado aos olhos do público: em cena está, com efeito, Laughton nos revelando como imagina Galileu. Admirando Galileu, o público não esquecia naturalmente Laughton, mesmo que este tentasse uma metamorfose completa; contudo, perderia assim as sensações e as opiniões do ator, completamente absorvidas pelo personagem. Neste caso, o ator, apossar-se-ia das opiniões e sentimentos da personagem, de tal forma que deles resultaria, em verdade, um dado único homogêneo, o qual seria imediatamente imposto a nós. Para impedir este abuso, o ator tem de transformar o simples ato de mostra, num ato artístico. Um exemplo que pode ilustrar: utilizando uma forma de representação auxiliar, pode-se completar com alguns gestos um dos aspectos da atitude dupla que referimos atrás – a do sujeito mostrando o personagem (objeto).⁷⁵

A personagem é, portanto, uma imagem que provoca sensações e emite opiniões por um outro veículo, neste caso o ator. Logo, a interpretação deve tornar possível a impressão que o ator tem sobre a personagem sem que ele próprio desapareça. O ator é responsável por tornar a crítica mais explícita e provocante, visto que, ele mesmo se expressa em relação ao que a personagem diz. O Gestus que completa ação, transforma a opinião de Galileu em algo para se pensar.

Galileu, ao descobrir que inventaram um instrumento que podia facilitar a observação de objetos à longa distância procura seu aprendiz e pede para que mande fazer duas lentes. Quando o garoto Andrea chega e lhe entrega as lentes, isso já no final do primeiro ato, Galileu se desloca até a janela e olha através das lentes que mandou fazer, diz: “Isto vai nos render quinhentos escudos.”⁷⁶ O Gestus aplicado, ir até a janela e olhar pelas lentes, provoca a noção de que existe esperanças diante da falta de dinheiro e tempo para seus estudos. Num segundo momento, já no segundo ato, Galileu convencendo a República de Veneza de que inventou o telescópio, e por isso merece mais dinheiro, gesticula um movimento de curva e reverência aos personagens que lhe relatam sobre o valor a ser pago pelo instrumento, fora isso ele mal liga para suas falas no decorrer do ato. Neste momento é importante notar como Brecht coloca a ciência a serviço do dinheiro e aos interesses dos cientistas.

⁷⁵ Ibidem, p. 203-204.

⁷⁶BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p. 35.

Já no final da peça, em seu penúltimo ato, existe uma discussão relevante e esclarecedora de Galileu com o personagem Andrea, já mais velho e cientista; nessa discussão Galileu explica os motivos que motivaram a sua abjuração perante a Inquisição e também entrega a Andrea uma cópia de seu tratado sobre a ciência moderna. Depois a filha de Galileu, que cuidou dele por anos, acompanha Andrea, filho de uma nova era até a porta e na volta abre a janela, quando seu pai pergunta: “como está a noite?” E Virginia, responde: “clara”. Esses Gestus ilustram movimentos específicos que exclamam por uma percepção global, ou seja, levam o espectador a ir além do ato em si, pois, claro não está apenas a noite, mas também a posição do intelectual frente a sociedade.

De acordo com Brecht e do ponto de vista do Gestus social, “A Vida de Galileu” precisa ser pensada, pelo ator, primeiramente pela história a ser narrada, visto que, não se fica claro as cenas finais sem o acompanhamento das cenas iniciais, pois, existem uma mudança de grande relevância no personagem Galileu. Essa mudança transita na afeição por uma ciência e a capacidade de mentir para benefício financeiro e particular até a total exclusão e expropriação de seu trabalho. Brecht acrescenta que:

Dividindo o material acima (a transformação de Galileu) num Gestus após o outro, o ator apodera-se do personagem, apoderando-se antes da história. Só depois de caminhar por todos os episódios é que pode, como de um salto, ajustar-se e fixar seu personagem, completo com todas as características individuais. Depois de sua representação deixá-lo surpreso com as contradições contidas nas atitudes diversas da personagem – e consciente que o público terá também de se surpreender com elas – o ator encontra na história, encarada como o todo, possibilidade de associar esses aspectos contraditórios. Na medida que a peça é um acontecimento restrito, dela resulta um sentido específico, isto é, a peça gratifica certos interesses determinados, entre outros interesses possíveis.⁷⁷

O Gestus, para Brecht não é mera gesticulação de mãos e sinais redundantes, pelo contrário, ele é social, ou seja, o Gestus derivado da performance do ator deve ser genérico, global, deve ser uma atitude que indique uma reflexão diante da cena. Ele substitui a imitação para iniciar a crítica. Para Brecht a linguagem

é Gestus quando está baseada num gesto e é adequada a atitudes particulares adotadas pelo que a usa, em relação aos outros homens. A frase “arranca o olho que

⁷⁷BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A., 1967, p. 212-213.

te incomoda” é menos eficiente, do ponto de vista do Gestus, do que “se teu olho te incomoda, arranca-o”. A última começa apresentando o olho e sua primeira parte tem o Gestus definido de colocar um suposto. A segunda parte, principal, vem como uma surpresa, um conselho libertador.⁷⁸

Não é acompanhar uma pessoa até a porta, é demonstrar que a ciência entendeu os argumentos e as razões do passado e que agora caminhará sozinha. Não é abrir uma simples janela, é, pelo contrário, observar o que está lá fora com clareza. Como se o espectador saísse daquela caverna de Platão, novo, renovado e iluminado.

Esse modo de representar apoia-se na tentativa de minimizar a capacidade de imitar algo ou alguma coisa e depositar sobre ele uma cena que tenha um cunho social e, portanto, histórico. A cena envolve mais do que atuação e interpretação, relaciona a ela perspectiva histórica do trabalho, da violência, da representação do Estado, do mercado, etc.

Somando-se ao Gestus, a qualidade do efeito de distanciamento no ator é de propor que o espectador não se identifique com o ele, pois, na opinião de Brecht isso é muito cansativo, tendo visto que representa outra pessoa, profissão, gosto, etc., e também, ao realizar a perfeita interpretação da personagem, o ator esgota sua arte, já que atingiu o objetivo de aproximar o espectador da personagem. Por outro lado, o distanciamento coloca o espanto entre o público e o ator com a personagem. Não é o ator que provoca o medo, a empatia e a alegria no público, na verdade isso tudo pode ser maximizado ou minimizado por ele, entretanto, resulta-se dos eventos narrados e dos acontecimentos toda a sensibilidade causada no espectador.

Apelando para a racionalidade, grande parte dos diálogos da peça é argumentativa e dessa forma provoca o espectador a refletir sobre questões básicas como a própria racionalidade. Galileu quando dialoga com seu parceiro de pesquisa, Sagredo, deposita sua fé no homem:

[...] Eles usam a cabeça. Sim senhor, eu acredito na força suave da razão. Ao longo prazo, os homens não lhe resistem, não aguentam. Ninguém se cala indefinidamente (Galileu deixa cair uma pedra de sua mão), se eu disser que a pedra que caiu não caiu. Não há homem capaz disso. A sedução do argumento é grande demais. Ela

⁷⁸BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A., 1967, p. 77-78.

vence a maioria, todos, a longo prazo. Pensar é um dos maiores prazeres da raça humana.⁷⁹

O espectador se identifica com o texto, pois nele o Homem é provocado, logo, o espectador, e não como os personagens do diálogo. Esse efeito se concentra no próprio cerne da estrutura épica. A condição primeira desse movimento é inferir uma crítica diretamente ao público.

Porém, existem outros meios de tornar distante a representação. Examinando rapidamente a encenação podemos perceber que o cenário traz consigo cartazes, projeções de filmes, obras plásticas como num ambiente de aprendizado que procura uma didática alternativa para fazer o espectador entender como aponta Brecht: “[...] a decoração do palco não deve ser de molde a fazer o público julgar que se encontra num quarto da Itália medieval ou do Vaticano. O público deve ser mantido na convicção de que se encontra num teatro”.⁸⁰

A música caminha na mesma direção, procura comunicar, antecipar ações e dar ênfase na representação do ator. Numa das cenas mais importantes passagens da peça, o conhecimento sobre as terias e comprovações de Galileu Galilei chega ao povo. A cena do carnaval propõe que a ciência conseguiu mexer com os alicerces sociais. Segundo Brecht, a música na cena do carnaval deve ser num tom de vitória e ameaça e reveladora na medida que o povo utiliza as teorias como revolucionárias.⁸¹ Cantadas algumas frases elas demonstram essa revelação:

(canta)
De um salto ergueu-se o douto Galilei,
Botou fora a bíblia, sacou o telescópio,
Lançou um olhar ao Universo
E disse ao Sol: parado, Sol! Parado!
De agora em diante a *creatio Dei* (*criação de Deus*)
Vai virai, virará pro outro lado.
De agora em diante a moça fina, hei!
Virará! Vai servir o seu criado.⁸²

Em coro, é cantado que Galileu se torna o próprio possuidor da natureza, seus argumentos lhe dão, ao entender do povo, o direito de controla-la. Existe claramente uma inversão, o que era

⁷⁹BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p. 59.

⁸⁰Ibidem, p. XVI.

⁸¹Ibidem, p. 217.

⁸²Ibidem, p. 168-169. Grifo nosso.

de Deus agora passou para o homem, e somente detém do poder de transformar as relações sociais. Galileu sacou o telescópio como se fosse um assalto a Igreja, pegando para o povo o direito da criação. A música entra para dar ao tema tratado mais atenção e de certo modo divertimento. É uma atitude de força política e ao mesmo tempo alegre, pois se descobriu algo que não se sabia. Por essas condições que podemos refletir que Brecht apropria-se de um entendimento em relação a sociedade, materialista, conflituoso, antagônico, mas não guarda para si.

Tanto as técnicas quanto a peça devem causar o efeito de distanciamento para que a crítica possa, para além de ser realizada com sucesso, penetrar e incomodar o espectro que envolve o público. Dele só pode sair um conflito entre sociedade e o homem. Sobre isso, Anatol Rosenfeld aponta:

A peça deve, portanto, caracterizar determinada situação na sua relatividade histórica, para demonstrar a sua condição passageira. A nossa própria situação, época e sociedade devem ser apresentadas como se estivessem distanciadas de nós pelo tempo histórico ou pelo espaço geográfico. Desta forma o público reconhecerá que as próprias condições sociais são apenas relativas e, como tais, fugazes e não “enviadas por Deus”. Isso é o início da crítica. Para empreender é preciso compreender. Vendo as coisas sempre tal como elas são, elas se tornam corriqueiras, habituais e, por isso, incompreensíveis.⁸³

A distância se enquadra em dois momentos, de tempo e espaço, como a peça é escrita na Itália renascentista do século XVI. Nas duas situações o objetivo é colocar uma determinada situação para uma posição que dê ao espectador a condição de analisar o quadro todo e não apenas momentos principais desenrolados pelos atores. Isso é uma condição relevante para os efeitos do teatro épico, na medida que coloca o espectador em posição de compreensão, já que a apresentação lhe fornece dados relativos à sua própria situação social. Um dos resultados disso é tornar o espectador crítico de informações que antes lhe parecia obscura sobre o cotidiano.

Por fim, Brecht por meio dessas técnicas empregadas no teatro épico, procura produzir um ambiente, antes de mais nada, do pensamento e da reflexão do homem em sociedade. Produzir no público, principalmente, um espanto científico, ou seja, Brecht busca demonstrar

⁸³ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 151.

uma experiência e como ela foi se articulando ao passo que o personagem vai sendo construído no texto da peça. Brecht apresenta, de forma resumida, o que poderia ser esse espanto, evidenciando a contradição com o teatro dramático:

O espectador de teatro dramático diz: Sim, eu também já senti isso. – Eu sou assim. – Isso é natural. – Isso sempre será assim. – O sofrimento deste homem me move, porque não há saída para ele. – Eis a grande arte: nela, tudo é óbvio. - Eu choro com os que choram e rio com os que riem.

O espectador do teatro épico diz: jamais teria pensado nisso. – Isso não deveria ser feito desse modo. – Isso é muito estranho, quase inaceitável. – Isso deve parar. – O sofrimento deste homem me comove, porque haveria uma saída para ele. – Eis a grande arte: nada nela é óbvio. – Eu rio dos que choram, e choro dos riem.⁸⁴

Ora, para o público é uma mescla de sentidos somados a um discurso argumentativo e racional que provoca, sobretudo, aprendizado. Esse foi o método encontrado por Brecht para que a engrenagem nas suas mãos não deixasse de ser divertimento para se tornar uma forma de conscientização e afronta social. O teatro épico é, portanto, teatro (divertimento) político.

Edward Said disse que “[...] Os intelectuais pertencem ao seu tempo”⁸⁵, pois, a “política está em toda parte; não pode haver escape para reinos da arte e do pensamento puros nem, nessa mesma linha, para o reino da objetividade desinteressada ou da teoria transcendental.”⁸⁶ A política ultrapassa a quarta parede do teatro e penetra fortemente na arte brechtiana.

A noção de intelectual que surge diante das discussões propostas por Brecht no que se trata das relações de trabalho, as técnicas de distanciamento, tanto do ator quanto de todos os meios de produção do teatro épico, é de que o intelectual deve buscar caminhos e espaços entre as engrenagens que possa atingir a um determinado grupo. Para Brecht não há isenção de responsabilidade para o artista, pelo contrário, não se ater para as condições do mercado, inclusive da arte, é o mesmo que contribuir com sua manutenção. Mas, sobretudo, o intelectual é tido como um homem, deste modo, vive de acordo com os movimentos da sociedade e todas as dificuldades que surgem a partir disso, e que, no entanto, tenta discutir o

⁸⁴ BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A., 1967, p. 97.

⁸⁵ SAID, Edward W. **Representações do intelectual**: as conferências Reith de 1993. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Cia. das Letras, 2005, p. 34.

⁸⁶ Ibidem.

mundo, justamente porque não é possível para ele encontrar-se neste esquema de exploração do trabalho e da ampliação da miséria humana, enquanto outros usufruem disso. A perspectiva que surge disso, é de um intelectual que procura ensinar como homem é, como ele está, e como pode mudar, sem determinar uma obrigação, mas sim uma sugestão de consciência marxista científica diante dos fatos cotidianos, como aponta Brecht:

“nós os convidamos para que venham aos nossos teatros e lhes pedimos que não se esqueçam de suas ocupações (alegres ocupações), para que nos seja possível entregar o mundo e a nossa visão do mundo às suas mentes e aos seus corações, para que eles modifiquem o mundo a seu critério.”⁸⁷

A arte se torna assim, didática e palatável, já que o importante é chamar a atenção dos demais artistas e público para um cenário de terror que inicia seu crepúsculo na Europa, dos anos de 1933. O avanço do nazi-facismo pela Itália e pela Alemanha chama atenção de Brecht, pois nota que a maior parte das pessoas não perceberam a opressão do Estado nazista. Num artigo intitulado “Arte e Política”, Brecht trata justamente disso, “o primeiro país que Hitler conquistou foi a Alemanha (e o primeiro povo que oprimiu, foi o alemão)”⁸⁸ e no II congresso Internacional de Escritores para a Defesa da Cultura, realizado em Madri, em 1937, durante a Guerra Civil, Brecht provoca os demais artistas para que parem de pensar a cultura desvinculada da sociedade, diz ele: “camaradas, falemos das relações de propriedade”⁸⁹, pois está ai, diante dessa relação a origem de todo o mal.

⁸⁷ BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p. XXI

⁸⁸ PEIXOTO, Fernando. **Brecht – vida e obra**. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

⁸⁹ Ibidem, p. 314.

*Capítulo 2 - A representação
do intelectual: "A Vida de
Galileu" como experimento
intelectual de Bertolt Brecht.*

A representação do intelectual Brechtiano, presente na peça “A Vida de Galileu”, será nosso principal objetivo neste capítulo. Nele, realizaremos uma triagem mais precisa no personagem principal, Galileu, já que ele representa a voz de uma nova era e o principal agente das transformações científicas e das críticas sociais ali contidas.

“A Vida de Galileu” teve três versões⁹⁰, a primeira, 1938-39 ficou conhecida com versão dinamarquesa, justamente por ela ter sido desenvolvida no momento de exílio de Bertolt Brecht na Dinamarca; a segunda, datada de 1947, foi reelaborada no Estados Unidos, com a participação de Charles Laughton na tradução, edição e interpretação de Galileu em Hollywood; por fim, a terceira, escrita em Berlim Oriental em 1954, é mais extensa e também o último trabalho de Brecht antes de sua morte em 1956.

A versão que temos em mãos é a terceira, traduzida por Roberto Schwarz⁹¹ e publicada pela editora Abril em 1977. Não temos acesso as outras duas versões, apenas análises de Augusto Fitas num evento em Portugal e do próprio Brecht no texto teórico “Pequeno Organon Para ao Teatro”, por esse motivo, não temos pretensão de realizar comparações entre uma e outra. Tanto por que Brecht ao realizar uma releitura da peça, em 1954, ele está na realidade, conversando com o seu tempo histórico e todas as circunstâncias que dali se desenvolvem.

No entanto, se faz necessário pensar os caminhos que levaram o autor até 1954, já que isso contextualiza e insinua uma dada inspiração ao escrever a peça. Sobre isso, restringiremos nossa atenção no momento de exílio e das questões postas naquele período histórico.

Partindo das considerações e discussões em relação ao trabalho intelectual e o caminho que Brecht encontra para difundir sua mensagem para a sociedade, é necessário pensar que “A Vida de Galileu” é uma peça que apresenta em seu âmago várias discussões e temáticas relativas ao papel do intelectual, da exploração do capital, das relações de poder na

⁹⁰ É necessário sublinhar que não temos dentre o corpo de documentos dessa pesquisa as três versões da obra, sobretudo porque não foi encontrada disponível a edição de todas as três, apenas da última versão. Contudo, existe o trabalho do Professor Augusto Fitas de 1998, intitulado “Brecht, Galileu e os Físicos”. FITAS, Augusto J. **Brecht, Galileu e os Físicos**. (comunicação apresentada no colóquio internacional Bertolt Brecht, Évora, 1998), Adágio, 21-22, 181-189.

⁹¹ Foi professor de Literatura e teoria comparada na Universidade de São Paulo (USP) até 1968 e depois na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) até 1992. Traduziu também “A Santa Joana dos Matadouros” de Brecht, além de outros trabalhos de grande peso acadêmico e literário.

sociedade, do papel da educação, do compromisso com a verdade, da luta entre os instintos humanos, do acesso ao conhecimento, da batalha entre o sagrado e o profano, da violência, do medo, do crime social, entre outros temas. Não sendo atoa que tal obra seja encarada como uma entre as mais completas da carreira de Brecht no teatro.

De modo mais amplo, trataremos de alguns temas da peça, apresentando os personagens principais, e num segundo momento, focaremos na específica trama que vincula Galileu e o papel intelectual.

Os atos

Todos os 15 atos da peça são desenvolvidos entre o desejo e a paixão de Galileu pela ciência e pelo seu trabalho e o seu conflito com instituições de poder na sociedade que cerceiam tanto seu trabalho quanto seus desejos.

No primeiro ato, (“Galileu Galilei, professor de matemática em Pádua quer demonstrar o novo sistema copernicano do universo”), Galileu já procura ensinar uma nova forma de pensar e perceber a posição dos planetas para Andrea. Entretanto, ele requer de mais estudos e provas, logo, é necessário mais tempo, mas infelizmente, ele tem muitos alunos. Seu pedido de aumento pela Universidade é negado, já que a matemática e a física não são disciplinas que geram lucros para a Universidade. Uma reviravolta nessa situação é o aprimoramento do telescópio, um instrumento que facilitará em inúmeras situações, como na guerra e na navegação, portanto, um instrumento que vai gerar um bom lucro para Pádua e a Universidade.

O segundo ato (“Galileu Galilei entrega uma nova invenção à República de Veneza”) é a entrega do telescópio e a finalização do contrato de aumento para Galileu. O que todos não pensavam era que Galileu estava utilizando desse equipamento para estudar os astros. Depois de muitas análises ele consegue chegar às descobertas inovadoras.

O terceiro ato (“10 de janeiro de 1610. Servindo-se do telescópio, Galileu descobre fenômenos celestes que confirmam o sistema copernicano. Advertido por seu amigo das possíveis consequências de sua pesquisa, Galileu afirma sua fé na razão humana”) Galileu apresenta as principais provas de que o sistema copernicano é verídico, porém, seu amigo Sagredo, lembra Galileu que outros já tentaram provar isso e morreram na fogueira. Mas Galileu acredita que contra as provas nenhum homem é capaz de contrariar. O ato é finalizado com um pedido de Galileu para o Grão-Duque de Florença espaço na sua corte.

No quarto ato da peça (“Galileu trocou a República de Veneza pela corte florentina, cujos sábios não dão crédito às suas descobertas, feitas pelo telescópio”), Galileu apresenta para a corte do Grão-Duque suas pesquisas e pede para que eles olhem pelo telescópio para que afirmem o mesmo que Galileu. No entanto, inicia-se um debate filosófico em torno da

necessidade de se provar algo que o grande pensador Aristóteles, a Sagrada escritura e a Santa Igreja, não concordam.

Quinto ato (“Nem a peste intimida Galileu, que prossegue em suas pesquisas”) acontecem um surto de peste na cidade e Galileu permanece lá para continuar suas pesquisas, enquanto que a sua filha e Dona Sarti vão para outro lugar. Apenas Andrea fica com Galileu.

Sexto ato (“1616. O colégio Romano, instituto de pesquisa do vaticano, confirma as descobertas de Galileu”) é um momento importante para Galileu. Suas pesquisas vão ser examinadas pelos pesquisadores do papa e vão ser confirmadas como reais e verdadeiras, porém, a Igreja ainda não tinha se decidido sobre essas provas.

No sétimo ato (“Mas a inquisição põe a doutrina de Copérnico no índice”) acontece o esperado, Galileu provou a teoria, mas a igreja não aceita e ainda proíbe ela.

