

Culturas em Diálogo

**BIBLOS**

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS  

---

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Maria De Fátima Gil  
Universidade de Coimbra

## Literatura e Ciência -Galileu e Brecht

Abstract: Literature and Science - Galileo and Brecht

My paper deals with the relationship between literature and science in Bertolt Brecht's theatre. Taking in consideration the author's theoretical writings as well as his play *Galileo* (in its three versions), I try to show that science is a seminal part of the epic theatre. Both in his dramaturgic categories, which he developed in the thirties and forties, and in his treatment of the 17<sup>th</sup> century mathematician Galileo Galilei — as a means of discussing the modern scientists' social responsibility —, Brecht manages to surpass the alleged opposition between art and science. As he once wrote, this opposition is nothing but “a tremendous commonplace” and he believes that the theatre intended for “the children of the scientific era” cannot fulfill its aims of entertaining and educating the audiences without turning to the sciences.

Mas o que é que a ciência tem a ver com a arte? [...] Quando eu chamava a atenção para os valiosos serviços que a ciência moderna, desde que bem utilizada, podia prestar à arte, em especial ao teatro, ouvia muitas vezes dizer que a arte e a ciência são duas estimáveis áreas

Comunicação apresentada ao Colóquio Internacional *Forma e Emoção. As Artes e as Ciências no Horizonte da Racionalidade*, organizado em 26 e 27 de Novembro de 1999 pela Casa Museu Abel Salazar, em colaboração com a Faculdade de Ciências da Universidade do Porto. O trabalho resulta, em parte, da minha dissertação de Mestrado, que integrou um projecto de investigação sobre a recepção de Brecht em Portugal. O projecto, orientado pela Prof Doutora Maria Manuela Delille, inscreveu-se nas actividades da Linha de Acção n.º 1 (“Relações Literárias e Culturais Luso-Alemãs”) do Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos, Unidade de I&D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação (POCTI) do Quadro Comunitário de Apoio III. Cf. Maria Manuela Gouveia Delille (coord.), *Do Pobre B.B. em Portugal. A Recepção dos Dramas "Mutter Courage und Hire Kinder" e "Lebendes Galilei"* (Coimbra, Minerva 1998) 107-199; 255-291 e 307-315.

de actividade humana mas completamente diferentes uma da outra. Isto é naturalmente um tremendo lugar-comum e uma pessoa faz bem em confirmar rapidamente que está certo, como a maioria dos lugares-comuns. Arte e ciência actuam de formas muito diferentes, é certo. Mas tenho de confessar, por muito negativo que isto possa parecer, que, como artista, não passo sem utilizar algumas ciências. Isto pode suscitar em muita gente sérias dúvidas quanto às minhas capacidades artísticas. Estão habituados a ver nos poetas seres singulares, muito pouco naturais, que, com uma certeza quase divina, descobrem coisas a que os outros só conseguem chegar com grande esforço e muito trabalho. Claro que é desagradável uma pessoa ter de confessar que não pertence a esses bem-aventurados. Mas é preciso confessá-lo. [...] Eu tenho de dizer que preciso das ciências.

*Bertolt Brecht, Vergnügungstheater oder Lehrtheater? Theater und Wissenschaft [ 1935-36] ^*

O escritor que desta forma tão irónica e lapidar confirma a sua estreita relação com a ciência nasceu em 1898, no seio de uma família da pequena burguesia de Augsburg (uma pequena cidade da Baviera), e morreu em 1956 em Berlim (na altura, Berlim-Leste, capital da ex-RDA). Nos 58 anos que decorreram entre uma e outra data, mudou o nome próprio de Bertold para Bertolt, sofreu as agruras do exílio, foi poeta, encenador e dramaturgo e tornou-se, com o seu teatro épico, um dos maiores responsáveis pela modificação da arte teatral do século XX. O trabalho que hoje apresento procura mostrar como o diálogo de Bertolt Brecht com a ciência se revelou fundamental para a construção desse teatro — um teatro inovador, que não superava apenas os cânones dramáticos tradicionais, mas se assumia também politicamente empenhado e procurava chegar a um novo tipo de público: os "filhos da era científica"<sup>2 3</sup>.

<sup>^</sup> Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Schriften* 2. Bd. 22.1. Bearb. v. Inge Geliert und Werner Hecht (Berlin/Weimar, Aufbau: Frankfurt/M., Suhrkamp 1993) 112-113. Esta e as outras traduções presentes no trabalho são de minha autoria.

<sup>2</sup> Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Schriften* 3. Bd. 23. Bearb. v. Barbara Wallburg (Berlin/Weimar, Aufbau; Frankfurt/M., Suhrkamp 1993) 70; futuras citações deste volume serão referidas no texto com a sigla *BB 23*, seguida da página em questão.