Oitavo ato (“Uma conversa”), numa discussão com o Pequeno Monge, Galileu demonstra as razões pelas quais a igreja não permitiu as que novas verdades sejam publicadas. Razões estas que tentam garantir a forma e o modo como as pessoas se orientam na sociedade. Uma forma submissa de perante o criador. Entretanto, Galileu adverte que o saber é um desejo, um vício humano e que, portanto, é natural.

Nono ato (“Após oito anos de silêncio, encorajado pela ascensão de um novo papa, que mesmo é cientista, Galileu retoma suas pesquisas no campo proibido. As manchas solares”), Galileu descobre que um novo papa irá assumir o trono de São Pedro e se prepara para voltar os seus estudos sobre o Sol. Descobre também que Ludovico estava lá para vigiar Galileu sob interesse das grandes famílias italianas.

No décimo ato (“No decênio seguinte o ensinamento de Galileu se difunde entre o povo. Em toda parte panfletistas e jograis empunham as novas ideias. Na terça-feira de carnaval de 1632, em muitas cidades da Itália, o desfile alegórico das corporações retrata a astronomia”), é apresentado o carnaval de rua. O tema gira em torno das ideias de Galileu sobre a teoria heliocêntrica. O povo adquire um saber e a partir dele começa a questionar o poder da Igreja.

Décimo primeiro ato (“1633. A inquisição convoca a Roma o grande cientista de reputação mundial”), Galileu, enquanto aguarda os funcionários inquisitoriais, recebe apoio de Vanni, um industrial que vê um aliado para sua área comercial os trabalhos de Galileu.

O décimo segundo ato (“O papa”) é uma conversa entre o papa e o Inquisidor chefe. Nessa conversa será decidido o que fazer com Galileu diante dessas descobertas e do apoio do povo. O inquisidor adverte que não será possível proibir que os novos mapas astronômicos sejam publicados, já que pode reder bons lucros e que também não se pode confirmar a verdade sobre suas descobertas. A igreja irá usar das ferramentas necessárias para garantir todas as formas de benefício. De um lado está a possibilidade de render alguma economia, do outro está a necessidade de manter o seu poder e autoridade sobre a sociedade.

Décimo terceiro ato (“Galileu Galilei, diante da inquisição, em 22 de junho de 1633, renega a sua doutrina do movimento da Terra”), os discípulos de Galileu estão aguardando ansiosos que Galileu não renegue a verdade, porém, a voz do arauto anuncia a renúncia de Galileu sobre seus ensinamentos.

Décimo quarto ato (“1633-1642. Galileu Galilei vive numa casa de campo nas proximidades de Florença, prisioneiro da inquisição até sua morte. Os discorsi.”), Galileu, prisioneiro em sua casa, está quase cego. Virginia cuida de seu pai. Andrea passa para visitá-lo antes de sair da Itália e Galileu passa uma cópia do Discorsi, livro que contém suas teorias físicas e astronômicas e que a igreja tinha o proibido de divulgar.

No último ato, (“1637. O livro de Galileu, os Discorsi, atravessa a fronteira italiana.”), Andrea passa pela fronteira da Itália com o Livro de Galileu, onde será divulgado.

O pequeno discípulo – a ideia de educação.

Ao iniciar seus estudos, Andrea Sarti, aluno e mais tarde físico como Galileu, no primeiro ato, é uma criança de dez anos, empolgada, ansiosa e cética com os ensinamentos. No primeiro ato, ele interroga Galileu sobre o astrolábio Ptolomaico (projeto que demonstra o movimento dos planetas) e a partir daí inicia-se uma investigação sobre o universo que funcionará como incentivo para Galileu testar as teorias de Nicolau Copérnico, o que resultará na grande descoberta heliocêntrica.

Através de Andrea podemos destacar o papel da educação levantado no primeiro ato. Andrea, ao ser questionado por Galileu sobre o astrolábio de Ptolomeu, percebe que a Terra está lá no centro, imóvel e com todos os outros planetas girando em sua volta. Nesse momento, Galileu ressalta um conhecimento restrito a determinados grupos favorecidos, e que agora o que importa é mudar essa perspectiva, pois, todos que fazem parte desse mundo tem o direito de conhecer o corpo celeste que habita.

GALILEU

Predigo que a astronomia será comentada nos mercados, ainda em tempos de nossa vida. Mesmo os filhos das peixarias quererão ir à escola. Pois os habitantes de nossas cidades, sequiosos de tudo que é nosso, gostarão de uma astronomia nova, em que também a terra se move. O que constava é que as estrelas estão presas a uma esfera de cristal para que não caiam. Agora juntamos coragem, e deixamos que flutuem livremente, des ancoradas e as estão em grande viagem, como as nossas caravelas, des ancoradas e em grande viagem.⁹²

E quanto ao método educacional, Galileu demonstra que existe mais formas de se perceber as coisas. Galileu testa empiricamente suas teorias e expande a forma de adquirir o conhecimento de Andrea.

ANDREA

Mas eu vejo que o Sol de noite não está onde estava de manhã. Quer dizer que ele não pode estar parado! Nunca e jamais.

GALILEU

⁹² BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p.16.

Você vê! O que é que você vê? Você não vê nada! Você arregala o olho, e arregalar o olho não é ver. (Galileu põe a bacia de ferro no centro do quarto.) Bom, isto é o Sol. Sente-se aí. 9Andrea se senta na única cadeira; Galileu está de pé, atrás dele.) Onde está o Sol, está à direita ou à esquerda?

ANDREA
À esquerda.

GALILEU
Como fazer para ele passar para a direita?

ANDREA
O senhor carrega a bacia para a direita, claro.

GALILEU
E não tem outro jeito? (Levanta Andrea e a cadeira do chão, faz meia-volta com ele.) Agora, onde é que o Sol está?

ANDREA
À direita.

GALILEU
E ele se moveu?

ANDREA
Ele, não.

GALILEU
O que é que se moveu?

ANDREA
Eu.

GALILEU (berrando)
Errado! Seu burro! A cadeira!

ANDREA
Mas eu com ela!

GALILEU
Claro. A cadeira é a terra. Você está em cima dela.

DONA SARTI (que entrou para fazer a cama e assistiu à cena)
Seu Galileu, o que o senhor está fazendo com meu menino?

GALILEU
Eu estou ensinando a ver.⁹³

Andrea, atuará como fiel escurecido de Galileu até o seu desapontamento para com as atitudes de Galileu, porém no final da peça, Andrea entenderá os motivos de Galileu pela

⁹³ BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p.19

abjuração da verdade. No quinto ato da peça, Andrea apresenta essa característica de fidelidade a Galileu. O ato chama atenção para a peste negra, doença essa que assustou a cidade toda, menos Galileu e o seu progresso teórico. O filho da governanta, que foi levado junto de Virgínia para outra cidade, porém, foge para poder ficar ao lado de seu mestre, mesmo correndo o risco de adquirir a doença.

No decorrer da peça, no nono ato, Andrea já é um moço e é apresentado como de fato um aluno interessado em continuar os passos de Galileu. Participa das discussões com argumentos, hipóteses, mas acima de tudo defende a força da ciência como uma ferramenta para a verdade. Por isso, depois que Galileu teve sua permissão de pesquisar negada por um papa conservador, Andrea provoca Galileu para estudar as manchas solares, dizendo que é melhor estudar a flutuação dos corpos, pois não faz mal para Galileu. O cientista é incomodado por não poder pesquisar o sistema solar e Andrea sabe disso, de modo a provocá-lo.

No décimo terceiro ato, o tema é o processo de Inquisição de Galileu. Enquanto os seus alunos sofrem pela situação de angústia e medo pelo seu mestre, Galileu é interrogado pela igreja para confessar suas mentiras. Andrea, mesmo sofrendo por Galileu, é crédulo sobre sua sobriedade e sobre sua responsabilidade perante a ciência e por isso sabe das consequências que Galileu sofrera caso não abdique. Sua esperança maior é que mesmo torturado ele não negue a verdade, logo, sua inconformidade com a notícia de abjuração de Galileu será devastadora.

ANDREA (gritando)

Eles não vão ter a coragem! E mesmo se eles tiverem, ele não vai renegar. “Quem não sabe a verdade é estúpido e nada mais. Mas que sabe, e diz que é mentira, esse é um criminoso.”

FEDERZONI

Eu também acho que não, e não quero mais viver se não for assim, mas eles têm a força.

ANDREA

A força não pode tudo.⁹⁴

⁹⁴ BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p.196.

Por fim, no décimo quarto ato, Andrea se torna um cientista e procura Galileu antes de sua partida, isso ocorre entre 1633 e 1642, quando Galileu já está semicego e com a idade avançada. Para Andrea, é o momento de fechar de vez o assunto com Galileu e começar uma vida nova onde se possa pensar livremente. No entanto, encontra os Discorsi, o livro que funda a física moderna. Nesse momento, Galileu ensina sua última lição para Andrea, a responsabilidade com a ciência e o papel do intelectual, tema que preferimos dedicar mais adiante, pois, necessita mais do que uma breve menção ilustrativa.

Já no último ato da peça, Andrea adquiriu algo de seu mestre, a astúcia. Andrea atravessa a fronteira da Itália lendo descaradamente na frente dos guardas que revistam seus pertences ansiosos por algo errado e criminoso. Quando questionado sobre os livros, ele diz: são apenas livros. Os guardas, com medo de perder um certo negócio, não se preocupam com os livros, deixando Andrea passar com o tratado de Galileu.

De modo geral, Andrea Sarti pode ser percebido por duas maneiras, até o décimo terceiro ato, ato este que Galileu abjura, ele é um amigo fiel e cúmplice de Galileu. Ele conhece o espírito do mestre e sabe como incomoda-lo, ao mesmo tempo que o respeita como autoridade na ciência. Tal personagem, terá participação ímpar na peça ao estar presente em vários momentos importantes, como no início e no fim. Andrea é a geração que continuará o legado de Galileu e levará suas questões para além das fronteiras.

Dona Sarti – o conflito entre religião e ciência

A governanta, Dano Sarti, mãe de Andrea, cuida dos afazeres da casa, como limpeza, comida e recepção dos convidados. É preocupada com a saúde de Galileu, com as contas para pagar e também com Virgínia, filha de Galileu. É uma mulher simples e de conhecimentos limitados sobre a ciência, tanto que não entende o que Andrea aprende junto de Galileu. É fiel a santa Igreja, não questiona suas diretrizes e se irrita quando Galileu questiona os ensinamentos da Bíblia.

Tem intimidade com Galileu ao ponto de recomendar e jogar na cara dele que deve o leiteiro, o açougue, entre outros. Questiona Galileu sobre o que ensina para Andrea e principalmente o que é contra a igreja.

DONA SARTI

Mas é verdade mesmo que o senhor ensina essas bobagens? Depois ele (Andrea) vai e fala essas coisas na escola, e os padres vêm me procurar, porque ele fica dizendo coisas que são contra a religião. O senhor deveria ter vergonha, senhor Galileu!

GALILEU

Dona Sarti, com base em nossas pesquisas e depois de violenta disputa, Andrea e eu fizemos descobertas que não podemos mais ocultar ao mundo. Começou um tempo novo, uma grande era, em que viver será um prazer.

DONA SARTI

Sei. Eu espero que neste tempo novo, Senhor Galileu, a gente possa pagar ao leiteiro. (Apontando a carta de recomendação) O senhor me faça um favor, e não mande embora esse (aluno, Ludovico) também. Eu estou pensando na conta do leiteiro.⁹⁵

A Dona Sarti representa o imaginário do povo dentro da casa de Galileu, ou seja, as dúvidas e as argumentações dela fazem parte de um repertório simples, obediente e supersticioso.

DONA SARTI

Galileu, agora eu vou lhe dizer uma coisa. Eu vi o meu filho cair em pecado por causa desses “experimentos”, “teorias” e “observações”, e não pude fazer nada. Você se rebelou contra as autoridades, e já foi prevenido uma vez. Os maiores cardeais falaram e falaram com você, como a uma besta doente. Durante algum

⁹⁵ BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p. 20.

tempo adiantou, mas há dois meses, logo depois da Imaculada Conceição, percebi que você tinha recomeçado as “observações”. Em segredo, e no sótão. Eu não disse nada, mas eu sabia. Acendi uma vela a São José. É demais para mim. Quando estou sozinha com você, você dá sinal de juízo, diz que sabe, que precisa se controlar, porque é perigoso, mas com dois dias de “experimentos” você fica pior do que antes. Se perco a felicidade eterna porque fiquei do lado de herético, é problema meu; mas você não tem o direito de sapatear na felicidade de sua filha, com os seus pés enormes.⁹⁶

Nesta fala pode-se pensar algumas coisas. As aspas demonstram a falta de conhecimento sobre as atividades de Galileu por parte de Dona Sarti ou mesmo a falta de interesse por elas. A todo momento algo é referendado pela Igreja, até mesmo a organização do tempo, “logo depois da Imaculada Conceição”, a crença, “ascendo uma vela”. Desse ponto, podemos perceber que Dona Sarti é o próprio confronto do intelectual contra a sociedade. Questões como felicidade eterna, pecado, herético são postas como argumentos que se traduzem nas barreiras enfrentadas por Galileu, logo, entre Dona Sarti e Galileu existe a temática do conflito entre religião e ciência, o senso comum e perspectiva empírica, o conhecimento e a tradição popular contra ciência moderna. Onde uma vê o pecado a outra encontra possibilidades, quando uma vê fé e salvação a outro vê superstição. Mas Dona Sarti representa apenas um dos vários momentos em que a religião entrará em conflito com a ciência, nós discorreremos mais adiante sobre esse conflito.

⁹⁶ Ibidem, p. 159.

Outros personagens e as relações de poder

Para finalizar, seguem alguns personagens que fazem parte importante da peça. A filha de Galileu, Virgínia se apresenta muito próxima das características de Dona Sarti, no que se refere ao comportamento em relação ao trabalho de Galileu. Entretanto, é jovem e sonhadora com um casamento de importância social. Foi educada por freiras; é obediente à Igreja; é excluída por Galileu dos ensinamentos sobre a física. Permanece ao lado do pai até o fim da peça. Cuida e mantém, até certo ponto, atenção para que ele não volte a estudar depois que é um preso domiciliar.

Na peça, por causa de Galileu, Virgínia perde a oportunidade de casar-se com Ludovico, Garoto educado e rico que, aparentemente, é um simples aluno interessado em física. Ele é quem contribui com Galileu para o desenvolvimento do telescópio, pois, numa de suas viagens a Holanda ele fica surpreendido com o instrumento. No decorrer da peça Galileu descobre que Ludovico na verdade está vigiando Galileu, isto é, como representantes das grandes famílias da Itália Ludovico observa cada passo de Galileu, pois sabe que suas teorias podem romper com a tradicional forma de ver o mundo, logo, romper com a forma com que o povo simples vê as doutrinas da Igreja, a mesma que reafirma a dominação dos nobres sobre os camponeses.

Um outro personagem relevante na obra é o Cosmo de Medicis ou o Grão-Duque de Florença, que representa os mecenatas do Renascimento cultural, o financiador de grandes talentos. Se é uma honra para Galileu viver em companhia do Grão-Duque e ao mesmo tempo se beneficiar de tempo e condições propícias para o seu trabalho, para o Cosmo de Medicis é uma questão de status quo ter um grande cientista trabalhando na sua corte. Os dois saem ganhando, contudo, essa relação representa o controle dos grupos dominantes sobre o conhecimento. Mais do que uma forma de se destacar socialmente ao lado de Galileu e vice-versa, é uma forma de manter sob sua tutela todos os passos de Galileu. Um personagem interessante do ponto de vista de social e político da Guerra Fria, já que, tanto os E.U.A quando URSS recrutavam cientistas, artistas proeminentes para fazerem parte de seus planos de sociedade.

Galileu Galilei – o intelectual em conflito social

As experiências de Brecht entre a primeira versão (1939) até a terceira (1954) dão contornos e estruturas a elementos chaves na peça. Martin Esslin aponta que as experiências de Brecht apresentam os problemas elementais de sua época, como por exemplo:

os dilemas que confronta uma personalidade sensível e apaixonada numa era de pouca fé; os perigos por que passa um artista cuja indignação em relação aos males sociais de sua sociedade impele-o para os braços das forças totalitárias; as dificuldades teóricas e práticas que encontra um escritor de gênio numa sociedade rigidamente autoritária; a escolha entre, de um lado, condições de trabalho nababescamente subvencionadas mas severamente restrinidas num Estado comunista, e, por outro, as limitações que são impostas ao artista por uma sociedade livre, porém comercial. A experiência de Brecht exemplifica e ilumina todos esses problemas.⁹⁷

O cenário não é dos melhores para Brecht e os demais intelectuais presos a esse espaço de tempo na história. Na realidade, pensar o intelectual em qualquer época é questionar: existe período na história que recepciona o intelectual com boas vindas? Ou melhor, existiu alguma sociedade na história que não repudiisse seus intelectuais? Se pensarmos a própria concepção de intelectual que Edward Said e Russel Jacob, o intelectual é uma contradição social, ou seja, ele, a partir de seu espaço de conhecimento e notoriedade social, discursa em prol de questões universais, como a liberdade, igualdade, desigualdade social, corrupção, injustiças, etc., logo, sempre, por objetivo, atinge determinado grupo social que promove ou usufrui destas problemáticas.

A conjuntura política na qual se encontrava Brecht era muito delicada na perspectiva do trabalho intelectual. Na realidade, Brecht já se encontrava em exílio desde 1933 quando o nazismo assumiu o poder na Alemanha e iniciou a caça de vários inimigos do Estado. Um desses inimigos era Brecht, pois, mesmo não partilhando da filiação do partido comunista, o dramaturgo era marxista, e por meio de jornais, peças e poemas realizava várias críticas ao Estado nazista. Na peça “Quanto custa o ferro?” Brecht retrata personagens que se referem aos países que negociavam com o nazismo e que mesmo contribuindo como ele, não

⁹⁷ESSLIN, Martin. **BRECHT: dos males, o menor.** Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: editora Zahar. 1979, p. 11.

deixaram de ser alvos da violência e dominação nazista. A história narra um negociante de ferro que sempre se coloca a favor da paz e longe dos conflitos que ocorrem com os outros personagens, porém, com esse discurso de pacifista ele deixou que o assassino e ladrão tomasse por assalto todas as mercadorias da cidade, mas principalmente da loja de ferro, recurso essencial para a fabricação de armas.

Enquanto na Dinamarca Brecht inicia sua reflexão a respeito do papel dos cientistas diante do aprimoramento bélico, das câmaras de gás e da própria noção de ciência desvinculada da sociedade. Bernard Dort, crítico de teatro, ressalta que “A Vida de Galileu” “foi escrita, pelo menos originalmente, para servir de exemplo e de conselho aos sábios alemães tentados a abdicar seu saber nas mãos dos chefes nazistas”.⁹⁸

Coincidemente, o ano de exílio foi também o aniversário de 300 anos da condenação de Galileu ao Tribunal do Santo Ofício,⁹⁹ o mesmo que subjugou um dos mais respeitados cientistas da época e o condenou a prisão domiciliar pelo crime de inventar falsas verdades sobre a disposição dos astros. Ameaçado de tortura, Galileu Galilei, afirmou que o que tinha escrito e ensinado era errado.

A história é famosa e vergonhosa, pois, a partir das teorias de Isaac Newton sobre a gravidade, 50 anos depois, ficou certo que as teorias de Nicolau Copérnico eram factíveis através das provas e pesquisas que Galileu concebeu e que a Igreja negava, ou seja, para o mundo da ciência, da navegação e até mesmo do mercado (a exploração de novas colônias necessitava de mapas astronômicos mais precisos), as teorias eram completamente aceitas, por outro lado, na ótica da Igreja, eram impossíveis.

Sobre o clima de perseguição, terrorismo, limites culturais e o famoso “Índex” (lista de livros proibidos) e falta de liberdade, as condições congruentes do físico italiano soavam como grande inspiração para o enredo de “A Vida de Galileu”. No que tange a essa perspectiva, é evidente que a articulação de ideias desenvolvida por Brecht no enredo da obra não surge absolutamente do nada, cabendo a pergunta: por que Galileu? Porque ele foi o grande cientista do Renascimento Cultural que foi fraco e desistiu de seus saberes e descobertas por ter medo da dor física. O motivo de Galileu representa ao mesmo tempo um

⁹⁸BRECHT, Bertolt. *A vida de Galileu*. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p. XVIII.

⁹⁹FITAS, Augusto J. Brecht, *Galileu e os Físicos*. (comunicação apresentada no colóquio internacional Bertolt Brecht, Évora, 1998), Adágio, 21-22, 181-189, p. 1.

homem portador de vícios e de medos, mas antes de tudo um gênio que mudou a forma de ver o mundo. Por que Galileu foi o pecador original. O caso mais importante e famoso da ciência que descobriu o prazer e o poder de alterar as leis que governam o mundo e o primeiro a sentir o medo e a repressão pelas mesmas coisas e cair em tentação. É importante notar também que a mesma instituição que oprimiu Galileu é a instituição que discursa sobre a religião do mesmo. Galileu é católico assim como Brecht era comunista e ambos foram silenciados. Galileu ganhou comida, vinho e papéis para escrever e Brecht dirigiu um teatro em Berlim Oriental sob tutela do Estado comunista.

Ao alcance de Brecht havia mais do que experiência de vida similar, havia, de certo modo, um arcabouço de informações disponíveis que, nas mãos do dramaturgo, tornaram-se elementos potenciais para o seu modo de fazer teatro, inclusive o gosto e admiração pelos cientistas, como Brecht declara:

Gosto do mundo dos físicos. Os homens modificam-no e aí ele se torna espantoso. Podemos nos apresentar como os jogadores que somos, com nossas aproximações, nossos propósitos de fazermos-o-que-estiver-ao-nosso-alcance, nossa dependência para com os outros, para com o desconhecido, para com coisas completas em si mesmas. Assim mais uma vez muitas coisas podem conduzir ao sucesso, mais de um caminho está aberto. Por estranho que pareça, me sinto mais livre neste mundo do que no antigo.¹⁰⁰

Para Fita, o interesse de Brecht pelas ciências da natureza e as suas afinidades com a filosofia materialista dialética pode ter contribuído para a performance teatral:

Este interesse é tanto mais evidente que, heuristicamente para o meio teatral, Brecht usará a linguagem e conceitos próprios da Física em muitos dos seus escritos teatrais. A compreensão da dialética da natureza foge claramente à vulgata da diamática, sobretudo aquela que era mais conhecida nos meios literários e artísticos, todavia Brecht sempre ultrapassou as cartilhas e sentia-se, segundo parece, muito cativado pelas reflexões filosófico-científicas.¹⁰¹

¹⁰⁰BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho, volume II 1941-1947**. Org. Werner Hecht e trad. Reinaldo Guarany e José Laurentino de Melo. Rio de Janeiro. Rocco, 2005, p. 73

¹⁰¹FITAS, Augusto J. **Brecht, Galileu e os Físicos**. (comunicação apresentada no colóquio internacional Bertolt Brecht, Évora, 1998), Adágio, 21-22, 181-189, p. 5.

Mesmo tendo conhecimento da cultura científica, Brecht tinha a sua disposição a Universidade de Copenhagen, Dinamarca, os seus mais habilitados orientadores, momento talvez fosse a mais respeitada escola de Física da Europa.

Todos esses elementos servem como informação e inspiração, mas, se somados a concepção de um teatro político, pode-se retirar um pouco mais. Atento aos fatos e as circunstâncias a sua volta, a peça “A Vida de Galileu”, torna-se a possibilidade de se fazer um entretenimento crítico. Brecht vai acentuar sua preocupação na atmosfera que o cerca. Nas notas em seu diário, o dramaturgo ressalta que “A Vida de Galileu” é oportunista demais, assim como a “Sra. Carrar”, peça que trata da neutralidade perante a Guerra Civil Espanhola, e completa dizendo que a peça “precisa ser inteiramente reescrita, para captar esse ‘sopro de vento que/vem de novas praias’, essa rósea áurea da ciência”.¹⁰²

Mas toda essa “rósea áurea da ciência” se altera profundamente quando em seu exílio nos Estados Unidos e perto do final da Segunda Guerra Mundial são lançadas bombas nucleares em Hiroshima e Nagasaki. Brecht acrescenta, em 20/09/1945: “Continuamos na maior parte do tempo trabalhando em *Galileu* (...) A bomba atômica transformou a relação entre a sociedade e ciência num problema de vida e morte.”¹⁰³ E numa nota anterior, de dez dias antes, ele destaca que o ator Charles Laughton teme “ingenuamente que a ciência seja inteiramente desacreditada por isso, que o nascimento da ciência – em *Galileu* – perca toda a simpatia.”¹⁰⁴

O comentário de Brecht é interessante, demonstra sua perspectiva realista em relação ao poder da ciência e a sua influência na vida das pessoas. Por outro lado, Laughton, ingenuamente, acredita que aquela demonstração de poder seria o fim da utilização da ciência sem conscientização, entretanto, a maior luta ao longo do século XX será justamente a tentativa de conscientizar os governos e as pessoas do uso indiscriminado dela. Tanto as superpotências até hoje, no século XXI, monopólio das armas atômicas.

Outras peças no século XX irão no mesmo sentido de “A Vida de Galileu”, apesar dela ser uma das primeiras a abordar o tema da responsabilidade científica, “Os Físicos” (1960), de

¹⁰²BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho, volume I 1938-1941**. Org. Werner Hecht e trad. Reinaldo Guarany e José Laurentino de Melo. Rio de Janeiro. Rocco, 2005, p. 27.

¹⁰³Ibidem, p. 278.

¹⁰⁴Ibidem, p. 278.

Friedrich Dürrenmatt, “O Caso Oppenheimer” (1964), de Heinar Kipphardt. Todas vão ao encontro à perspectiva do trabalho intelectual e o seu papel na sociedade, já que inicia a bipolarização do mundo entre os Estados Unidos e União Soviética. Esse clima se acentua no episódio conhecido como “Crise dos Mísseis” de 1962, neste evento houve-se a possibilidade de uma Guerra termo nuclear, onde, pela primeira vez se falava na possibilidade do fim gênero humano.

A figura do intelectual, mas principalmente do intelectual que trabalha com a ciência, ganha destaque no mundo. Questões surgem sobre a verdadeira função da ciência, sobre o papel dela na destruição da raça humana e de preço que se paga para criar tecnologias. Cada vez mais isso se torna pauta do teatro engajado e dos intelectuais. “A Vida de Galileu” caminha justamente nessa perspectiva, entretanto, vai mais longe ao trazer à tona, não só a figura do intelectual produzindo ciência em favor das classes dominantes ou das instituições de poder na sociedade, a relação de poder e de mercado somados as características humanas. E quando se coloca o fator humano na equação, Brecht traz por prioridade as contradições do instinto e do vício, tal como as contradições entre fé e razão para o século que precisamente questionou a fé na razão instrumentalizada.

Em vários momentos e talvez como uma das ideias centrais da peça, Brecht levanta à problemática da moralidade, ou da falsa moral, cuja estrutura social é capaz de tornar o homem e a fidelidade da ciência em erros. Além disso, é questionado a verdade; a verdade que faz parte da vida cotidiana das pessoas simples e que sequer é questionada, enfim, a verdade de que existem pessoas com mais privilégios do que outras; de que são poucos no comando da sociedade, construindo discursos e mantendo seus interesses; um discurso profundo e arraigado em uma sociedade.

GALILEU

Pois onde a fé teve mil anos de assento, sentou-se agora a dúvida. Todo mundo diz: é, está nos livros -, mas agora nós queremos ver com nossos próprios olhos.

As verdades mais consagradas são tratadas sem cerimônia; o que era indubitável, agora é posto em dúvida. Em consequência, formou-se um vento que levanta as batinas brocadas dos príncipes e prelados, põe à mostra pernas gordas e pernas de

palito, pernas como nossas pernas. Mostrou-se que os céus estavam vazios, o que causou uma alegre gargalhada.¹⁰⁵

O dramaturgo propõe, logo no primeiro ato da peça, apresentar a sua tese: a dúvida é a ferramenta que as pessoas utilizaram para se desprender das correntes que tanto lhes privam da liberdade de escolha e da igualdade perante os outros homens. Por meio da dúvida, o intelectual tenta destronar o que mantinha as pessoas alienadas, pois, na fé não se pede para questionar e sim para acreditar no que acontece ou o que pode acontecer. Para a personagem é o momento de livrar a sociedade dessas amarras e condicionar a dúvida sobre aqueles que os alienam, que os transformam em subjugados. Nesta interpretação é importante perceber que não é a fé religiosa que Galileu está dialogando, mas sim a fé na ciência, é isso que agora quer se ver com os próprios olhos, pois não basta mais o que está nos livros, agora é necessário que se veja. Percebe-se que a dúvida assume um lugar de destaque e não a pura ciência ou a verdade. Isso remete pensar que mesmo as certezas ou as antigas verdades não escapam do olhar cético da dúvida. Brecht apresenta ao espectador o nascimento da descoberta, sua empolgação e vislumbre do cientista ao perceber que seu trabalho é revolucionário e que até mesmo a sociedade não ficara de fora dela, já que as teorias antigas proporcionaram uma base ideológica para a manutenção da ordem social.

GALILEU

E a Terra rola alegremente em volta do Sol, e as mercadoras de peixe, os comerciantes, os príncipes e os cardeais, e mesmo o papa, rolam com ela. Uma noite bastou para que o universo perdesse o seu ponto central; na manhã seguinte, tinha uma infinidade deles. De modo que agora qualquer um pode ser visto como centro, ou nenhum. Subitamente há muito lugar. Nossos navios viajam longe. As nossas estrelas giram no espaço longínquo, e mesmo no jogo de xadrez, agora a torre atravessa o tabuleiro de lado a lado. Como diz o poeta: “Ó manhã dos inícios!...”¹⁰⁶

O discurso que domina e controla as ações dos homens simples é desconstruído; o centro das atenções não é mais as poucas pessoas de muitos privilégios; não é mais a instituição religiosa que se coloca como detentora e defensora do saber único. A dúvida é

¹⁰⁵BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p. 15.

¹⁰⁶Ibidem, p. 16.

divulgada em caracteres matemáticos e teorias astronômicas e as pessoas alertadas; o trono de São Pedro não está no centro do Universo.

A personagem reclama para a sociedade todas essas maravilhas, porém, será um longo processo até que a verdade seja questionada. O que podemos perceber é que Galileu tenta emitir uma mensagem por meio de sua área de conhecimento, que passa por concepções universais. Para longe de uma separação entre sua área e a sociedade, Galileu propõe que elas andem de mãos dadas, pois, se não o fizessem, qual seria a função da ciência na sociedade? Brecht, logo no início da sua peça propõe a seguinte situação: Galileu é um cientista que realizou descobertas e que as mesmas não deixam de fazer parte e influência na sociedade, ou seja, para os cientistas e, principalmente, para a sociedade do seu tempo, o dramaturgo pergunta: vocês acham que a sua ciência não interfere na sociedade?

A história de Galileu tem mais a dizer. O intelectual está sujeito as flutuações do mercado e ao jogo de interesses. Em três momentos isso vai aparecer na peça. A primeira discussão em relação a exigência do mercado já foi tratada no capítulo anterior, quando o jovem Galileu discuti com o Procurador da Universidade sobre o seu pedido de aumento. Porém, há mais para se pensar sobre essa passagem além das prerrogativas do mercado, isto é, o medo imposto pelo sistema capitalista sobre o trabalhador intelectual.

O que no começo pode parecer uma discussão econômica se torna um assunto político.

PROCURADOR

Em todo caso, o senhor não esqueça que a República talvez não pague tanto quanto certos príncipes, mas garante a liberdade de pesquisa. Nós em Pádua admitimos até mesmo alunos protestantes. E lhes damos o diploma de doutor. Quando provaram – provaram, Senhor Galileu – que Cremonini dizia coisas contra a religião, nós não só não o entregamos à Inquisição, como aumentamos o salário dele.

Até na Holanda se sabe que Veneza é a República onde a Inquisição não manda. E isso tem um certo valor para o senhor, que é astrônomo, que trabalha numa disciplina em que há muito tempo a doutrina da Igreja não encontra mais o devido respeito!

GALILEU

Mas Giordano Bruno os senhores entregaram a Roma. Porque defendia a doutrina de Copérnico.

PROCURADOR

Não porque ele difundisse a doutrina do Senhor Copérnico, que aliás está errada, mas porque ele não era veneziano, nem tinha emprego aqui. De modo que o senhor deixe o queimado-vivo fora do jogo. E, entre parênteses, por maior que seja a

liberdade, é prudente não falar tanto nem tão alto nesse nome, que é anátema oficial para a Igreja; nem mesmo aqui, sim senhor, nem mesmo aqui.

GALILEU

Esta vossa proteção à liberdade do pensamento não é mau negócio, hein? Vocês sugerem que noutra parte a Inquisição reina e queima, e vocês arranjam, assim professores bons e mal pagos. A garantia contra a Inquisição, vocês se pagam dela, pagam os piores salários.

PROCURADOR

É injusto! Injusto! De que lhe serve o tempo livre, o seu tempo de pesquisa, se um monge ignorante da Inquisição for livre também de proibir as suas idéias? Não há rosas sem espinhos, Senhor Galileu, não há príncipes sem monges!

GALILEU

E de que serve a pesquisa livre sem o tempo livre para pesquisar? E com os resultados, o que acontece? Quem sabe um belo dia o senhor mostra aos cavalheiros do Conselho esta pesquisa sobre a lei da queda dos corpos (mostra um maço de papéis), e pergunta se isto não vale uns escudos a mais.

PROCURADOR

Vale infinitamente mais, Senhor Galileu.

GALILEU

Infinitamente não, senhor, quinhentos escuros.¹⁰⁷

Na tentativa de justificar o baixo salário, o Procurador se vale da censura e violência que são cometidos em outros lugares em decorrência de pesquisas que vão contra as doutrinas da Igreja. O medo propõe um bom negócio para países capitalistas na razão de professar a liberdade. O nazismo é um bom exemplo ao ser representante do Estado autoritário e, portanto, violento com os intelectuais que enfrentaram o seu regime. Não é por nada que muitos cientistas, escritores, poetas, professores fugiram da Alemanha. Muitos encontraram um refúgio nos Estados Unidos, com a prerrogativa da liberdade pessoal, mas principalmente, da liberdade comercial, contudo, existe uma situação problema neste caso: o intelectual é “livre” mas tem um custo. Em todo caso, este mesmo país que receptionou muitos intelectuais também foi autoritário com os comunistas.

É interessante perceber que o Procurado reage a situação acima com ironia, isso chama nossa atenção para o valor do trabalho. Quando o Procurador fala que “vale infinitamente” ele está supervalorizando o trabalho de Galileu para outro campo de interesse e não o da remuneração, do valor de custo monetário. Mas Galileu é enfático, “infinitamente não”, tem

¹⁰⁷BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p. 30.

um valor. Na fala seguinte o Procurador expõe as condições do comércio e as quais Galileu faz parte.

PROCURADOR

Mas, meu caro Galileu, que maneira de ver as coisas!

O senhor me permita dizer que não entendo bem as suas ironias. Eu não vejo por que desprezar a prosperidade comercial da nossa República. E como procurador da universidade que sou, há muitos anos, não acompanho também essa maneira, digamos frívola, de falar da pesquisa. (Galileu lança olhares nostálgicos à sua mesa de trabalho.) O senhor considere a situação lá fora! Pense no chicote que escraviza a ciência em certas cidades! Nessas cidades, rasgaram o couro de velhos livros para isto, para fazer chicotes. Não querem saber como a pedra cai, mas o que Aristóteles escreveu a respeito. Os olhos a gente só tem para ler. Para que estudar a queda dos corpos, se conta só o jeito de cair de joelhos? No outro prato da balança, o senhor ponha a alegria infinita com que a República acolhe as suas idéias, por mais ousadas que sejam! Aqui o senhor pode pesquisar! O senhor pode trabalhar! Ninguém vigia os seus passos, ninguém o opõe! Os nossos comerciantes, que lutam contra a concorrência florentina, sabem quanto vale um pano de melhor qualidade, e, em consequência, ouvem-no com simpatia quando o senhor reclama “uma física melhor”. Aliás, a própria física deve muito ao clamor por um tear melhorado! Os nossos cidadãos mais eminentes têm interesse pelas suas pesquisas, vêm visitar o senhor, pedem que lhe demonstre as suas descobertas, gente cujo tempo é precioso. Meu caro Galileu, não despreze o comércio. Aqui não se admite interferência alguma em seu trabalho, nenhum incompetente lhe cria dificuldades. Admita, Galileu, que aqui o senhor pode trabalhar!

GALILEU (desesperado)

Como não?

PROCURADOR

Quanto às condições materiais: o senhor faça mais outra coisa bonita, como aquele seu excelente compasso proporcional, que mesmo ao leigo em matemática permite (conta nos dedos) tirar linhas, determinar o juro do juro de um capital, reproduzir em escala ampliada ou diminuída a planta de um imóvel, estabelecer o peso das balas de canhão.

GALILEU

É uma besteira.

PROCURADOR

O senhor chama besteira uma coisa que encantou e espantou os cidadãos mais eminentes e rendeu dinheiro à vista. Eu ouvi dizer que próprio marechal Stefano Gritti é capaz de tirar uma raiz quadrada com o seu instrumento!

GALILEU

De fato, é milagroso! Em todo caso, o senhor me fez pensar. Talvez eu tenha alguma coisa do gênero que lhe interessa.¹⁰⁸

¹⁰⁸ BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p. 32.

A “coisa” que pode interessar ao Procurador é o telescópio, que Galileu irá relacionar ao seu nome e não ao nome do criador verdadeiro. Tal fala se encontra no segundo ato, que trata exclusivamente da apresentação do novo instrumento.

(abertura do ato)
Um grande homem não é grande por igual.
Mais vale comer bem do que comer mal.
Esta é a história mais que clara
Do telescópio de Galileu,
Que inventou que inventara.¹⁰⁹

GALILEU

Excelência, Veneráveis Conselheiros. Como professor de matemática na vossa Universidade de Pádua, e como diretor de vosso Grande Arsenal, aqui em Veneza, considero que a nobre tarefa docente, que me foi confinada, não é a única missão. Procuro também proporcionar vantagens excepcionais à República Veneziana, através de invenções com aplicação prática. Com alegria profunda e com toda humildade devida, estou em condições de apresentar e entregar-vos hoje um instrumento inteiramente novo, o meu tubo ótico, construído em vosso famosíssimo Grande Arsenal, segundo os princípios máximos da ciência e do cristianismo, fruto de dezessete anos de paciente pesquisa de vosso dedicado servidor.¹¹⁰

Para Brecht são ocasiões como estas que iniciam o processo de criação sem responsabilidade social, tendo visto que, Galileu não tem outra saída além de continuar frustrado com o mau pagamento e muitas aulas, a não ser construir algo que faça os poderosos e pessoas do comércio ficarem satisfeitos. O que está se desenrolando é o dinheiro como portador da corrupção e o instinto de Galileu ao preferir se alimentar bem, ter tempo para suas pesquisas ao invés de pensar a moralidade de suas ações decorrentes de seu trabalho. O primeiro pecado de Galileu é fruto das circunstâncias históricas e econômicas que agem diante de sua função na sociedade. O intelectual é, portanto, percebido pela sua integração ao sistema material e como isso pode resultar na propagação da mentira e até no uso indiscriminado da ciência por poder.

Mais adiante no texto, para fechar essa ideia de ciência e mercado, o pretendente da filha de Galileu, Ludovico Marsili, rapaz responsável por contar para Galileu do telescópico feito na Holanda, que estava presente na apresentação do telescópio de Galileu, exprime uma

¹⁰⁹ BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p. 37. Parêntese nosso.

¹¹⁰ Ibidem, p. 39.

noção de ciência em relação ao comércio: “eu acho que estou começando a entender alguma coisa de ciência.”¹¹¹ Nesta fala e diante da apresentação de Galileu aos poderosos e comerciantes de Veneza fica evidente que se faz pesquisa e desenvolve tecnologias por causa do dinheiro e do mercado.

Nesse mesmo sentido, a descoberta das luas de Saturno confere a Galileu a oportunidade de manter-se em total estado de conforto no ato de pesquisar, entretanto, não no ato de provar suas pesquisas, pois, em Florença o Santo Ofício, órgão que julga das doutrinas não embasadas pela Igreja e nem pela bíblia sagrada, tem grande poder na sociedade. É a partir desse momento que Galileu inicia o percurso que irá lhe levar ao seu segundo e mais importante pecado, isto é, ao ato de negar a verdade por medo da violência que poderia sofrer. A cena é desenvolvida num diálogo entre Galileu e Sagredo (personagem amigo de Galileu que também é físico, porém, teme as descobertas de Galileu frente aos poderosos, como a Igreja e prefere que a verdade não seja dita).

SAGREDO

Galileu, vejo você num caminho terrível. É uma noite desgraçada a noite em que o homem vê a verdade. É de cegueira o momento em que ele acredita na razão da espécie humana. Quando dizemos que alguém caminha lucidamente? Quando se trata de alguém que caminha para a desgraça. Os poderosos não podem deixar solto alguém que saiba a verdade, mesmo que seja sobre estrelas mais distantes! Você acha que o papa vai ouvir a sua verdade, quando você disser que ele errou, e que não vão ouvir que ele errou? Você acha simplesmente que ele abre o diário e escreve uma nota: 10 de janeiro de 1610 – aboliu-se o céu? Você não entende? Sair da República, com a verdade no bolso, para entrar na ratoeira dos padres e dos príncipes, de telescópio na mão! Dentro da sua ciência você é desconfiado; mas quando às circunstâncias que possam favorecer o exercício dela, você é crédulo como uma criança. Você não acredita em Aristóteles, mas acredita no Grão-Duque de Florença. Ainda que há pouco eu o olhava quando você olhava as novas estrelas pelo telescópio, mas o que eu você de pé, sobre um monte de lenha. E quando você disse que acredita em provas, eu senti o cheiro de carne queimada. Eu amo a ciência, porém mais a você, meu amigo. Não vá para Florença, Galileu!

GALILEU

Se eles aceitarem, vou.

(A última página da carta aparece sobre uma cortina)

“Se dei o nome egrégio da casa de Medicis às novas estrelas que descobri, não me escapara que deuses e heróis conquistaram o céu estrelado para fixar a própria glória, enquanto que aqui, bem ao contrário, o egrégio nome da casa de Medicis irá garantir vida imortal às estrelas. Eu, entretanto, que repto grande honra ter nascido súdito de Vossa Alteza, me recomendo como um de vossos servidores mais fiéis e

¹¹¹ BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p. 44.

dedicados. Pois a nada aspiro tanto como estar mais próximo de vós, do sol nascente que iluminará o nosso tempo.

Galileu Galilei¹¹²

Galileu a serviço de seus interesses e seu desejo quase instintivo pela ciência se torna submisso à corte de Florença. O cenário é propício para se pensar dois temas: a fé na razão humana que Galileu tem e a sua inocência perante ao poder das autoridades. Ele claramente demonstra que os homens submetidos às provas não conseguem disfarçar a mentira ou dizer que aquilo que vê é outra coisa, o que explicita a sua inocência. Galileu, a respeito ao ato de provar aos doutores da igreja as suas descobertas, diz:

Pois eu vou pegá-los pela cabeça e botar o olho deles no telescópio. Também os padres são gente, Sagredo. Também eles sucumbem à sedução das provas. Copérnico, não esqueça disso, queria que eles acreditasse no cálculo dele. Eu, eu quero apenas que eles acreditem nos próprios olhos. Quando a verdade é fraca demais para se defender, ela precisa passar à ofensiva. Eu vou pegá-los pela cabeça e vou forçá-los a olhar por esse telescópio.¹¹³

Galileu é retratado como alguém que acredita fielmente no homem e que ele não pode negar a verdade, porém, não escuta seu amigo quando o mesmo diz que não é a verdade que eles não querem ver, mas sim a mudança ideológica que alteraria as concepções fundadas há séculos pelos poderosos. O personagem está apresentando algumas das características que chamam a atenção do espectador para o tema principal da peça: a razão é irracional quando não analisada perante a sua responsabilidade social.

Martin Esslin ao analisar a peça “A Vida de Galileu” por uma perspectiva autobiográfica de Brecht, pensa justamente na característica dualista de Galileu, ou seja, ao mesmo tempo que é um gênio, também é um tolo, em razão de seu maior prazer: a descoberta. Tal prazer deve ser encarado como um desejo quase sensual em Galileu, logo, essas atitudes de negação a respeito da violência que pode sofrer ser tão cega. Esse desejo é fruto de seu tempo e marca um contexto de Guerra Fria e de corrida por armas nucleares.

Esslin dirá mais,

¹¹² BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p. 67.

¹¹³Ibidem, p. 66.

E é aqui que Brecht finalmente alcança o próprio cerne do problema – a ânsia do conhecimento, o lado mais racional das ambições humanas, a própria ciência, são mostrados como apenas mais uma das necessidades básicas, instintivas, do homem, tão profundamente arraigadas no irracional quanto o instinto da procriação.¹¹⁴

Como retratar Galileu a partir disso? A ciência está arraigada no irracional. Isso se refere ao período que Brecht está vivendo e ao diálogo da Guerra com a ciência, e é aqui que Brecht apresenta sua principal crítica no texto de “A Vida de Galileu”, se a produção científica está ligada a irracionalidade, tudo está valendo, inclusive produzir para a morte.

No ato XIV, o penúltimo, Galileu já é um homem velho e quase cego, conversa com seu antigo aluno, Andrea Sarti, personagem que acompanha Galileu desde o começo da peça e faz papel importante em relação ao futuro da ciência. Neste diálogo, Andrea é surpreendido por Galileu que apresenta uma cópia do *Discorsi* (livro que trata dos movimentos celestes e que iria fundar a física moderna), com a empolgação Andrea e Galileu apontam os caminhos da nova física.

ANDREA

A ciência só conhece um mandamento: a contribuição científica.

GALILEU

E essa eu dei. Benvindo à sarjeta, irmão na ciência e compadre na traição! Você gosta de peixe? Eu tenho peixe. O que fede não é meu peixe, sou eu. Eu estou em liquidação, você é freguês. Ó irresistível sedução do livro, essa mercadoria sagrada! Corre água na boca, e as maldições se afogam. A grande babilônia, a besta assassina afasta as coxas, e tudo mudou! Santificada seja a nossa congregação de traficantes e puxa-sacos mortos de medo de morrer!¹¹⁵

O diálogo acontece logo após Andrea descobrir que Galileu tinha abjurado por medo e não por decorrência de sua tentativa de permanecer produzindo suas pesquisas debaixo dos olhos da Igreja. Galileu declara abertamente sua situação, foi fraco e puxa-saco. Entregou a verdade pelo medo de perder seu vício. Ele está em liquidação, isto é, qualquer um que lhe pagar e manter seu hábito ele servirá. Se auto declara um traficante, um servo do prazer e morador da Babilônia. O diálogo continua e Andrea conclui que a ciência e as fraquezas humanas não têm

¹¹⁴ BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p. 263.

¹¹⁵ Ibidem, p. 223.

nada a ver uma com a outra e aqui inicia a profunda crítica de Brecht sobre a razão irracional e a razão instrumental.

ANDREA

O medo da morte é humano. Fraquezas humanas não têm nada a ver com a ciência.

GALILEU

Não! Meu caro Sarti, mesmo em meu estado presente ainda me sinto capaz de lhe dar algumas indicações relacionadas a várias coisas que têm tudo a ver com a ciência, com a qual o senhor se comprometeu.

Neste momento Galileu tenta passar a sua experiência ao crer que a ciência e a sociedade têm total relação. É uma última contribuição de Galileu para com a nova ciência, uma tentativa de tratar dos erros cometidos. O momento é de reflexão pessoal e de todo o percurso de Galileu como físico, no qual o próprio se definiu como fora do grupo de cientistas, logo, tenta olhar de uma forma geral e de um ponto onde se possa ver o quadro todo.

GALILEU

Em minhas horas de lazer, que são muitas, repassei o meu caso, e pensei sobre o juízo que o mundo da ciência – de que eu mesmo não me considero mais parte – deverá fazer a respeito.¹¹⁶

O que a ciência deverá fazer a respeito é justamente repensar seu caminho diante do que percebeu Galileu, de acordo com a sua experiência e sabedoria sobre os frutos da ciência.

[...] Mesmo um mercador de lã, afora comprar barato e vender caro, tem que pensar noutras coisas também: nas providências para que o comércio de lã corra sem empecilhos. A prática da ciência me parece exigir notável coragem, desse ponto de vista. Ela negocia com o saber obtido através da dúvida. Arranjando saber, a respeito de tudo e para todos, ela procura fazer com que todos duvidem. Ora, a parte maior da população é conservada, pelos seus príncipes, donos de terra e padres, numa bruma luminosa de superstições e afirmações antigas, que encobre as maquinâncias dessa gente. A miséria de muitos é velha como montanhas, e, segundo os púlpitos e as catedrais, ela é indestrutível, como as montanhas. O nosso recurso novo, a dúvida, encantou o grande público, que arrancou o telescópio de nossas mãos, para apontá-lo para seus carrascos. Estes homens egoístas e violentos, que haviam se aproveitado avidamente dos frutos da ciência, logo sentiram que o olho frio da ciência pousara numa miséria milenar, mas artificial, que obviamente poderia ser eliminada, através da eliminação deles.

¹¹⁶ BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p. 224-225.

A ciência que procura pensar em todas as “providências” para que corra sem empecilhos, apresenta grande coragem, pois, fornecer o saber e a dúvida, implicitamente, “a respeito de tudo e para todos” é o mesmo que proporcionar ao torturado instrumentos para açoitar o carrasco. Os instrumentos, dizendo de outra forma, os saberes, são relevantes para fazer com que a “maior parte da população” consiga desfazer-se das fantasias “e afirmações antigas”. Essa fala revela a ideia de uma ciência artificial, ou seja, que não é propriamente ciência, pois, a concepção brechtiana é de uma ciência que forneça frutos para a sociedade e não para privilegiar um grupo.

Eles nos cobriram de ameaças e de ofertas de suborno, irresistíveis para almas fracas. Entretanto, seremos ainda cientistas, se nos desligamos da multidão? Os movimentos dos corpos celestes se tornaram mais claros; mas os movimentos dos poderosos continuam imprevisíveis para os seus povos. A luta pela mensuração do céu foi ganha através da dúvida; e a credulidade da dona de casa romana fará que ela perca sempre de novo a sua luta pelo leite. A ciência, Sarti, está ligada às duas lutas. Enquanto tropeça dentro de sua bruma luminosa de superstições e afirmações antigas, ignorante demais para desenvolver plenamente as suas forças, a humanidade não será capaz de desenvolver as forças da natureza que vocês descobrem.

A pergunta é importante: “seremos ainda cientistas, se nos desligarmos da multidão?” O cientista, a quem agora Galileu não mais se considera, é criticado por fornecer um saber que ajuda na manutenção da desigualdade social e do poder pelos poderosos. O desligamento desse sujeito da “multidão”, ou seja, do povo, capacita ao pequeno grupo, contudo, dominante de privilégios e outras formas de dominação. Logo mais, é posto o que desde o início está sendo tratado indiretamente, o fato de Galileu estar inserido no processo e, mesmo que atuando em favor disso, não tenha conseguido ver claramente como neste momento, que se trata de duas situações indissociáveis: a luta pelo leite e pela verdade científica. Por fim, fechando o raciocínio, a personagem diz abertamente, se a ciência não for capaz de enfrentar os poderosos a sociedade não terá força e nem instrumentos para eliminar a “bruma luminosa de superstições e afirmações antigas”.

Vocês trabalham para quê? Eu sustento que a única finalidade da ciência está em aliviar a canseira da existência humana. E se os poderosos, acham que basta amontoar saber, por amor do saber, a ciência pode ser transformada em aleijão, e as novas máquinas serão novas aflições, nada mais. Com o tempo, é possível que vocês descubram tudo que haja por descobrir, e ainda assim o seu avanço há de ser apenas um avanço para longe da humanidade. O precipício entre vocês e a humanidade

pode crescer tanto, que ao grito alegre de vocês de quem descobriu alguma coisa nova, responda um grito universal de horror. Como cientista, tive uma oportunidade sem igual. No meu tempo, a astronomia alcançava as praças do mercado. Nessas condições muito particulares, a firmeza de um homem poderia ter causado grandes abalos. Se eu tivesse resistido! Se os cientistas naturais tivessem criado alguma coisa como o juramento hipocrático dos médicos, o voto de utilizar o seu saber somente para a vantagem da humanidade! No ponto a que chegamos, não se pode esperar nada melhor do que uma estirpe de anões inventivos, alugáveis para qualquer finalidade. Além do mais, Sarti, cheguei à convicção de que nunca estive em perigo real. Durante alguns anos, a minha força era igual à da autoridade. Entretanto, entreguei o meu saber aos poderosos, para que eles usassem, abusassem, não usassem, conforme lhes conviesse.¹¹⁷

Galileu faz uma série de críticas devastadoras e extremamente agudas à maneira com que os cientistas criam horror ao invés de soluções para a humanidade. A pergunta já posiciona a reflexão toda: “Vocês trabalham para quê?” Em outras palavras, qual é a finalidade de se praticar o ato científico? Pressupõe-se que se existe a necessidade da pergunta existe, por implicação, a necessidade de saber o que é feito da ciência para com a sociedade. Essa dedução não se baseia numa singela alegação, são duas grandes guerras mundiais e duas desastrosas bombas nucleares que fazem dessa provocação uma grande questão a ser debatida. Ora, saber o sentido que essa ciência está condicionada é a natural reação de um sujeito que viveu em “tempos sombrios”. Apesar de saber que a ciência proporcionou ao homem pensar mais o plano terrestre, logo, saber que suas ações modificam a natureza e a sociedade em consequência, ela desempenhou um papel no século XX que a transformou em algo duvidoso ao invés de milagroso.

A crítica à razão instrumental nasce da percepção do seguinte aspecto: as razões subjetivas eclipsaram as razões objetivas, ou seja, o individualismo assumiu a frente da sociedade fragmentada em classes e que, portanto, não entram em consenso uma com a outra, para simplesmente adquirirem benefícios próprios. Como sustentáculo para a pergunta, a personagem lança olhares para o futuro a fim de propor uma sociedade na qual a ciência não fará parte das alegrias humanas, pois, seu avanço “há de ser apenas um avanço para longe da humanidade”. Tal percepção e crítica são feitas por um sujeito inserido no processo e por alguém que observa com cuidado experiências e memórias de acontecimentos passados,

¹¹⁷ BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p. 224-225.

entretanto, o teatro épico utiliza-se do efeito de Distanciamento para tornar Galileu leitor e analítico do próprio processo histórico. Tal condição coloca o espectador com a atenção de uma sala de aula, onde cada frase é abstraída com reflexão.

Em suma, Galileu irá dizer: “No ponto a que chegamos, não se pode esperar nada melhor do que uma estirpe de anões inventivos, alugáveis para qualquer finalidade”. Severamente, a ideia transparece ofensa. Galileu entende que os cientistas se tornaram operários bizarros que na procura por condições de trabalho e dinheiro fazem qualquer coisa. Esta discussão toda, ou melhor, essa obra como um todo, propõe discutir, para além da finalidade científica, a ética desta área do conhecimento.

Uma discussão que não permaneceu nos teatros. Grandes filósofos vão no mesmo caminho que Brecht, a crítica de Horkheimer é intensificada na relação da ciência com a sociedade, pois,

a redução do método a operações lógicas esconde que a própria atividade científica está ligada a fenômenos sociais e econômicos. É essa compreensão da ciência a partir de uma perspectiva de independência da realidade que torna o conceito de teoria a ela subjacente ideológico. As revoluções que ocorrem no campo da ciência, nesse sentido, não podem ser vistas como consequência de um desenvolvimento da lógica inerente à atividade, antes, dependem de um contexto social que influencia a prática científica.¹¹⁸

Portanto, a revolução copernicana é, para Horkheimer, um movimento que, para além das exigências internas do método científico é uma demanda histórico social. Assim, nas comprovações de Galileu Galilei surgem as críticas ao sistema Positivista de Comte, no qual a ciência é “Supra-social”, ou seja, está desvinculado da sociedade.

Assim como Brecht declarou sobre a arte e os artistas em relação ao trabalho intelectual, existe uma ilusão por parte dos cientistas de que sociedade e ciência são dissociadas. Esta noção foi precisamente inaugurada no século XIX na tentativa de uma ciência pura. A Teoria Tradicional Positivista Filosófica encara a ciência separada da sociedade, e que por isso

¹¹⁸ PETRY, Franciele Bete. **Além de uma crítica à razão instrumental.** 2011. 252f. Tese (Doutorado em Filosofia) Faculdade de Filosofia, Universidade de Santa Catarina, Santa Catarina, p. 53.

a pretensa naturalidade com que o cientista, por meio de seus instrumentos técnicos, investiga um fenômeno é apenas ilusória. Não apenas a prática se revela, assim, entrelaçada com um contexto social, como também o próprio fato a ser observado não é algo estático, natural, mas resultado de forças sociais e da ação humana, o que não pode ser ignorado por uma teoria que busca compreender a realidade.¹¹⁹

O que Brecht e Horkheimer concordam nessa circunstância é que o comportamento crítico,

(...) questiona as funções sociais, assim como as orientações que dela surgem para a vida dos indivíduos. A própria separação entre estes e a sociedade é tomada de forma relativa, pois não é compreendida como uma simples dicotomia, antes como produto de forças sociais que devem ser consideradas em seu caráter dialético.¹²⁰

Tanto na “Teoria crítica” quanto no texto brechtiano, a ciência e a sociedade são discutidas de forma dialética, sempre uma interferindo na outra e, por isso, são produtos sociais.

Evidente essa postura da ciência Tradicional frente à sociedade e como Brecht interage com ela ressaltando a relação social, neste caso o cientista e grupo dominante, cabe perceber que na história da filosofia, analisada por Horkheimer, houve um esvaziamento do sentido de razão, não ao ponto de eliminá-la, mas de reduzi-la ao seu sentido instrumental.¹²¹ Além do mais, com a

redução da razão a sua dimensão instrumental, há o predomínio na sociedade de uma concepção de utilidade que se transforma em critério para a eficiência das ações, respondendo a uma expectativa maior ou menor da necessidade dos indivíduos se adaptarem socialmente. Assim, eles se subordinam à sociedade na medida em que seu comportamento se orienta por uma racionalidade meramente instrumental, sem referência a um bem comum.¹²²

A questão é que a razão objetiva numa sociedade dividida por classes não é a mesma, logo, existe uma discordância entre as classes sociais. O resultado disso, ou seja, da luta de interesses das classes, foi a redução do sentido de razão e racionalidade (ato de relacionar

¹¹⁹ PETRY, Franciele Bete. **Além de uma crítica à razão instrumental.** 2011. 252f. Tese (Doutorado em Filosofia) Faculdade de Filosofia, Universidade de Santa Catarina, Santa Catarina, p. 54.

¹²⁰ Ibidem, p. 59-60.

¹²¹ Ibidem, p. 73.

¹²² Ibidem.

logicamente evento e processos) a simples eficiência instrumental, que significa a autopreservação do indivíduo e não a auto conservação do homem.¹²³

A crítica de Brecht não permanece sobre a esfera das consequências desastrosas da ciência no século XX, mas também, a toda uma forma de se pensar ciência desde o “pecado de Galileu” ao abjurar e entregar o conhecimento aos poderosos, pois, se não tivesse feito tal ação poderia, por meio de seu exemplo ter se criado um juramento hipocrático como o dos médicos, como a personagem mesmo diz:

GALILEU

[...] Se eu tivesse resistido! Se os cientistas naturais tivessem criado alguma coisa como o juramento hipocrático dos médicos, o voto de utilizar o seu saber somente para a vantagem da humanidade!¹²⁴

Sobre essa questão, Brecht nos dá claramente a ilusão de independência entre a sociedade e a ciência, entretanto, numa esfera bem mais evidente e profunda. Utilizando-se da personagem Ludovico, moço de família rica e poderosa, Brecht apresenta um ponto relevante: a vigilância por parte das classes dominantes ou dos grupos que controlam a sociedade em relação ao intelectual. Nas falas a seguir veremos que Ludovico, aluno de Galileu funciona como um “bode expiatório”.

GALILEU

Agora sei o porquê sua mãe o mandou. Barberini será papa! O saber será uma paixão e a pesquisa uma volúpia. Clávio tem razão, essas manchas solares me interessam. Você gosta do meu vinho, Ludovico?

LUDOVICO

Já disse que sim, meu senhor.

GALILEU

Você gosta mesmo?

LUDOVICO (Rígido)

Gosto dele.

GALILEU

¹²³ PETRY, Franciele Bete. **Além de uma crítica à razão instrumental.** 2011. 252f. Tese (Doutorado em Filosofia) Faculdade de Filosofia, Universidade de Santa Catarina, Santa Catarina, p. 73-74-75.

¹²⁴ BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu.** São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p. 225.

Você chegaria a aceitar o vinho ou a filha de um homem, sem pedir que ele se aposente de sua profissão? O que tem a ver minha astronomia com a minha filha? As fases de Vênus não alteram o traseiro dela.

LUDOVICO

Os casamentos em famílias como a minha não se fazem só do ponto de vista dos sentidos

GALILEU

Fizeram que você esperasse oito anos, antes de casar com a minha filha, para ver se eu me comportava bem?

LUDOVICO

A minha mulher fará figura na Igreja de nosso vilarejo, no assento de nossa família.

GALILEU

Se a senhora do latifúndio for santa, o dinheiro dos camponeses é mais seguro, é isso?

[...]

LUDOVICO

O próximo papa, senhor Galileu – caso Sua Santidade morra – quem quer que ele seja e por grande que seja o seu amor à ciência, deverá levar em conta também o amor que lhe tenham as primeiras famílias do país.¹²⁵

Para Brecht o conhecimento, assim como a ciência, se tornou propriedade privada das classes dominantes. O conhecimento nas mãos de Galileu nasceu a partir do negócio, da barganha e da mentira, sobre isso Brecht proferiu sua análise:

As mesmas atitudes que os homens de outrora mostraram em face às imprevisíveis catástrofes da natureza, eles têm agora perante suas próprias realizações. A classe burguesa, beneficiária exclusiva da ciência, à qual deve sua prosperidade, depois de transformá-la em domínio, sabe muito bem que seu domínio terminaria se a perspectiva científica incidisse sobre suas próprias realizações. E a nova ciência, fundada há cerca de cem anos e que lida com a natureza da sociedade humana, nasceu da luta entre dominados e dominadores. Desde então, um certo espírito científico tem se desenvolvido, no fundo, entre as novas classes de trabalhadores, para quem a produção em grande escala é vital; este espírito mostra que as grandes catástrofes têm sido realizadas pelos dominadores.¹²⁶

Diante disso, podemos perceber que “A Vida de Galileu” ao mesmo tempo que apresenta os pecados originais da ciência moderna, já que Galileu no penúltimo ato deixa de ser o personagem principal para ser a face da nova ciência, aparece como um raio de esperança se a

¹²⁵BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p. 157.

¹²⁶BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A., 1967, p. 190.

ciência atingir aqueles que são dominados. Pois o conhecimento, para Brecht, levou a burguesia deter o controle sobre os demais, porém, quando os oprimidos tiverem acesso ao conhecimento, eles tomaram o telescópio das mãos dos cientistas e miraram sobre aqueles que os oprimem.

Em suma, a crítica à razão instrumental feita por Brecht está diretamente ligada ao cenário amplo de 1938 a 1954, onde se desdobrou várias experiências desastrosas na sociedade em prol de poderes particulares. Sendo a ciência como expoente de toda a racionalidade e potência humana ela foi o principal recurso utilizado pelo teatro épico no século XX para responder aos poderosos.

Sobre os poderosos, Brecht não os deixa de fora do texto. São representantes do poder vigente na sociedade do século XVII que necessitam negociar com vários interesses. O Papa na peça surge como esperança para Galileu retomar seus estudos, já que o mesmo é um matemático e apreciador do conhecimento, entretanto, quando assume o lugar da Santidade religiosa começa a defender outros interesses. Na leitura de Fernando Peixoto, o personagem passa de amigo para “símbolo da repressão”.¹²⁷ O Inquisidor, por outro lado, representa uma pessoa muito prática e política para com os interesses da Igreja. Na sua percepção do assunto, as descobertas de Galileu são necessárias visto que são verdades, contudo, diante da imagem da Igreja é necessário que se puna Galileu como herege e narrador de mentiras.

À porta fechada, o Inquisidor e o Papa propõem soluções para agradar todos os lados da disputa política e econômica. Alguns comerciantes querem os mapas com as novas descobertas para atravessar os mares e buscar lugares longínquos, outros querem sua condenação, pois as mesmas descobertas colocam em dúvida a doutrina da Igreja. O que fazer então? Por mais contraditória que pareça, condenou-se as descobertas, mas permitiu suas utilidades.

O INQUISIDOR

Essa gente afirma que é da matemática que se trata e não o espírito da rebeldia e da dúvida. Mas não é de matemática que se trata. É uma inquietação horrível que se estende pelo mundo. É a inquietação de seu próprio cérebro que eles transpuseram para a terra imóvel. Eles gritam: são os números que nos convencem! Mas os números vêm de onde? Qualquer um sabe que eles vêm da dúvida. Esses homens duvidam de tudo. Será na dúvida, e não na fé, que iremos fundar a sociedade

¹²⁷ PEIXOTO, Fernando. **Brecht – vida e obra**. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 180.

humana? “Você é meu senhor, mas duvido que isto seja bom.” “Estas são tua casa e a tua mulher mas duvido que isto seja justo, acho que deveriam ser minhas.” [...] Depois de duvidar que o Sol tenha parado sobre Gibeão, eles vão estender a sua dúvida porca às coletas da Igreja. Desde que eles atravessaram os mares – eu não tenho nada contra isso – não confiam mais em Deus, confiam numa esfera de latão, a que chamam bússola. Desde moço esse Galileu já escrevia sobre máquinas. Eles querem fazer milagres com as máquinas. E que milagres? De Deus, em todo caso, eles já não precisam. Quanto aos milagres, o alto e o baixo, só para dar um exemplo, deixarão de existir. Também disto eles não precisam. Aristóteles, que de resto é considerado uma múmia, diz – e isto eles citam: “Se a roca fiasse sozinha e se a cítara tocasse sozinha, os mestres não precisariam de oficiais, nem os senhores de criados”. Eles julgam que chegaram a este ponto. Este homem ruim sabe o que faz quando não redige os seus trabalhos em latim, mas na língua das peixeiras e dos mercadores.¹²⁸

O Inquisidor tenta a todo momento convencer o Papa de que Galileu é um problema do ponto de vista religioso e político. Uma vez que Galileu tenta através da dúvida causar abalos sísmicos nas estruturas sociais. Os instrumentos ganham espaço e agora norteiam o homem no escuro e no desconhecido, o que uma vez foi de Deus e da Igreja esse papel. A ciência supera Deus e propõe que o homem seja o seu próprio guia. Galileu escreve na língua comum ao invés do latim, isso incomoda o Inquisidor na medida que o conhecimento deixa de estar sobre a tutela dos poderoso. Por meio de Galileu acontece a democratização da ciência num regime que censura e controla a informação.

O diálogo continua

O PAPA

Isto é prova de muito mau gosto, e vou dizer a ele.

O INQUISIDOR

Uns ele açula, outros ele suborna. As cidades marítimas do norte pedem os mapas celestes de Galileu com urgência, por causa dos navios. Vai ser preciso ceder, são interesses materiais.

O PAPA

Mas estes mapas dependem das heresias que ele afirma. Trata-se justamente das tais estrelas, dos movimentos que não podem existir caso se recuse a doutrina dele. Não se pode condenar a doutrina e aceitar os mapas.

O INQUISIDOR

Por que não? Não se pode é fazer outra coisa.
[...]

O PAPA

¹²⁸ BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p. 189.

Afinal de contas, o homem é o maior físico deste tempo, a luz da Itália, não é um confucionista qualquer. Ele tem amigos. Versalhes. A corte de Viena. Vão dizer que a Santa Igreja é uma fossa de preconceitos apodrecidos. Não ponham a mão nele!

Aqui entra a questão do preciosismo de Galileu, suas descobertas e sua influência sobre sua área. O reconhecimento de Galileu o precede em toda a Europa, logo, infringir violência e tortura ao seu corpo pode trazer problemas para Igreja em pleno período de Reforma Protestante. Período em que a Igreja necessita de reforçar seus dogmas e poder perante as insurgentes revoltas camponesas influenciadas por Lutero e Calvino. Entretanto, mesmo que a fé da Igreja esteja em jogo, Brecht demonstra que mesmo uma instituição religiosa não foge aos intemperes materiais, por isso é necessário que se produza os mapas de Galileu com as correções astronômicas.

O INQUISIDOR

Na prática, não será preciso ir longe. É um homem da carne. Ele cede imediatamente.

O PAPA

Ele conhece mais prazeres que qualquer outro homem que eu tenha encontrado. Ele pensa por sensualidade. A um vinho velho, a uma idéia nova, ele não sabe dizer não. Eu quero a condenação dos fatos da física, não quero que gritem “a Igreja para cá, a razão para lá!” Eu permiti o livro dele, desde que no final dissesse que a última palavra não é da ciência, mas da fé. Ele cumpriu o trato.

O INQUISIDOR

Mas de que maneira? No livro dele argumentam dois homens, um estúpido, que naturalmente defende as idéias de Aristóteles, e um inteligente, que naturalmente defende as idéias do Senhor Galileu; e a palavra final está na boca de quem, Sua Santidade?

O PAPA

Mais essa agora! Quem diz a nossa palavra?

O INQUISIDOR

Não é o inteligente.

O PAPA

É, isto é uma impertinência. Eu não aguento mais esta balbúrdia no corredor. Será que vem o mundo inteiro?

O INQUISIDOR

Inteiro não, mas a sua melhor parte.

(Pausa. O papa está inteiramente paramentado.)

O PAPA

O extremo dos extremos é que lhe mostrem os instrumentos.

O INQUISIDOR

Será suficiente, Sua Santidade. O Senhor Galileu entende de instrumentos.¹²⁹

De forma irônica o Inquisidor diz que Galileu irá ceder aos instrumentos, pois sabe que deles só dor viria, já que Galileu é um homem da carne e dos gostos. Quando Galileu estava na eminência de descobrir as luas de Saturno, ele adverte Sagredo de que necessitava de tempo para pesquisa e de dinheiro para comer carne. O que o Papa e O Inquisidor sabem é justamente que Galileu é um homem com compõe dois grandes vícios: o instinto e a razão. Um problema sugestivo para Brecht, pois é aqui que se apresenta um tema que Brecht desenvolve também em outros trabalhos: o herói criminoso.

Uma das principais características da última versão como salienta Esslin:

Na primeira versão da peça, a ação de Galileu era apresentada como perdoável, como se fosse um ato de cálculo e ganhou tempo para completar seu tratado, que subsequentemente conseguiu escamotear para o mundo livre. Porém pouco antes de Brecht morrer, quando dava os toques finais na versão revisado da peça e ensaiava o Berliner Ensemble, ele mudou de opinião – insistia que Galileu “tinha de ser mostrado como um criminoso social, um torpe”¹³⁰

Na peça Galileu se analisa e acredita que tenha cometido uma traição.

GALILEU

Eu traí a minha profissão. Um homem que faz o que eu fiz não pode ser admitido nas fileiras da ciência.¹³¹

Por causa de sua abjuração, muitos cientistas encontraram no medo e no anonimato um refúgio para escapar da mira dos poderosos. Em decorrência das estruturas políticas violentas e autoritárias, do sistema econômico predador e do prestígio e poder da elite burguesa, Galileu, homem cometeu o erro de ceder o seu saber. O intelectual brechtiano representado na peça, portanto, na ótica de Brecht, que viveu momentos terríveis da história humana, não pode ser encarado como um herói, mais um homem que tentou sobreviver diante das ações

¹²⁹ BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p. 191.

¹³⁰ ESSLIN, Martin. **BRECHT: dos males, o menor**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: editora Zahar, 1979, p. 264.

¹³¹ BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p. 225.

violentas que compõe a realidade social. Importante notar que a peça épica não leva os espectadores a julgar Galileu pelo medo da dor, mas sim por saber a verdade e entregá-la, com isso, julgam também os cientistas de sua época por fazerem o mesmo em favor da guerra. Diante desse panorama faz sentido o diálogo de Andrea com Galileu no antepenúltimo ato:

ANDREA

Infeliz a terra que não tem heróis”

(Galileu entrou, inteiramente mudado pelo processo, quase irreconhecível. Ouviu a frase de Andrea. Para à porta, por alguns instantes, à espera de uma saudação. Como esta não vem, pois os discípulos recuam diante dele, ele vem para a frente, devagar e inseguro, por causa dos seus olhos enfraquecidos; encontra uma banqueta e senta.)
[...]

GALILEU

Não. Infeliz a terra que precisa de heróis.¹³²

O intelectual brechtiano não morreu pela causa. O intelectual diante do que passou preferiu a vida do que a tortura e a morte. Galileu é a representação do homem que vai produzir as bombas nucleares, das câmaras de gás, das experiências desumanas nos laboratórios nazistas, mas principalmente, Galileu representa a falência da razão aos interesses das classes dominantes e dos próprios desejos humanos. Portanto, Brecht, além de fornecer as características intelectuais a Galileu, como crítico de seu tempo, o coloca diante de um processo histórico dialético, ou seja, que se resolve apenas historicamente a partir de determinadas escolhas individuais e sociais. Raymond Willians coloca o seguinte:

Mais uma vez a questão não é: ‘deveríamos admirar ou desprezar Galileu’. Não é essa a pergunta que Brecht nos propõe. O que ele indaga é o que acontece com a consciência quando aprisionada num impasse entre a moralidade individual e social. A submissão de Galileu pode ser explicada a justificativa, âmbito individual, como um meio de ganhar tempo para poder dar continuidade ao seu trabalho. Mas o ponto que escapa à compreensão, aqui, é qual é a finalidade do trabalho. Se a finalidade da ciência é permitir que todos os homens possam aprender a compreender o seu mundo, a traição de Galileu é fundamental. Separar o trabalho de sua finalidade humana é, e Brecht vê isso, trai os outros e desse modo traír a vida. Não se trata, ao final, do que pensamos de Galileu como um homem, mas do que pensamos dessa conclusão.¹³³

¹³² BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p. 202. Parênteses do autor.

¹³³ WILLIANS, Raymond. Uma rejeição à tragédia. In: _____. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 255-256.

O intuito maior da obra não é proporcionar uma percepção crítica sobre os atos de Galileu, mas sim apresentar para o espectador a traição de Galileu como fundamental para se entender o que é o trabalho intelectual, ou seja, ao abdicar a verdade, Galileu entregou o conhecimento nas mãos dos poderosos, fazendo o que bem entendesse com ele, logo, no trabalho intelectual não pode haver escape para a neutralidade. Ao providenciar esta ação, Brecht atingiu seu objetivo: demonstrar que a ciência ou mesmo que a razão estava sendo pensado diante de interesses comerciais e submetido ao controle das classes dominantes.

Entretanto, a história contada em “A Vida de Galileu” não é um destino manifesto e muito menos para desencorajar os intelectuais a enfrentar as dificuldades postas pela sociedade, pelo contrário, é para demonstrar que o intelectual tem responsabilidades perante a sociedade e é o seu dever tomar uma posição perante a mesma. O texto, apresenta um personagem imerso num sistema restritivo e opressor e numa luta diária com os seus próprios interesses e vícios, ou seja, Galileu é a tentativa de mostrar à quais amarras e caminhos surgem a partir das ações realizadas pelo mesmo, mas principalmente, para demonstrar que a ciência não é neutra diante da sociedade, pois aquele que produz está envolvido por múltiplos aspectos.

Capítulo 3 – Uma possibilidade para o intelectual brechtiano.

Quem, hoje em dia, quiser combater a mentira e a ignorância e escrever a verdade tem que vencer, pelo menos, cinco obstáculos. Tem de ter coragem de escrever a verdade, muito embora por toda a parte ela seja encobertada; tem de ter a arte de tornar manejável como uma arma; tem de ter capacidade para ajuizar, para selecionar aqueles cujas mãos ela será eficaz; tem de ter o engenho de a difundir entre estes.

Bertolt Brecht

O conceito de intelectual é polissêmico se for pensado de acordo com a história e mais ainda se for relacionado a forma de atuação de cada intelectual. Pedro Paulo Funari em seu artigo “Intelectuais: algumas considerações”¹³⁴ irá acrescentar que o termo intelectual pode ser usado para todos aqueles que procuraram pensar e compreender o mundo. A própria derivação da palavra do latim “intellego” significa a junção de uma coisa com outra para formar um raciocínio que de conta de compreender a realidade. Nesse texto a preocupação de Funari é pensar a antiguidade clássica e entender o filósofo como um intelectual, isto é, uma pessoa que está disposta a entender a sociedade.

No artigo intitulado “Dilemas dos Intelectuais”, Francis Wolf questiona: qual foi o primeiro modelo ocidental de intelectual, Sócrates ou os sofistas? A oposição entre as perspectivas de Sócrates e o grupo de sofistas forma algumas questões sobre a função intelectual ou o modo como ele exerce o seu papel na sociedade.

O mais célebre herói da razão, sozinho contra os poderes, ou o maior movimento racionalista do pensamento antigo? Pois há duas maneiras de ser um intelectual: ou sozinho contra todos (e ele é mais reconhecido pela história, menos por seu tempo), ou acompanhado de outros (ele é mais eficaz em seu tempo, menos aceito pela história). O intelectual é aquele que coloca à Cidade todas as questões que ela não se coloca, isto é, as interrogações fundamentais (como Sócrates)?, ou aqueles que inversamente, partem de questões que a Cidade se coloca, ou que se colocam na Cidade para fazer dela a matéria de suas interrogações (como os sofistas)? Pois há duas maneiras, para um intelectual, de interrogar a política: do exterior, como Sócrates, como se fosse apenas um exemplo entre outros, ou do interior, como os sofistas, ao fazerem dela a grande questão humana. O intelectual é aquele que, sejam quais forem as circunstâncias políticas, adota a atitude crítica? Ou é aquele que, quando o regime é melhor, ou pelo menos o menos ruim possível, decide justificá-lo e defendê-lo? Quem é mais irresponsável, o que aceita servir de caução a certos regimes, ou o que recusa defender qualquer regime que seja, porque todo regime é corruptível e, portanto, virtualmente corrupto? Qual é o intelectual, o verdadeiro? Sócrates ou o sofista? Qual é o papel das ideias? Pensar o real ou defender o ideal? Pode-se afirmar que essa alternativa para saber qual é o primeiro intelectual da história, Sócrates ou os sofistas, é um exemplo ainda vivo de todos os dilemas vividos e por viver por todos os intelectuais da história – e a causa estrutural de seu silêncio: o intelectual parece estar sempre diante de uma alternativa: fingir ser Sócrates ou passar por um sofista.¹³⁵

¹³⁴ FUNARI, Pedro Paulo. **Intelectuais: algumas considerações**. Publicado em Intelectuais: conceito e História. (Org. Carlile Lanzieri Júnior e Rodrigo Davi Almeida, Curitiba, Editorial CRV, 2014, pp. 11-13).

¹³⁵ WOLF, F. “DILEMAS DOS INTELECTUAIS”. In: NOVAES, Adauto (org.). O Silêncio dos Intelectuais. São Paulo: Companhia da Letras, 2006, p. 61.

Partir da estrutura social para criticar o homem ou partir do homem para criticar a estrutura social? Essas duas formas são possíveis e Bertolt Brecht soube utilizá-las. Na peça “A Vida de Galileu” o personagem principal faz justamente esse movimento durante vários atos. Primeiro, parte do pessoal, do homem, das problemáticas que surgem na sua vida para que depois elas sejam relativizadas num contexto geral.

No terceiro ato da peça é possível notar que Galileu, em discussão com Sagredo ao aprimorar o telescópio pode realizar grandes descobertas astronômicas, como por exemplo descobrir que a Lua é semelhante à Terra, com montanhas e vales e ainda descobrir as luas de Júpiter, o que comprova a possibilidade de haver astros que orbitam em volta de outros planetas e que isso não é exclusivo da Terra. Essa teoria prova que a Terra não era o centro do universo e que pode existir uma infinidade de outros pontos ou nenhum. Tal descoberta tornaria as teorias de Aristóteles (defendido pela Igreja e pelos filósofos) obsoletas.

GALILEU

A Lua pode ser uma Terra com montanhas e vales e a Terra pode ser uma estrela. Um corpo celeste qualquer, um entre milhares. Olhe outra vez. A parte escura da Lua é inteiramente escura?

SAGREDO

Não, olhando bem eu vejo uma luz fraca, cinzenta.

GALILEU

Essa luz o que é?

SAGREDO

?

GALILEU

É a Terra.

SAGREDO

Não, isso é um absurdo. Como pode a Terra emitir luz, com suas montanhas, águas e matas, e sendo um corpo frio?

GALILEU

Do mesmo modo que a Lua. Porque as duas são iluminadas pelo Sol e é por isso que elas brilham. O que a Lua é para nós, nós somos para a Lua. Ela nos vê ora como crescente, ora como semicírculo, ora como Terra cheia e ora não nos vê.

SAGREDO

Portanto não há diferença entre a Lua e Terra?

GALILEU
Pelo visto, não.¹³⁶

Já no quarto ato, logo depois que Galileu descobriu as luas de Júpiter e deu o nome da família Médici a elas, ele muda de Veneza para Florença, onde agora faz parte da corte. Lá, irá demonstrar suas descobertas para um grupo de filósofos e matemáticos que insistem em não acreditar, já que a santa Igreja e os antigos afirmam que não existe essas possibilidades defendidas por Galileu. Enquanto eles tentam persuadir Galileu de suas afirmações, o mesmo se irrita e reclama um direito universal do homem, a verdade. Esta é posta como direito de todos e não da minoria estudiosa e poderosa na sociedade. Galileu afirma, ainda, que a “verdade é filha de seu tempo e não da autoridade (que neste caso seria Aristóteles) ”¹³⁷, logo, a sociedade tem o direito de desfrutar da verdade e não apenas aquelas “verdades” que são monopólio de grupos restritos.

O movimento feito por Galileu parte de uma experiência e de detalhes significativos da pessoa para uma discussão do que seria o ideal. O questionamento surge do intelectual para a sociedade, um método conveniente para pensar o papel do homem em atuação, ou seja, para demonstrar que sua função pode alterar a forma de se perceber a sociedade. Quando o personagem Filósofo pergunta: “seriam necessárias tais estrelas?” Ele está se referindo a própria função delas. O modo como defende a posição dos astros pela Igreja justifica ideologicamente a forma de se organizar e se manter o controle na sociedade, com o trono de São Pedro no centro de tudo. Portanto, qual seria a função desses novos astros? Certamente eles abalam essa perspectiva e toda a sociedade que se orienta a partir dela.

O movimento contrário também é recurso de Brecht na peça. A sociedade reclama para si mudanças, procura novos métodos de se fazer construção e de se atravessar os mares. A dúvida impregna o modo de realizar atividades simples na sociedade. Em uma conversa com Andrea Sarti, no primeiro ato da peça, Galileu afirma:

¹³⁶ BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu.** São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p. 48-49. Parênteses nossos.

¹³⁷ Ibidem, p. 85.

Em nosso velho continente nascia um boato: existem continentes novos. E agora que os nossos barcos navegam até lá, a risada é geral nos continentes. O que se diz é que o grande mar temido é uma lagoa pequena. E surgiu um grande gosto pela pesquisa da causa de todas as coisas: saber por que cai a pedra se a soltarmos, e como sobe a pedra que arremessamos. Não há dias que não se descubra alguma coisa. Até os velhos e os surdos puxam conversa para saber das últimas novidades. (...) Logo a humanidade terá uma ideia clara de sua casa, do corpo celeste que habita. O que está nos livros antigos não lhe basta mais.¹³⁸

As questões estão difundidas pelas pessoas e Galileu percebe isso; nota que a dúvida está por toda parte e não apenas nas academias e universidades, pelo contrário, o povo, em seu cotidiano, questiona o velho, o arcaico, o ultrapassado; Galileu demonstra que suas inquietações a respeito dos astros partem da própria humanidade e da busca por respostas e verdades.

Ora, Brecht propõe que o intelectual utilize tanto das questões que surgem da sociedade quanto das questões que ela mesma não se faz. Dessa forma, a busca pelo ideal na sociedade é contemplada ao mesmo tempo em que as questões práticas são discutidas. O intelectual em “A Vida de Galileu” não se contenta em ser socrático, pois ele é um sujeito prático e inserido na sociedade, logo necessita responder aos anseios da mesma, entretanto, não basta ser sofista, ou seja, é preciso ser socrático no sentido em que coloca a sociedade questões que ela não se coloca.

O modo como utiliza esses recursos demonstra mais do que a forma de atuação intelectual, na realidade demonstra uma característica do intelectual inscrito nas circunstâncias em que Brecht estava. A versão berlimense foi uma obra de grande reflexão artística e intelectual para Brecht e o personagem principal resulta de experiências que o próprio dramaturgo experimentou.

Galileu derrubou teorias aristotélicas, enfrentou o poder das autoridades, mentiu para garantir o seu sustento e sossego, inovou a física com suas descobertas, foi questionado sobre suas crenças e amedrontado com a possibilidade da violência, muito dos comportamentos que o próprio Brecht cometeu. Entretanto, o intelectual representado na peça “A Vida de Galileu” vai além das correlações de vida do autor. Brecht conceitua o seu intelectual de duas formas: primeiro dizendo que sobreviver é vencer e segundo demonstrando que pobre é o país que

¹³⁸ BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p. 15.

precisa de heróis. Esta última ideia parte de sua concepção de mundo e de sociedade, onde os indivíduos conseguem pensar coletivamente, sem a necessidade de haver um Sócrates, ou seja, uma pessoa que se sacrifique pela verdade.

Galileu durante várias passagens do texto demonstra que a sobrevivência e o sucesso de sua carreira dentro da sistemática social que está inserido é muito útil para que possa realizar suas convicções políticas. Encontrando alunos ricos para dar aulas, como foi o caso de Ludovico e Andreia.

GALILEU
Aulas particulares: dez escudos por mês.

LUDOVICO
Muito bem, senhor.

GALILEU
Quais são seus interesses?

LUDOVICO
Cavalos.

GALILEU
Hum...

LUDOVICO
Eu não tenho cabeça para as ciências, Senhor Galileu.

GALILEU
Hum. Nesse caso, são quinze escudos por mês.

LUDOVICO
Muito bem, Senhor Galileu.

GALILEU
As aulas serão de manhã cedo. Vai ser às suas custas, Andrea, não vai sobrar tempo.
Você entende, você não paga.¹³⁹

O discípulo de Galileu, Andrea, terá que aprender por conta própria, já que é necessário garantir o sustento e o pagamento das contas. Por outro lado, Galileu trouxe para mais perto de si um membro das grandes famílias italianas, podendo dessa forma estar de olho nos interesses da elite.

¹³⁹BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu.** São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p. 24-25.

Em outro momento, Galileu usurpa a ideia do telescópio¹⁴⁰ trazido por Ludovico em suas viagens. Logo depois de acertarem o preço pelas aulas, Ludovico demonstra sua preocupação e ignorância ao se reportar a característica do instrumento.

LUDOVICO

O senhor vai precisar de paciência comigo. Principalmente porque nas ciências tudo é diferente do que manda o bom senso. O senhor veja, por exemplo, aquele tubo estranho que estão vendendo em Amsterdam. Eu examinei com cuidado. Um canudo de couro verde duas lentes – uma assim (representa uma lente côncava) e uma assim (representa uma lente convexa). Ouvi dizer que uma aumenta e a outra diminui. Qualquer pessoa razoável pensaria que se compensam. Errado. O tubo aumenta as coisas cinco vezes. Isso é que é ciência.

GALILEU

O que é que o tubo aumenta cinco vezes?

LUDOVICO

Torres de igrejas, pombas; tudo o que esteja longe.

GALILEU

E o tubo tinha duas lentes? (Galileu faz um esboço no papel.) Era assim? (Ludovico faz um gesto que sim.) De quando é essa invenção?

LUDOVICO

Quando viajei da Holanda acho que não tinha mais que uns dias ao menos de venda.¹⁴¹

O telescópio de Galileu vai lhe render 500 escudos a mais no seu orçamento, como isso diminuirão suas aulas e aumentara seu tempo de pesquisa. Contudo, a ânsia e desejo sensual pela ciência, o leva mais a diante, ou seja, para Florença e a corte. Aqui Brecht apresenta um comportamento “submisso”, isto é, parecer submisso é uma forma de se alcançar o sucesso. No quarto ato, a discussão com Sagredo revela essa intenção.

GALILEU

Eu raramente escrevo a grandes personagens. (Passa uma carta a Sagredo.) Você acha que a carta está bem?

SAGREDO (lê em voz alta o fim da carta que Galileu lhe entregou)

“Pois a nada aspiro tanto como estar mais próximo de vós, do sol nascente que iluminará nosso tempo.” – O Grão-Duque de Florença tem nove anos de idade.

GALILEU

¹⁴⁰ Segundo ato

¹⁴¹ BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p. 26-27.

É isso. Eu estou vendo que você a carta servil. Eu me pergunto se ela não devia ser mais servil ainda, se não está muito formal, como se me faltasse a dedicação autêntica. Uma carta comedida pode escrever quem confirma Aristóteles, quem tenha esse mérito; eu não posso. Um homem como eu só de cara o chão chega a uma posição passavelmente digna. E você sabe que eu desprezo pessoas que não têm o cérebro necessário para encher a barriga.¹⁴²

A carta é servil e Galileu também, servil ao ponto de parecer compactuar como o sistema que ele severamente critica. Um homem inteligente não é aquele que tece críticas a sociedade e morre por isso, pelo contrário, Galileu acredita que sobreviver diante do sistema é a verdadeira inteligência, pois obviamente morto não pode desfrutar daquilo que o torna homem.

No décimo terceiro ato da peça, Galileu irá novamente colocar a manutenção do homem em primeiro lugar. O processo inquisitorial pelo que passou resultou na abdicação e, portanto, na traição de Galileu perante a sociedade e a si mesmo. No prefácio do ato está escrito: “Foi um dia de junho de importância capital: Razão e Povo se cruzaram, e por pouco não casaram. Mas ninguém notou, pois nada mudou, e a tarde passou.”¹⁴³ Com este fato ocorrido, Galileu permanece preso em seu domicilio até sua morte, porém, conclui o Discorsi e entrega a seu antigo discípulo, Andrea. Consegue, por fim, criar e transformar a sociedade por meio de um ato de submissão. Manteve-se vivo e depois entregou a sociedade o seu maior trabalho.

No primeiro capítulo desta pesquisa, podemos ver que para Brecht o trabalho intelectual assume características que antes de serem admiradas como arte ou um dom específico de determinado ser humano, é trabalho que resulta de um processo neural e físico que demanda tempo e energia. E mais, o trabalho intelectual antes mesmo de ser pensado como um trabalho político deve ser encarado como meio de produção econômica para o indivíduo, em outras palavras, para Brecht primeiro vem o estomago depois a moral.

Fernando Peixoto demonstra essa característica quando relata o caso entre Brecht e a produção cinematográfica. O caso, resumidamente, ocorre por que Brecht processa a produtora por ter alterado o texto original de “A ópera de Três Vinténs”. Peixoto considera que na ótica de Brecht o

¹⁴²BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p. 64-65.

¹⁴³Ibidem, p. 193.

processo tinha por objetivo mostrar a impossibilidade de colaboração com a indústria cinematográfica: (*citando Brecht*) este objetivo foi atingido quando perdi o meu processo. Este processo atestou claramente, para todos os que sabem ver, os defeitos da indústria cinematográfica e os defeitos da jurisprudência.¹⁴⁴

Brecht termina perdendo em primeira instância, não recorre na segunda; Peixoto diz que ele gosta do resultado por que recebe 16 mil marcos de indenização e pagamento autoral e ainda saiu como mártir.

Martin Esslin já atribui essa maneira de pensar no estomago depois na moral como resultado do contato com a obra de Piscator, sobretudo, “O Bom Soldado Shweik”. Tal personagem é hábil e astuto, porém demonstra ser dócil e obediente. Esslin, irá afirmar que ele é “tão servil, tão ansioso por agradar e cumprir a letra de qualquer regulamento ou ordem, que no fim a estupidez das autoridades, a idiotice da lei, ficam impiedosamente expostas.”¹⁴⁵ E continua dizendo que Brecht penetrou no amago desse personagem e que muitos personagens de suas peças mostram esses mesmos traços, como o criado Matti em “Puntilha”, o safado juiz Azdak em “O Círculo de Giz Caucásiano”, além de Galileu. Afirma, ainda, Esslin que esse personagem cristalizou em Brecht seus traços instintivos na personalidade como que “uma filosofia de lúcida autopromoção baseada na convicção de que a sobrevivência – e o sucesso - são muito mais importantes do que qualquer grande gesto heróico.”¹⁴⁶

E em relação a situação de Brecht na América e na Berlim Oriental, ele se manteve de formas diferentes, primeiro como um intelectual e artista distante dos acontecimentos, sobrevivendo do modo que podia, já em Berlim estava no centro da produção. “Nas palavras do *alter ego* de Brecht, Herr Keuner, a cidade B era preferível à cidade A porque ‘Na cidade A fui convidado para jantar, mas na cidade B fui convidado a entrar na cozinha.’”¹⁴⁷ Isso demonstra que o intelectual na perspectiva de Brecht e diante de suas experiências, deve

¹⁴⁴ PEIXOTO, Fernando. **Brecht – vida e obra**. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 89. (parêntese nosso)

¹⁴⁵ ESSLIN, Martin. **BRECHT: dos males, o menor**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: editora Zahar, 1979, p. 51.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 101.

encontrar um caminho promissor, primeiro para garantir sua vida, depois para garantir a sua noção de moral.

O segundo elemento que conceitua o intelectual brechtiano é a capacidade de se pensar o intelectual como um homem e não como um herói. Existe uma grande discussão por de trás das páginas de “A Vida de Galileu” que aproxima a ideia de que a sociedade deposita uma fé e poderes em determinados homens, na esperança deles resolverem os principais problemas. Isso demonstra a total incapacidade de não serem apropria alternativa para os problemas, ou seja, de não conseguirem resolver o problema coletivamente. O intelectual para Brecht, não pode ser o salvador, uma espécie de super-homem, detentor de qualidades sobre humanas, pelo contrário, somente o homem junto da esfera social pode mudar a sociedade.

No décimo terceiro ato da peça, uma conversa entre os discípulos de Galileu ocorre em sua casa. A conversa está acontecendo enquanto que Galileu é inquerido pelo Santo Ofício. O toque do sino é a confirmação de sua abjuração, a atenção sobre este momento é grande, pois demonstra a força do homem e da ciência livre sobre os poderosos da Igreja.

ANDREA

Portanto: a força não resolveu! Ela não pode tudo! Portanto, a estupidez será vencida, ela não é invulnerável! Portanto o homem não teme a morte!

FEDERZONI

Este é o começo verdadeiro da idade do saber. Esta é a hora do seu nascimento. Pensem só, se ele tivesse renegado!

O PEQUENO MONGE

Eu não dizia, mas o seu medo era grande. Como eu sou mesquinho!

ANDREIA

Mas eu sabia.

FEDERZONI

Teria sido como se de manhã cedo a noite recomeçasse.

ANDREIA

Como se a montanha dissesse: eu sou água.

O PEQUENO MONGE (ajoelha, chorando)

Senhor, eu te agradeço!

ANDREIA

Mas hoje tudo mudou! O homem, o torturado, ergue a cabeça e diz: eu posso viver; é tanto o ganho quando um só que seja levanta e diz NÃO!¹⁴⁸

Os discípulos comemoram e sonham com uma ciência livre do medo e autônoma das interferências políticas e econômicas. A verdade é consagrada vencedora. Uma concepção de mundo onde a luta pela humanidade é possibilidade na visão deles. Porém, continuando a cena, o sino toca e a esperança se vai e junto com ela a possibilidade de um mundo diferente.

(Neste instante ecoa o sino de São Marcos. Paralisia.)

VIRGINIA (Levantando-se)
O sino de São Marcos! Ele não foi excomungado!

(Ouve-se a voz do arauto que lê nas ruas a retratação de Galileu.)

A VOZ DO ARAUTO

“Eu, Galileu Galilei, professor de matemática e física na Universidade de Florença, abjuro o que ensinei; que o Sol seja o centro do mundo, imóvel em seu lugar, e que a Terra não seja centro nem imóvel. De coração sincero e fé não fingida, eu abjuro, detesto e maldigo todos estes enganos e estas heresias, assim como quaisquer outros enganos e pensamentos contrários à Santa Igreja.”

(Escurece. Quando a luz volta, o sino ainda ecoa, para silenciar em seguida. Virginia saiu. Os alunos de Galileu continuam presentes.)

FEDERZONI

Ele nunca pagou direito pelo seu trabalho. Você não pode comprar calças nem publicar trabalho seu. Você aceitava o prejuízo porque “nós trabalhávamos pela Ciência”!

ANDREIA (em voz alta)
Infeliz a terra que não tem heróis!¹⁴⁹

A fala da personagem Virginia demonstra o zelo de uma pessoa que não defende a ciência, mas sim a fé na Igreja, também representa a diferença entre ciência e religião, onde ser expulso das fileiras da Igreja é pior socialmente para Galileu do que abjurá-las por ele defendida. Já Federzoni, oculista e amigo de Galileu, pronuncia uma fala que atinge a autonomia de Galileu em relação a sociedade, ou seja, Galileu antes não podia nem pagar suas contas ou comprar coisas materiais e agora também não pode nem publicar seus trabalhos.

¹⁴⁸BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p. 200-201.

¹⁴⁹Ibidem, p. 201.

Antes ele aceitava isso porque ele trabalhava pela ciência, a partir desse momento em diante a ciência não é mais livre. Finalizando, Andrea deflagra resumidamente a ideia de todos: “Infeliz a terra que não tem heróis”, toda a esperança foi depositada em Galileu e ele negou a verdade; não existe mais herói que possa salvar a ciência, e a partir disso, outros cientistas escondem em suas escrivaninhas suas ideias por medo ou vendem seus serviços aos poderosos.

Esse sentido moral conferido à peça não foi constituído desde primeira versão, pelo contrário. Em seu diário de trabalho, Brecht faz algumas anotações sobre as mudanças que desejava realizar na peça “A Vida de Galileu”, mudanças estas que alteram todo o sentido e objetivo do dramaturgo. Ressaltaremos isso, pois, no período da primeira versão a percepção da obra foi de que Galileu foi um herói ao negar a verdade e manter em segredo o seu tratado sobre a física. Entretanto, diante das atrocidades da Segunda Guerra e os primeiros movimentos soviéticos e americanos na Guerra Fria, colocaram diante de Brecht a confirmação de que Galileu não pode ser visto como herói e sim como traidor.

[...] Por isso dei uma olhada na moral que sempre achei ligeiramente preocupante. Justamente porque tentei aqui seguir a história e não tinha nenhum interesse moral, surge uma moral e com ela não estou contente. G[alileu] é tão pouco capaz de resistir a divulgar a verdade como a ingerir um prato tentador, é uma forma de prazer sensual. E constrói sua personalidade com a mesma paixão e sabedoria de sua visão do mundo. Na verdade fraqueja duas vezes. A primeira vez quando silencia sobre a verdade, ou se retrata porque sua vida está em perigo, a segunda vez quando leva adiante e dissemina sua pesquisa embora com isso ponha a vida em risco. Sua produtividade o destrói. Agora, para minha consternação, me é dado compreender que achei correto ele se retratar em público para poder prosseguir com seu trabalho em segredo. Isso é vulgar e superficial demais. G[aligeu] destruiu não só a si mesmo como pessoa, mas também, a parte mais valiosa de seu trabalho científico. A Igreja (i.e., as autoridades) defendeu a doutrina bíblica simplesmente para se manter, manter a sua autoridade, sua capacidade de oprimir e explorar. A população se interessa pela astronomia de G[alileu] pôs em perigo o verdadeiro progresso científico quando se retratou, decepcionou o povo, a astronomia voltou a ser apenas outro tema científico, domínio dos especialistas, apolítica, isolada. A Igreja separou os “problemas” do céu dos da terra, consolidou seu domínio e depois acatou as novas soluções sem qualquer outra objeção.¹⁵⁰

Portanto, a preocupação desse novo formato foi acrescentar um aspecto moral ao enredo, diferentemente da primeira versão. Traçando um resumo parcial das duas versões

¹⁵⁰BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho, volume II 1941-1947.** Org. Werner Hecht e trad. Reinaldo Guarany e José Laurentino de Melo. Rio de Janeiro. Rocco, 2005, p. 216-217.

(primeira e terceira) é importante perceber que o enredo se altera de acordo com as circunstâncias vivenciadas pelo autor, logo, o texto dramático é para Brecht algo plástico, isto é, algo possível de ser alterado pelos incômodos do presente, o que nos leva a pensar que o teatro épico está interessado na mudança social a partir do presente.

Galileu, que já estava ouvindo as palavras Andreia, diz: “Não. Infeliz a terra que precisa de heróis.”¹⁵¹ Tal frase demonstra mais do que pode parecer. Nela, consta uma denúncia sobre o próprio amago da sociedade, isto é, a sociedade prefere depositar em poucos homens tarefas supra-humanas mesmo que eles sofram por defende-las do que assumir coletivamente a responsabilidade pelas mesmas. Brecht nos coloca mais do que um pecado cometido por Galileu, coloca diante da cena o pecado de todos, desta forma, pensar que algumas pessoas são responsáveis pelo destino e salvação da sociedade. O pecado de Galileu em relação a sua responsabilidade como cientista frente a sociedade foi uma ferramenta para se pensar e criticar a forma com que a sociedade produzia, erroneamente, do ponto de vista de Brecht, seus intelectuais, ou seja, dotados de grandes responsabilidades.

¹⁵¹ BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p. 202. Parênteses do autor.

Uma discussão acerca do intelectual

Existe alguns critérios que tornam um profissional ou, como Sartre chamou, “especialistas do saber prático” em intelectual. Entre esses critérios está a defesa por valores universais, que transcendem nacionalidades, línguas, culturas, crenças, etc., contudo, estes valores surgem de um espaço de sociabilidade, ou seja, de uma relação íntima com todas as esferas da sociedade. Segundo Edward Said,

O verdadeiro intelectual é, por contraste, um ser secular. Apesar de muitos intelectuais desejarem que suas representações expressem coisas superiores ou valores absolutos, a conduta ética e os princípios morais começam com sua atividade no nosso mundo secular – onde tais princípios e conduta se realizam, a quais interesses servem, como se harmonizam com uma ética consistente e universal, como operam a discriminação entre poder e justiça, o que revelam das escolhas e prioridades de cada um.¹⁵²

Partindo das problemáticas sociais, o intelectual procura um público para que suas críticas e posições sejam vistas e debatidas. Para Said, a questão central,

é o fato do intelectual ser um indivíduo dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público. E esse papel encerra uma certa agudeza, pois não pode ser desempenhado sem a consciência de se ser alguém cuja função é levantar publicamente questões embaralhadas, confrontar ortodoxias e dogmas (mais do que produzi-los); isto é, alguém que não pode ser facilmente cooptado por governos ou corporações, e cuja *raison d'être* é representar todas as pessoas e todos os problemas que são sistematicamente esquecidos ou varridos para debaixo do tapete.¹⁵³

A defesa por interesses públicos e sociais, remete ao intelectual a capacidade de alterar resultados, sentenças (caso Dreyfus)¹⁵⁴, mudar concepções e até mesmo guiar novos caminhos

¹⁵² SAID, Edward W. **Representações do intelectual**: as conferências Reith de 1993. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Cia. das Letras, 2005. p. 120.

¹⁵³ Ibidem, p. 26.

¹⁵⁴ Ocorrido no final do século XIX, o caso Dreyfus, viria a se tornar para Benoît Denis um importante elemento para se distinguir os intelectuais, pessoas que emitem uma opinião sobre a sociedade, das pessoas que não emitem opiniões públicas, além de pensar a questão da atuação intelectual na sociedade, ou seja, do

para determinados grupos. Contudo, o intelectual é fruto de gerações, ou melhor, de períodos de tempos específicos, logo, de problemas sociais que requisitam discussão naquele período único. Como Jean-François Sirinelli aponta, uma geração emerge através de específicos acontecimentos, obrigando esse grupo o compartilhamento de vivências, logo, uma geração é constituída de experiências comuns.¹⁵⁵

O intelectual representado na peça “A Vida de Galileu”, como já vimos, apresenta qualidades e características particulares e muito restritas ao período e as temáticas que foi desenvolvida, e não deixou de ser constantemente avaliada e remodelada às novas circunstâncias, até que se chegasse na versão berlinese. Entretanto, pensamos o intelectual até agora somente na perspectiva brechtiana, deixando de lado um conjunto de outras particulares concepções de intelectuais. Algumas outras formas de se pensar o intelectual se fazem relevante para que possamos compreender o quanto polissêmico esse conceito pode ser e para que a própria ideia de intelectual analisado em Brecht se entenda diante das principais discussões que surgiram em sua época (de 1938 até 1956).

engajamento. O caso ficou conhecido quando Alfred Dreyfus, capitão do exército francês e judeu, foi acusado de alta traição, por conspiração e espionagem contra França em favor do Estado alemão. Com repercussão do caso e seu julgamento, uma onda nacionalista e xenofóbica assolou a França. O irmão de Dreyfus, numa investigação, descobre elementos que possibilitavam a comprovação de sua inocência, porém num novo julgamento o juiz permanece com a sentença. Sendo esse caso acompanhado por muitas pessoas, alguns intelectuais se incomodam a ponto de crescer uma grande indignação perante o ocorrido. A repercussão se tornou grande no campo intelectual porque foi justamente Émile Zola, literato naturalista francês em que, num artigo intitulado *J'accuse!* (Eu acuso!), colocou seu posicionamento contra o julgamento de Alfred Dreyfus. Bem sucedido o seu trabalho, as autoridades iniciaram uma investigação e reconhecem que a lista, documento no qual constava nomes possíveis de traição, (“lebordereau”) era falsa e soltaram Dreyfus o restituindo ao exército. Porém, os seus danos morais nunca foram compensados pelo Estado francês. O famoso caso levou à formação de um movimento disperso na sociedade formado por vários professores, estudantes e artistas que se posicionavam a favor de Alfred Dreyfus. O capitão e seu caso são sempre utilizados como exemplos quando é pensada a função do intelectual no fim do século XIX e meados do XX. Tal pensamento sugere um papel para o intelectual na sociedade além de uma produção do conhecimento, mas também ligado à emissão de opiniões sobre assuntos públicos, procurando expor suas dúvidas e/ou certezas sobre os fatos. A grande relevância desse caso para nossa pesquisa é perceber a importância do trabalho intelectual na sociedade. O intelectual, como dirá Edward Said, não está fora e muito menos distante das questões, por isso utiliza de seu prestígio e competência para proferir e levantar um debate, com o objetivo de repensar a sociedade.

¹⁵⁵ SIRINELLI, Jean-François. Os Intelectuais. In: REMOND, René. **Por uma nova história política**. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1996.

Para o debate acerca do intelectual brechtiano, buscamos em Jean-Paul Sartre a principal fonte de discussão. Para Sartre, os intelectuais fazem parte de um terceiro setor, pois, navegam no intermediário entre a classe dominante, que define os fins, e os trabalhadores que os realizam. O meio, portanto, destina-se aos cientistas, médicos, engenheiros, juristas, advogados. Não, necessariamente, estes são intelectuais, mas Sartre acredita que é desse setor social que, geralmente, pode haver possibilidade de surgir um intelectual.¹⁵⁶

[...] direi que não chamamos de “intelectuais” os cientistas que trabalham na fissão do átomo para aperfeiçoar os engenhos da guerra atômica: são cientistas, eis tudo. Mas, se esses mesmos cientistas, assustados com a potência destrutiva das máquinas que permitem constituir, reunirem-se e assinarem um manifesto para advertir a opinião pública contra o uso da bomba atômica, transformam-se em intelectuais.¹⁵⁷

O que acontece com algumas pessoas desse setor é que, percebendo a mentira contada de que todos os homens são iguais desde a infância, isto é, que ele é um “humanista” como os filósofos do século XVIII fizeram a sociedade acreditar, ele toma consciência de que é “prova da desigualdade”, tendo visto que seu percurso social é, muitas vezes, fruto de uma tendenciosa e injusta seleção que eliminou as classes trabalhadoras de participar.¹⁵⁸ Dessa específica situação, Sartre diz:

(...) o intelectual é o homem que toma consciência da oposição, nele e na sociedade, entre a pesquisa da verdade prática (com todas as normas que ela implica) e a ideologia dominante (com seu sistema de valores tradicionais). Essa tomada de consciência – ainda que, para ser real, deva se fazer no intelectual, desde o início, no próprio nível de suas atividades profissionais e de sua função – nada mais é que o desenvolvimento das contradições fundamentais da sociedade, quer dizer, dos conflitos de classe e, no seio da própria classe dominante, de um conflito orgânico entre a verdade que ela reivindica para seu empreendimento e os mitos, valores e tradições que ela mantém e que quer transmitir às outras classes para garantir sua hegemonia.¹⁵⁹

E completa:

¹⁵⁶ SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais.** Tradução Sergio Goes de Paula. Apres. Francisco C. Weffort. São Paulo, Editora Ática, 1994, p. 17.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 15.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 22-23-24.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 25-26.

Produto de sociedades despedaçadas, o intelectual é a sua testemunha porque interiorizou seu despedaçamento. É, portanto, um produto histórico. Nesse sentido, nenhuma sociedade pode se queixar de seus intelectuais sem acusar a si mesma, pois ela só tem os que faz.¹⁶⁰

Fruto da sociedade, o intelectual absorve seus problemas e de formas diferentes ele pode atuar na mesma. No caso de Sartre a forma de seu engajamento é tido como total, ou seja, para ele o intelectual deve a todo momento estar interagindo com a sociedade e emitindo opiniões, pois, mesmo o ato de não fazê-lo é uma forma de expressão, uma vez que o intelectual se configura como tal. De outra forma, ao se tornar um intelectual e ter notoriedade sobre determinados assuntos, deixar de manifestar sua opinião é um ato político prejudicial.

Algumas obras filosóficas de Sartre como “O Ser e o Nada” e “O existencialismo é um humanismo” demonstram a perspectiva de intelectual sartriano. Para ele Deus não existe, sendo assim, o homem nasce livre de qualquer forma de regras. A existência precede a essência, logo, o homem é o único ser capaz de produzir e constituir uma essência para si. Ao mesmo tempo que escolhe elementos para sua essência, também escolhe as responsabilidades que surgem delas, pois, se

a existência precede a essência, e se nós queremos existir ao mesmo tempo que moldamos nossa imagem, essa imagem é válida para todos e para toda a nossa época. Portanto, a nossa responsabilidade é muito maior do que poderíamos supor, pois ela engaja a humanidade inteira.¹⁶¹

Ao escolher algo para si, o homem, escolhe todos os homens. Por isso, a responsabilidade do intelectual na ótica de Sartre é muito maior, já que este tem uma profissão de relevância e ao mesmo tempo notoriedade social.

Em sua história pessoal, Sartre passou a se tornar um grande representante dos intelectuais e entre idas e vindas, travou grandes discussões acerca do engajamento e da função do intelectual. Uma dessas discussões foi travada com Albert Camus, militante

¹⁶⁰SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais.** Tradução Sergio Goes de Paula. Apres. Francisco C. Weffort. São Paulo, Editora Ática, 1994, p. 25-26.

¹⁶¹SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo.** São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 5. (coleção Os Pensadores)

argeriano que participou ativamente e intelectualmente do processo de ocupação da Argélia. Um de suas outras discussões e até ruptura foi com Maurice Merleau-Ponty, amigo e companheiro na revista “Tempos Modernos”. Sobre a posição do intelectual frente a sociedade, as “Cartas de Ruptura”¹⁶² entre Sartre e Ponty, podem ajudar a elucidar esse debate.

Primeiramente, Sartre concebe que é possível nadificar os fatos, ou seja, torná-los imagens ou ideias capazes se refletir, quanto que Ponty considera que a filosofia está impregnada no mundo, tornando os eventos difíceis de ler no calor do momento. Estas duas posições dicotômicas estabelecem o caminho metodológico de atuação do intelectual para os dois pensadores. Marilena Chauí aponta o seguinte a respeito das cartas:

Exatamente o que transparece nas três cartas trocadas entre ambos: Sartre, pondo-se no turbilhão vertiginoso dos acontecimentos - o Nada à procura do Ser para transformá-lo no que a consciência pensa e quer -, Merleau-Ponty exigindo distanciamento - nossa promiscuidade originária com o mundo exige que a filosofia não seja submersa pelos fatos, nem o filósofo arrastado pela força dos acontecimentos. No prefácio de *Sinais*, Merleau-Ponty escreve: “em filosofia, o caminho pode ser difícil, mas temos certeza de que cada passo torna possível os outros. Em política, temos a impressão acabrunhante de que tudo deve ser sempre refeito”.¹⁶³

A política aparece como algo complicado de se dizer efetivamente o que está acontecendo, como está acontecendo e, principalmente, que lado tomar. Em decorrência disso, para Sartre é necessário estar imerso nos problemas na possibilidade guiar um resultado ideal, já Ponty, por

¹⁶²A filósofa, Marilena Chauí, desenvolveu uma satisfatória discussão sobre os diferentes tipos de engajamento político. Entre essas reflexões a pensadora deitou-se sobre Sartre e Merleau-Ponty para perceber, entre as Cartas de Ruptura, as características daqueles que por anos se viram como amigos. Sobre eles podemos acrescentar o seguinte: herdeiros de uma mesma premissa filosófica – a fenomenologia de Husserl e da filosofia da existência de Heidegger – Sartre e Merleau-Ponty irão se tornar opositores na concepção de engajamento intelectual. A circunstância que colocou a prova essa amizade foi a turbulenta época de 1950 e 1953. A França passava por uma crise colonial, trazendo vários debates políticos, principalmente em condenar os anticomunistas ou os comunistas. É a bipolarização do mundo em URSS e E.U.A, que se configura como intervenções pelos dois lados, por todo o mundo para aumentar a influência política, é a proliferação cultural de jornais, revistas, manifestos políticos, mobilizações populares, e todo um engajamento intelectual a maneira do naturalista francês Emile Zola e Voltaire, como dirá Marilena Chauí, que será, grosseiramente, a atmosfera de ruptura entre Sartre e Ponty. Pretendendo não se aventurar mais nas condições políticas que se configuraram em 1953, a causa da ruptura entre os dois pensadores, podemos seguir, exclusivamente, na tomada de posição frente a estes eventos, pois, serão primordiais para entender a ideia de engajamento intelectual.

¹⁶³CHAUÍ, Marilena - —Filosofia e engajamento: em torno das cartas de ruptura entre Merleau-Ponty e Sartre. In: *Dissenso*, n1, 1997, p. 8.

outro lado, propõe o distanciamento para ver com maior lucidez os fatos e não tomar posições errôneas a longo prazo.

Marilena Chauí citando Sartre vai dizer:

A política, escreve ele, é ação fundada numa escolha objetiva, a partir dos dados e fatos disponíveis. Se a filosofia for, como pretende Merleau-Ponty, a exigência de, antes de escolher, colocar-se num distanciamento que permita apreender totalidades parciais e não os fatos isolados que formam nossa experiência quotidiana, então, escreve Sartre, “um filósofo de hoje não pode tomar uma atitude política”.¹⁶⁴

Não há como o intelectual distanciar frente a esses fatos, examiná-los e depois concluir algo, pois o processo está acontecendo, é exigido dele uma posição e um lugar onde possa se manifestar.

A crítica sartriana condiz exatamente com a falta de informações existentes sobre tudo para que possamos tomar partido, tendo isso em mente, não se pode esperar os processos históricos se decidirem para escolher o tipo de mensagem. Por isso, no diálogo travado entre Sartre e Ponty, o primeiro questionou: o que você pretende com essa teoria de engajamento? O segundo responde: “Que é preciso saber o que é o regime soviético para escolher” a favor ou contra.

Retraca de Sartre:

[...] essa exigência, que parece ser meramente empírica - isto é, a necessidade de possuir mais dados -, é, na realidade, uma dificuldade de princípio, pois nunca possuímos um saber total sobre as condições históricas. Escolhemos sempre sem pleno conhecimento e, sobretudo, não podemos invocar a reflexão filosófica quando somos chamados a reagir ao que é urgente.¹⁶⁵

Para Sartre, o intelectual reage como um nervo ao acontecimento e precisa processar uma posição e crítica sobre os fatos, pois, ao contrário, o processo acontece e nada é possível ser feito para mudar.

Em contrapartida, as justificativas de Ponty, para realizar sua forma de representar o intelectual, não são de total inutilidade ou apolíticas. Ponty considera que

¹⁶⁴ CHAUÍ, Marilena - **Filosofia e engajamento: em torno das cartas de ruptura entre Merleau-Ponty e Sartre**. In: *Dissenso*, n1, 1997, p. 9.

¹⁶⁵ Ibidem.

[...] ao escrever em conta-gotas sobre cada acontecimento, o escritor induz o leitor a aceitar fatos isolados que recusaria se pudesse ter uma visão mais abrangente, ou, ao contrário, o induz a recusar como odiosos fatos isolados que, se percebesse de maneira mais abrangente, aceitaria. Essa vigília engajada é, afinal, má-fé. Não informa, não analisa, não reflete, corre e muda ao sabor dos eventos, de tal modo que se fosse dado ao leitor, um dia, reunir o conjunto de manifestos e pequenos artigos diários ou mensais de um intelectual engajado ou de um comentarista político perceberia a incoerência, a leviandade, a irresponsabilidade daquele que escreve.¹⁶⁶

De acordo com estas considerações, Ponty, recusa de toda forma se manifestar de acordo com o momento, pois seria faltar com a responsabilidade dizer ou escrever sendo que os fatos não acabaram ou que as informações não são suficientes para uma posição segura. O comentário diluído aos poucos não interessa ao intelectual, visto que, poderão ser associados a uma influência da percepção do leitor. O engajamento cotidiano é uma tarefa do Deus de Descartes, que está, segundo Ponty:

[...] envolvido na tarefa quotidiana da criação continuada do mundo, dando-lhe o suporte infinito de realidade ou substancialidade às coisas, Sartre concebeu o método do “engajamento continuado” que daria substância à política. Espectador absoluto, soberano e transcendente, o filósofo, empoleirado em Sirius, julga ter a chave do tempo, da história e do mundo.¹⁶⁷

O ato de se envolver todo momento e fornecer a todos os acontecimentos é um ato divino, segundo Ponty, pois, existe uma necessidade de controlar tudo e todos, não importando se mudemos de lado na guerra ideológica da esquerda contra a direita ou de um regime contra o outro, ou, melhor, de um ponto de vista ou de outro. O intelectual engajado, como Sartre acredita, é na visão de Ponty um super-homem, que tenta salvar tudo e todos, esquecendo que ao tentar controlar os eventos poda a liberdade da sociedade.

Eric Bentley colocou o teatro de Bertolt Brecht e de Jean-Paul Sartre frente a frente para estabelecer suas diferenças claramente na medida que a oposição de um para o outro ressalta melhor as suas características, logo, existe um melhor entendimento de cada um. Para

¹⁶⁶ CHAUÍ, Marilena - —Filosofia e engajamento: em torno das cartas de ruptura entre Merleau-Ponty e Sartre. In: *Dissenso*, n1, 1997, p. 10.

¹⁶⁷ Ibidem.

Bentley, os dois são dicotômicos (não totalmente, isto é, existem pontos comuns entre os dois) por partirem de diferentes reflexões. Sartre sai do interior para o exterior, Brecht parte do exterior para o interior, ou seja, para o primeiro, o homem constitui sua essência e modifica o mundo, para o segundo, é ao contrário, o mundo político e econômico é que muda e explica o homem.

Em uma citação de Bentley aparece o seguinte: “Nem o santo nem o revolucionário podem nos salvar, somente a síntese dos dois” e argumenta depois que ambos são revolucionários, porém rivais, pois a revolução

de Brecht é a de Marx. É “do exterior”, porque o homem não é independente dos fatos “externos”. A revolução de Sartre é, - poderíamos dizer, a de Nietzsche? A existencialista? A de cristo? É “do interior”, porque o homem não é simplesmente um pedaço da paisagem. Portanto, a revolução “interior” de Sartre leva à liberdade de Argos, e a revolução “exterior” de Brecht traz a paz “interior” para Shen Te. O inferno de Sartre é pessoal, embora possa inferir-se um voto de censura contra a sociedade. O inferno de Brecht – Tse chuan – é social, embora o que seja medido é o seu significado nas vidas individuais. Talvez a argumentação de Sartre parte da metafísica, mas seu significado espalha-se sobre a vida natural do homem. Talvez a argumentação de Brecht seja simplesmente o socialismo, mas seu significado é visto muito mais concretamente, dramaticamente, poeticamente do que na chamada “literatura proletária”¹⁶⁸

Por caminhos diferentes, os dois, tanto Sartre e Brecht, buscaram uma concepção de mundo que traga a mudança na vida das pessoas. Mas no que se trata ao intelectual, podemos perceber que o intelectual brechtiano não atua criticamente de acordo com os acontecimentos e nem está disposto a sofre, fisicamente e economicamente, por causa deles. O intelectual de Brecht descrito na peça, como vimos, pensa no estomago depois na moral e prefere que a sociedade se responsabilize pelos eventos do que apenas um homem, logo, a mudança que Brecht quer provocar é a da consciência coletiva.

Refletindo sobre a primeira e a terceira versão de “A Vida de Galileu”, Brecht irá, como vimos modificar o aspecto moral, para que os espectadores percebam o grave erro de

¹⁶⁸BENTLEY, Eric. **O dramaturgo como pensador: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos.** Tradução: Ana Zelma Campos. Editora civilização brasileira, 1991, p. 325.

Galileu, ou o pecado original da ciência, porém, o intuito era maior, ou seja, Brecht coloca a própria sociedade frente ao processo histórico, podendo refletir sobre qual atitude tomar.

Desse modo, a peça pretende informar às pessoas que suas atividades no dia a dia podem contribuir para circunstâncias negativas. Para Brecht, a arte não ganha um aspecto moral na sociedade, entretanto, a própria não se apresenta responsável pelos seus atos. Logo, Brecht acredita que a arte deve moralizá-la, como apresenta a seguir:

16.01.42

Em nossa sociedade arte e moral não andam bem juntas. Quando a moral de uma sociedade se torna associal, é até bom que a arte crie a moral de seu próprio artista, mas sob outros aspectos permaneça “amoral”. Uma ordem social produtiva criará uma moral ao lado da moral do artista como parte integrante de suas habilidades. Um modo de agir que reproduz o comportamento humano, de tal maneira que a sociedade possa reagir produtivamente a ele, exige algo como senso de responsabilidade, isto é, um atributo moral. É obviamente necessário converter as proposições de “dever” em proposições de “ser possível”. Para o ator é uma questão de emancipação, de adquirir o direito de exercer influência sobre a formação da sociedade. Ele tem de passar da condição de objeto moral para sujeito moral. A moral se torna produção. O artista então não só tem responsabilidade perante a sociedade como induz a sociedade a enfrentar as próprias responsabilidades. Em suma, a sociedade perde o caráter de autoridade e o artista tem de representá-la cabalmente.¹⁶⁹

“A Vida de Galileu” se apresenta dessa forma, tentando, sobre os ombros de seus atores e diretor, representar para a sociedade o que acontece quando não se responsabilizam e mais, por todos os atos da peça, provoca seus reflexos cognitivos para repensar o seu próprio ambiente. Extraído dos diários de trabalho de Brecht, o prólogo de Galileu Galilei serve como exemplo:

1.12.45

PRÓLOGO

Respeitável público da Rua Larga:
Nós o convidamos a subir a bordo
De um mundo de curvas e medidas
Onde conhecerá no berço a física.
Verá a vida do grande Galileu Galilei,
A lei da gravidade *versus a gratias Dei*,
A luta da ciência com a autoridade

¹⁶⁹ BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho: 1941-1947**, vol. 2. Organização de Werner Hecht e trad. Reinaldo Guarany & José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 49.

No limiar de um Novo Tempo.
Verá a jovem ciência em flor
E verá seu pecado original.
Como precisa comer, ela se prosterna,
Segue o mau caminho, é violada.
Antes mestra da Natureza, agora é só
Outra puta barata, venal.
A verdade não é ainda mercadoria
Mas já tem a singularidade
De não ser acessível a muitos
E lhes tornar a vida penosa, não leve.
Um tal saber é atual,
O Novo Tempo passa bem de pressa.
Do público esperamos atenção
Não para nós, para nosso tema, antes que
Por não ter sido aprendida a lição
Entre em cena a bomba atômica em pessoa.¹⁷⁰

As intenções são claras. O público deve perceber que a peça é apenas o pecado original e que a própria sociedade no século XX está adquirindo as heranças desse passado, para tanto, é necessário que os espectadores se mobilizem para que cometam tais pecados novamente. A provocação está contida desde o início: “Do público esperamos atenção, Não para nós, para nosso tema, antes que Por não ter sido aprendida a lição Entre em cena a bomba atômica em pessoa.”

A partir disso é possível entender que Brecht não coloca o público como simples espectadores, eles são seres que irão fazer várias reflexões enquanto a peça acontece. Tais reflexões pretendem transformar essas pessoas em questionadores de seu mundo. Além disso, se Brecht considera possível que os espectadores podem alterar suas vidas e com isso a sociedade, ele acredita que todos têm uma determinada função na mesma.

Quando Brecht propõe a discussão com o trabalho artístico ele coloca explicitamente que o trabalhador é um intelectual e que nem todos os artistas atuam pensando sobre as nuances do teatro ou do cinema como deveriam, não muito distante disso está a concepção de Antonio Gramsci sobre o intelectual. É evidente e relevante dizer que Gramsci discuti o intelectual pensando a própria Itália do começo do século XX, onde a dominação econômica e ideológica do norte (industrializado) sobre o sul (rural e agrícola) era um problema gritante.

¹⁷⁰ BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho: 1941-1947**, vol. 2. Organização de Werner Hecht e trad. Reinaldo Guarany & José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 283.

Nascido em 1891 na Sardenha, Gramsci vivenciou a dominação econômica de sua região por concessionárias mineradoras estrangeiras. Foi deputado e fundador do Partido Comunista Italiano; preso em 1926 por Mussolini e libertado condicionalmente em 1934, mas logo morreu em 1937 por causa de um derrame cerebral. Mesmo preso realizou grandes avanços reflexivos sobre a sociedade escrevendo os “Cadernos do Cárcere”. Como uma das principais temáticas, o intelectual ganhou destaque nas teorias político-sociais de Gramsci. Para ele, o intelectual se diferencia em dois grupos e ambos atuam conjuntamente com o sistema social. A concepção de intelectual de Gramsci foi, segundo Edward Said, a mais próxima da realidade social, e, para Sartre, é a principal referência para se pensar o intelectual. Diante disso, Antonio Gramsci merece um pouco mais de atenção, tanto porque, o nosso objetivo é justamente aproximar o intelectual brechtiano do de Gramsci.

Sendo assim, Brecht se aproxima das teorias político-filosóficas de Antonio Gramsci sobre os intelectuais, pois, acredita que o trabalhador deve pensar as condições de seu trabalho e a responsabilidade do mesmo na sociedade, o que nas palavras de Gramsci isso se traduz no seguinte: “seria possível dizer que todos os homens são intelectuais, mas que nem todos os homens têm na sociedade a função de intelectual.”

Para Gramsci, de certa forma, toda a atividade neural desenvolvida para a mudança ou para a manutenção do ambiente político e cultural do homem é considerada, trabalho intelectual, mas, existem níveis diferentes de pessoa para pessoa, mas principalmente, em cada grupo social. Esses níveis distintos, não são pensados pelo historiador como algo natural ou genético, mas sim social, como demonstra o italiano:

[...] Não há atividade humana da qual se possa excluir toda a intervenção intelectual, não se pode separar o *homo fazer* do *homo sapiens*. Em suma, todo homem, fora de sua profissão, desenvolve uma atividade intelectual qualquer, ou seja, é um “filósofo”, um artista, um homem de gosto, participa de uma concepção do mundo, possui uma linha consciente de conduta moral, contribui assim para manter ou para modificar uma concepção do mundo, isto é, para suscitar novas maneiras de pensar.¹⁷¹

¹⁷¹ GRAMSCI, Antonio. Caderno 12 (1932): Apontamentos e notas dispersas para um grupo de ensaios sobre a história dos intelectuais. In: **Cadernos do Cárcere**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. 3^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 53.

Porque Gramsci exemplifica a atividade intelectual fora de uma profissão neste momento? Primeiro, por ser justamente a atividade profissional que o pensador irá problematizar como ponto chave para se entender a sociedade e o intelectual orgânico. Ora, quando posto lado a lado homens de diferentes hierarquias de uma dada empresa, fica claro que suas funções irão exigir de cada um dos homens certo tipo de esforço neural e físico.

Para Gramsci não é importante, neste momento, pesar na balança qual serviço é mais difícil e que demande mais ou menos esforço, o que está posto aqui é, sem dúvida, a capacidade de comandar e gerenciar, logo, os interesses de determinada classe.

Segundo, tal exemplo é justamente para demonstrar que, fora de um ambiente de serviço, os homens pensam em determinadas coisas que são sim, naturais para qualquer ser humano. Desde o empresário mais rico ao operário mais simples é comum ter pensamentos de gosto, do mundo, da vida, das coisas mais rasteiras e simples que estão implícitas aos homens num ambiente social. Entretanto: “a própria relação entre o esforço de elaboração intelectual-cerebral e o esforço muscular-nervoso não é sempre igual; por isso, existem graus diversos de atividade especificamente intelectual.”¹⁷²

Sobretudo, Gramsci coloca na análise do intelectual um grande peso, pois é justamente esse indivíduo que “contribui (...) para manter ou para modificar uma concepção de mundo”. Repousa, portanto, no intelectual a fonte de dominação de um grupo social sobre os demais.

As palavras de Gramsci podem ser consideradas objetivas, isto é, suas reflexões visão, principalmente, o ensaio de uma possível teoria social, e que tem por função modificar a sociedade para algo mais justo. Dentre outros elementos, a escola será alvo de suas críticas, no que tange o seu papel de criadora de novos intelectuais, porém haverá outro momento mais adiante para considerá-los. No que tange a Brecht, o dramaturgo acredita que o teatro épico pode fazer essa função, não obviamente nos mesmos métodos que a escola, mas através dos métodos épicos, como o distanciamento, o Gestus Social, etc.

O intelectual, nessa concepção, é detentor da atividade mais importante na sociedade moderna, manter ou mudar a forma de ver e viver no mundo. Para perceber tal importância,

¹⁷² GRAMSCI, Antonio. Caderno 12 (1932): Apontamentos e notas dispersas para um grupo de ensaios sobre a história dos intelectuais. In: **Cadernos do Cárcere**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. 3^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 52

Antonio Gramsci, irá dividi-lo, em dois tipos: o tradicional e o orgânico. O primeiro tipo, ou grupo, é proveniente de uma estrutura social e econômica ultrapassada, ou seja:

Todo grupo social “essencial”, contudo, emergindo na história a partir da estrutura econômica anterior e como expressão do desenvolvimento desta estrutura, encontrou – pelo menos na história que se desenrolou até nossos dias – categorias intelectuais preexistentes, as quais apareciam, aliás, como representantes de uma continuidade histórica que não foi interrompida nem mesmo pelas mais complicadas e radicais modificações das formas sociais e políticas.¹⁷³

Segundo Gramsci, tais categorias de intelectuais que sobreviveram da estrutura econômica e social anterior, mantem-se sobre um ar de independência e de conduta autônoma em relação ao grupo social dominante. O primeiro exemplo de intelectual tradicional é o eclesiástico. Manipulador do conhecimento, da moral, da justiça e da educação por séculos; dirigente equiparado aos senhores feudais, manteve-se vivo na próxima estrutura como fundamental na condução da sociedade ideal.

Porém, não foi o único a resistir. Devido ao embate e ao fortalecimento do monarca como poder central, formou-se: “a aristocracia togada, com seus próprios privilégios, bem como uma camada de administradores, etc., cientistas, teóricos, filósofos não eclesiásticos, etc.”¹⁷⁴

O segundo tipo de intelectual é definido como os intelectuais criados a partir do mundo moderno, ou seja, do capitalismo, pois, tal estrutura social favorece a fragmentação do conhecimento, isto é, a especialização do trabalho. Toda empresa gera especializações; a cada novo tipo de serviço criado no mundo da produção, haverá novas especializações e consequentemente novos intelectuais. Para Gramsci:

Todo grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria a si, ao mesmo tempo, *organicamente*, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e político: o empresário capitalista cria consigo o técnico da indústria, o cientista da economia

¹⁷³ GRAMSCI, Antonio. Caderno 12 (1932): Apontamentos e notas dispersas para um grupo de ensaios sobre a história dos intelectuais. In: **Cadernos do Cárcere**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. 3^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 16.

¹⁷⁴ Ibidem, p. 17

política, o organizador de uma nova cultura, de um novo direito, etc., etc.¹⁷⁵ (grifo nosso)

O conceito de intelectual orgânico, inevitavelmente, remete a ideia de vida ou de organismo, que por definição é um ser que vive de acordo com o pleno funcionamento de seus órgãos, tecidos e sistemas. É dependente de cada um deles para que a sua função seja executada e, assim, justificada. A ideia, portanto, nos leva a entender o intelectual orgânico como organizado pela sua função.

A ideia de organicidade remete também a dimensão estrutural, pois, é uma sociedade extremamente hierarquizada e distribuída de acordo com o seu nível ou prática intelectual.

Ampliando a ideia, Gramsci afirma:

[...] Formam-se assim, historicamente, categorias especializadas para o exercício da função intelectual; formam-se em conexão com todos os grupos sociais, mas sobretudo em conexão com os grupos sociais mais importantes, e sofrem elaboração mais amplas e complexas em ligação com o grupo social dominante.¹⁷⁶

Enfim, esses dois tipos de intelectuais são, segundo o italiano, agentes do sistema estrutural que podem conservar e modificar a ordem vigente. São, portanto, as principais ferramentas de multiplicação da ideologia dominante ao mesmo tempo em que veículos de desconstrução de qualquer ideologia ou poder vigente. Porém, para o esforço de dominação de um determinado grupo sobre os demais, é necessário que exista uma “assimilação” daquilo que os intelectuais tradicionais produzem e a elaboração de seus próprios intelectuais orgânicos.

A proposta de Gramsci tem o objetivo de pensar a produção de novos intelectuais por meio da educação a favor de um mundo mais justo, igual e crítico. A escola, para Gramsci na Itália do início do século XX tinha uma função diferente, manter ideais e grupos no poder. Por todo o tecido social, os intelectuais mantêm a “hegemonia” do grupo dominante; pode se dizer

¹⁷⁵ GRAMSCI, Antonio. Caderno 12 (1932): Apontamentos e notas dispersas para um grupo de ensaios sobre a história dos intelectuais. In: **Cadernos do Cárcere**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. 3^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 15.

¹⁷⁶ Ibidem, p. 15.

também: “Os intelectuais são os ‘prepostos’¹⁷⁷ do grupo dominante para exercício das funções subalternas da hegemonia social e do governo político.”¹⁷⁸

As instituições formadoras têm de acordo com o seu público seu nível de intelectualidade. Por isso, é necessário que existam diferentes centros formadores, cada qual formando um grau ou nível de intelectual. É, sobretudo, o sistema estrutural vigente perpetuando a sua duração e o seu tempo no comando.

Portanto, a tarefa prática da instituição escolar, para Gramsci, é transformar a realidade daquelas pessoas que se mantém em estado de “inconsciência”, já que não atuam intelectualmente na sociedade, para o estado de consciência crítica. Com efeito, o sujeito deixa de participar de uma visão de sociedade que condiciona suas próprias estruturas e métodos de dominação. Ora, assim o objetivo e a proposta final do intelectual gramsciano e do brechtiano não se diferem, pois, nos dois casos o intelectual não é um super-homem ou mesmo um guia da humanidade, mas sim um interlocutor do conhecimento e ampliador do espaço de discussão social.

Na concepção de Brecht, o teatro tem justamente essa função de colocar pensamentos e reflexões para o público e que a partir disso ele questione seu trabalho, sua vida, na cidade, etc., como aponta Bentley:

“O efeito causado por um gênio,” disse Longinus há dois mil anos, “não é persuadir ou convencer a plateia, mas transportá-la para fora de si mesma...O objetivo da poesia é subjugar.” Brecht diz: “não gosto de peças que contenham implicações patéticas, acho que devem ser convincentes como argumentações em um tribunal. O ponto principal é ensinar o espectador a alcançar um veredito.”¹⁷⁹

O teatro épico como um todo é político na medida que tem por objetivo tornar o público crítico, consciente de sua vida e capaz de argumentar sobre o que vê, não só no teatro, mas principalmente fora dele, sem que, no entanto, perder a capacidade fundamental do teatro, a diversão.

¹⁷⁷ Empregados especializados. GRAMSCI, Antonio. Caderno 12 (1932): Apontamentos e notas dispersas para um grupo de ensaios sobre a história dos intelectuais. In: **Cadernos do Cárcere**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. 3^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 15.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 21

¹⁷⁹ Ibidem, p. 312.

Rodrigo de Freire Costa, afirma justamente isso, o intelectual brechtiano é capaz de unir a diversão com a reflexão social nas pessoas, e mais,

o objetivo final da produção artística é a diversão, por meio da qual o público consegue refletir sobre a situação em que se encontra e, em consequência, ativar a transformação social. Diversão, aprendizagem e transformação estão unidas na teoria do engajamento brechtiano e, claro, um posicionamento como esse redimensiona o que é ser engajado. Afinal, não basta a palavra dita ou escrita, pois sem dúvida, a palavra, por si mesma, não é capaz de transformar a sociedade. Quem transforma o meio a sua volta é o homem em sua dimensão mais ampla, e esse, de acordo com o dramaturgo, não vive sem diversão.¹⁸⁰

A discussão que Costa levanta parte de uma discussão acerca do engajamento em Sartre e em Brecht. Para Sartre¹⁸¹, a produção artística engajada não tem o intuito de agradar ao público, a satisfação na obra de arte não tem objetivo claros. O engajamento deve ser total, por isso, ela deve conter dúvidas e inquietações. O objetivo final, segundo Sartre, é a absorção crítica do leitor e a transformação social. De modos diferentes, podemos ver que Sartre e Brecht construíram engajamentos diferentes: o primeiro pela diversão do coletivo e o outro pela inquietação do indivíduo.

Sobretudo, em “A Vida de Galileu”, Brecht pretende convidar o problema de outra época para dialogar com o público novo; mantendo suas singulares características ao ponto, contudo, de não remeter o espectador a outra época, mas sim, mantê-lo na constante reflexão com o seu tempo. Desse modo, percebemos, como já foi dito, que o intelectual brechtiano, representa, de certa forma, a figura de um passado, repleto de características interessantes e ao mesmo tempo intrigantes, mas que, entretanto, procura, por meio das técnicas e posições do dramaturgo, provocar por meio do entretenimento o aspecto crítico dos espectadores, com o objetivo de fazê-los intelectuais e pensadores do cotidiano.

¹⁸⁰ COSTA, Rodrigo de Freitas. **Brecht nosso contemporâneo? O engajamento como prático intelectual e como opção artística da Companhia do Latão.** 2012. 305f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, p. 63.

¹⁸¹ SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. 2. Ed. São Paulo: Ática, 1993, p. 174.

Considerações finais

Com a proposta de analisar a representação intelectual na peça “A Vida de Galileu” de Bertolt Brecht, traçamos um caminho por meio das noções de trabalho artístico de Brecht, logo, de trabalho intelectual, considerando as questões propostas pelo dramaturgo em relação a noção de autonomia do artista ao entrar em contato com o mundo capitalista.

Brecht enxerga o trabalho artístico preso as estruturas e formas que a própria arte tem por características, logo, o artista deve considerá-las para que o seu trabalho seja assistido e aceito, porém, a forma como era feito o teatro não condicionava ao espectador as informações necessárias para que o mesmo se alterasse a sociedade.

Inovar o teatro com nova estética foi o caminho encontrado por Brecht para atingir seus objetivos políticos e artísticos. O teatro épico dá ao drama uma nova cara sem que mudasse o seu sabor, ou seja, Brecht acredita que o teatro não pode perder aquilo que lhe constitui como teatro, a diversão e o entretenimento.

Considerando essas questões, o dramaturgo foca nas circunstâncias que interagem com a engrenagem do teatro, isto é, o sistema comercial. Que, desse ponto de vista, o artista deve perder a ilusão de que detém o controle sobre o que produz. O artista, pensando desse modo, é um trabalhador que vende sua mercadoria no mercado da arte, consequentemente, está sujeito a sentir todas as flutuações e interesses do mercado. Diante disso, o artista como trabalhador também é mercadoria, já que necessita vender a sua mão de obra, ou seja, a sua criação.

Quando pensamos o artista nessas condições, somos compelidos a entender o mesmo como um sujeito que necessita sobreviver e manter suas condições básicas de vida, consequentemente, o artista não pode ser encarado como autônomo em relação a arte. Ora, se o artista não é autônomo, e isso considerando apenas a engrenagem teatral, como ser autônomo?

Para Brecht, apenas quando o meio de produção artístico é propriedade do artista é que podemos dizer que ele produz com liberdade. Os meios de produção ou as engrenagens nas mãos dos que não são artistas, mas sim comerciantes, retira da arte a sua autonomia.

Toda essa discussão tem o propósito de pensar a própria arte, que parecia para Brecht, contente em apenas produzir mercadorias para serem consumidas ao bel prazer. Para o dramaturgo, a arte tem esse direito, mas também a capacidade de mudar as formas de se

estabelecer as relações sociais ou pelo menos refletir sobre elas. O artista desse ponto de vista torna-se um intelectual.

O intelectual, na concepção de Brecht, apresenta-se então, quando questiona a sua própria condição de trabalho e os caminhos que ela está percorrendo na manutenção da sociedade. Parar e refletir sobre o próprio ofício e o produto desenvolvido para a sociedade é o primeiro passo no nascimento do intelectual.

Somado a concepção de trabalho intelectual, Brecht acrescenta a forma com que o teatro irá relacionar com o público. O teatro épico é palco para Brecht atingir seus objetivos políticos. A peça “A Vida de Galileu”, toda escrita no formato estético do teatro épico, trouxe para nós justamente isso, um espaço de discussão com o tempo histórico. O intelectual inserido na sociedade discute e enfrenta os dilemas sociais.

Diante de inúmeras questões que surgem com emergência envolta de Brecht na época de exílio, a temática do intelectual dentro de um processo dialético com a sociedade pareceu uma possibilidade de pensar o mundo e as suas múltiplas faces. Um homem inteligente, descobridor de leis naturais, um professor do povo reclama para si a possibilidade de instituir a dúvida no lugar da fé e da obediência aos poderosos. Galileu mesmo diz que a função daquele que sabe é difundir a verdade e aquele que não o faz é simplesmente um criminoso. No fim da história o homem é fraco demais para assumir esses desafios sociais, mas se a sociedade assume para si essa tarefa, a revolução começa. A lição de Brecht é essa, o intelectual representado na peça não morre pela causa, ele é um só, não tem esse poder, no lugar do herói sobrevive um traidor e seu exemplo para a sociedade, e além disso, o Discorsi.

Sem dúvida as três maiores críticas da peça é o conceito de trabalho, a autonomia do intelectual e razão instrumental, todas trazem para o centro uma discussão muito específica do seu tempo com a sociedade. A irracional forma de se pensar a ciência ou mesmo a guerra e a capacidade limitada de conceber a razão como algo feito para ter e se apropriar das coisas em benefício próprio. Essa crítica é clara quando se é pensado o papel do cientista na guerra ou para empresas que lucram com a violência e controle social, mas sobretudo, isso é uma crítica à sociedade como um todo, que não questiona esses homens e aceitam livremente.

Já a autonomia do intelectual é fundamentalmente colocada na peça como uma espinha dorsal, ou seja, ela é a base de toda a peça. A todo momento ela está em conflito com

a sociedade e por causa disso os resultados presentes na obra se tornam evidentes. O intelectual é movido pelos seus interesses mais, antes de mais nada, pelos caminhos que abrem para ele ou se fecham. Cabendo ao processo dialético entre um (intelectual) e outro (classes sociais) a determinação dos resultados, por isso, Sartre coloca que o intelectual é produto da sociedade e não pode se queixar daquilo que ele é, pois foi ela quem deu à luz, ou seja, se Galileu foi um traidor e os seus discípulos e ele mesmo se envergonham do que ele fez, é certo que a sociedade como um todo deva se envergonhar da sua produção, pois Galileu é produto dela e de seu tempo.

“A Vida de Galileu” não representa o tipo ideal de intelectual para Brecht, a peça é um instrumento intelectual do teatro épico do dramaturgo para fazer com que os espectadores reflitam sobre os problemas sociais que estão inseridos. Ora, um dos objetivos claros da peça é que o espectador deixe de lado a empatia com o personagem e critique suas ações, mas não no teatro, pelo contrário fora dele. O espectador épico que consegue realizar isso, torna-se um intelectual.

Portanto, acreditamos que essa pesquisa tenha contribuído para uma análise da representação intelectual em Bertolt Brecht e os seus processos históricos na sociedade de 1954, mas sobretudo, sobre um intelectual que necessitou ser extremamente perspicaz, inteligente e “submisso” (as vezes) para conseguir produzir suas críticas devastadoras e manter-se vivo numa Europa arrasada pelas guerras de amplitude mundial e numa América capitalista.

A peça, também convida ao leitor a fugir constantemente da Itália renascentista para o seu presente, traçando, a partir disso, análises e reflexões sobre as próprias conjunturas políticas de seu tempo.

Especificamente nesse tempo, 2016, a peça tornasse mais do que um exame histórico para o historiador, ele remete as várias vezes que contabilizamos os mortos em guerras que cada vez mais se tornam tecnológicas. Ou mesmo quando olhamos para destruição da natureza em busca de poder e riqueza. E a pergunta que Russel Jacob fez: onde estão nossos intelectuais, depois de ler “A Vida de Galileu” podemos ver que estão nos traindo e quando Brecht coloca a traição de Galileu como um produto social, também temos o dever de

responder: estão juntos de nós, todos traidores de nós mesmo, pois sabemos e mantemos essa engrenagem.

Referências bibliográficas

Fonte:

BRECHT, Bertolt. **A vida de Galileu.** São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977.

_____. **Teatro dialético.** Seleção e introdução Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967

_____. **Diário de trabalho: 1938-1941**, vol. 1. Organização de Werner Hecht e trad. Reinaldo Guarany & José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. **Diário de trabalho: 1941-1947**, vol. 2. Organização de Werner Hecht e trad. Reinaldo Guarany & José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

Bibliografia Geral:

ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios.** Tradução Denise Bottmann; posfácio Celso Lafer. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BELO, Renato dos Santos. **Liberdade e engajamento: em torno das noções de subjetividade e expressão (literária) em Sartre e Merleau-Ponty.** 2011. 217f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

BERLAU, Ruth. **LAI-TU, A AMIGA DE BRECHT: MEMÓRIAS E ANOTAÇÕES DE RUTH BERLAU.** Tradução Marijane Lisboa. São Paulo: Editora Brasiliense S/A, 1987.

BENTLEY, Eric. **O dramaturgo como pensador: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos.** Tradução: Ana Zelma Campos. Editora civilização brasileira, 1991.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas.** 6^aed. Rio de Janeiro: Civilização, 1991.

BORGHI, Renato. **Renato Borghi: Renato em revista.** Coleção Aplausos Perfil. Org. Élcio Nogueira Seixas. Imprensa Oficial. São Paulo, 2008.

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália.** Brasília: Universidade de Brasília, 1991.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural:** entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 1990.

_____. **Do palco à peça:** publicar teatro e ler romances na época moderna. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

_____. **À beira da falésia:** a história entre certezas e inquietudes. Tradução Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

_____. **A construção estética da realidade – vagabundos e pícaros na idade moderna.** Revista Tempo, Rio de Janeiro, nº 17, 2004.

CHAUÍ, Marilena - —Filosofia e engajamento: em torno das cartas de ruptura entre Merleau-Ponty e Sartre|. In: *Dissenso*, n1, 1997.

COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tambores na Noite a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto.** São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

_____. **Brecht nosso contemporâneo? O engajamento como prático intelectual e como opção artística da Companhia do Latão.** 2012. 305f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais.

_____. **Tambores na Noite a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto.** São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

ESSLIN, Martin. **BRECHT: dos males, o menor.** Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: editora Zahar, 1979.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: a formação do estado e civilização.** Tradução Ruy Jungmann. Revisão e apresentação Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

FITAS, Augusto J. **Brecht, Galileu e os Físicos**. (comunicação apresentada no colóquio internacional Bertolt Brecht, Évora, 1998), Adágio, 21-22, 181-189.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. 2^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GALILEU, Galileu. **Ciência e fé: cartas de galileu sobre o acordo do sistema copernicano com a Bíblia**. Tradução e organização Arthur R. do Nascimento. 2 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

GRAMSCI, Antonio. Caderno 12 (1932): Apontamentos e notas dispersas para um grupo de ensaios sobre a história dos intelectuais. In: **Cadernos do Cárcere**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. 3^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

JACOBY, Russel. **O fim da utopia: política e cultura na época da apatia**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001.

KOSELLECK, Reinhart. **FUTURO PASSADO: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Tradução Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. Trad. Reginaldo Sant'Anna. 25.^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

MICHALSKI, Yan. Galileu Galilei. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 05 jan. 1969. Primeira Crítica, p. 10.

MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. **As universidades e o regime militar: Cultura política brasileira e modernização autoritária**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

PATRIOTA, Rosangela. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela (orgs.). **A história invade a cena**. São Paulo: Alderaldo&Rothschild, 2008.

PAULA, Dilma Andrade. **ENTRE ESTADO E PODER: O PAPEL DOS INTELECTUAIS, AGENTE DA E NA SOCIEDADE CIVIL**. Revista História e Perspectivas, Uberlândia (48): 155-190, jan./jun. 2013.

PETRY, Franciele Bete. **Além de uma crítica à razão instrumental**. 2011. 252f. Tese (Doutorado em Filosofia) Faculdade de Filosofia, Universidade de Santa Catarina, Santa Catarina.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht – vida e obra**. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

PEIXOTO, Fernando. Brecht hoje no Brasil. In: BACKES, Marcelo (Org.). Bertolt Brecht. **Cadernos Ponto & Vírgula**, Porto Alegre, n. 16, 1998.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RIBEIRO, Nádia Cristina. **A Encenação de Galileu Galilei no ano de 1968: Diálogos do Teatro Oficina de São Paulo com a sociedade brasileira**. 2004. Dissertação (Mestrado em História Social) Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais.

SAID, Edward W. **Representações do intelectual**: as conferências Reith de 1993. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. Tradução Sergio Goes de Paula. Apresentação Francisco C. Weffort. São Paulo, Editora Ática, 1994.

_____. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. 2. Ed. São Paulo: Ática, 1993

_____. **O existencialismo é um humanismo.** São Paulo: Abril Cultural, 1973.
(coleção Os Pensadores)

SILVA, ARMANDO Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato.** São Paulo: Perspectiva, 1981.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950].** Tradução de Luiz Sérgio Repa.
São Paulo: Cosac & Naify, 2001

THOMPSON, Edward Palmer. **A miséria da teoria ou um planetário de erros.** Uma crítica
ao pensamento de Althusser. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1981.

VESENTINI, Carlos. **A Teia do Fato:** uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica.
São Paulo: Hucitec, 1997.

WILLIANS, Raymond. Uma rejeição à tragédia. In: _____. **Tragédia moderna.** São
Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. **Cultura e Sociedade:** 1780-1950. Tradução de Leônidas H. B.
Hegenberg, Octanny Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Cia. Editora Nacional,
1969.

WOLF, F. “**DILEMAS DOS INTELECTUAIS**”. In: NOVAES, Adauto (org.). **O Silêncio**
dos Intelectuais. São Paulo: Companhia da Letras, 2006.