## 1. DRAMATURGIA E CIÊNCIA

Como é sabido, do ponto de vista da estética teatral, a novidade de Bertolt Brecht residia na epicização consequente do drama, /'. r, na adopção sistemática, pelo palco, de técnicas e estruturas que eram próprias do modo narrativo e que formas teatrais de séculos anteriores já pontualmente tinham aproveitado<sup>3</sup>. Ao nível da redacção do drama, epicização significava, por exemplo, utilizar um prólogo e um epílogo, atribuir títulos às várias cenas, criar uma figura de narrador, organizar a "história" de acordo com a técnica de montagem, interromper o desenrolar da acção com um estrato lírico-comentador muito marcado e estruturar dialecticamente a fábula, as personagens e a linguagem. Esta epicização do texto dramático era reforçada depois em palco por procedimentos de diversa natureza — como o uso de projecções, a mudança de cenários à vista dos espectadores, e, sobretudo, a valorização do gesto de mostrar em detrimento da forma empática de representação. Para Brecht, todas estas técnicas davam origem ao "efeito de estranhamento", ao *V-Effekt*, pois criavam, no imediatismo da relação tradicional entre palco e público, uma instância mediadora idêntica à dos textos narrativos. O *V-Effekt* quebrava a ilusão e garantia ao espectador a distância necessária para aplicar a sua capacidade de crítica e de análise.

Do ponto de vista do posicionamento político, o teatro de Bertolt Brecht enveredou resolutamente pelo marxismo depois dos primeiros estudos que o autor consagrou àquela ideologia, em 1926. Brecht via no marxismo uma ciência da sociedade (*BB* 23, 72 e 82), que teorizava a revolução a partir da dialéctica materialista e que permitia aos explorados entenderem a causalidade da existência social. Por isso, o dramaturgo iconoclasta e provocador que escreveu a peça *Baal* deu lugar a um autor que considerava o teatro como instrumento revolucionário numa *praxis* ideológica de mudança. Sem deixar de ser lúdico, o teatro passava a ter uma intensa função pedagógica. Cabia-lhe ilustrar o funcionamento da sociedade, trazer à superfície os contrastes e contradições, mostrar comportamentos errados e ensinar comportamentos (ideologicamente) correctos, de modo a permitir às classes excluídas do poder uma intervenção modificadora na realidade. Todos os meios teatrais deviam estar ao serviço deste objectivo, e, como nota Klaus-Detlef Miiller, é por esta razão que as estratégias que provocam o

<sup>3</sup> Lembremos, por exemplo, a função comentadora do coro, na tragédia grega.

*V-Effekt*, mais do que meras originalidades técnico-formais, são verdadeiras armas políticas<sup>4\*</sup>.

Se o teatro passava a ser um instrumento ideológico e se, para Brecht, o mérito do marxismo consistia em trazer finalmente a racionalidade e a lógica das ciências da natureza para o domínio das relações sociais (*BB 23*, 71-73), isso quer dizer, então, que a outra componente do teatro brechtiano, a ciência, tinha um papel preponderante e era indissociável tanto das inovações formais como do intuito político que o caracterizavam.

A importância que a ciência adquiria para Brecht revelava-se desde logo na intenção de criar um "teatro da era científica", como ele próprio também chamava ao teatro épico (*BB 23*, 65). Uma dramaturgia adequada ao nosso tempo substituiria os velhos preceitos dramáticos da empatia e da catarse por categorias racionais, saberia responder às exigências sociopolíticas dos "filhos da era científica" (habituaados a dominar a natureza e a vida através da ciência e da técnica) e transformaria o palco numa espécie de "teatro-laboratório, em que as formas de comportamento social seriam submetidas a um exame crítico, científico"<sup>5</sup>. Não admira, por isso, que Brecht também designasse o seu teatro por "experimental". De resto, a ligação que assim se estabelecia, no plano da linguagem, entre o teatro épico e a ciência acabou até por ser reforçada quando o dramaturgo escolheu o título global de *Versuche* para os cadernos em que publicou os seus textos dramáticos<sup>6</sup>. *Versuche* significa "tentativas" e também, sintomaticamente, "ensaios" ou "experiências".

Se todas estas razões já justificam aludir a Brecht quando se discute a relação entre a ciência e a literatura, mais natural ainda é falar dele quando verificamos a que ponto os pressupostos estéticos deste teatro são influenciados pelo pensamento científico. Na verdade, a dramaturgia brechtiana vai buscar à ciência moderna a dúvida e a experimentação como princípios de conhecimento; cultiva no espectador

4 Cf. Klaus-Detlef Müller (Hg.), *Bertolt Brecht. Epoche, Werk, Wirkung* (München, Beck 1985)224.

5 *Idem, ibidem*, 228.

6 Os cadernos 1 e 2 foram publicados em 1930, pela casa editora Kiepenheuer, que assegurou a série até ao nº 7. O exílio de Brecht em 1933 interrompeu a publicação, que só foi retomada em 1949, pela editora Suhrkamp. A partir de 1951, enquanto a Suhrkamp continuou a publicar os cadernos na parte ocidental da Alemanha, a editora Aufbau assumiu a sua publicação na RDA.

o mesmo olhar distanciado e crítico, estranhante, com que o cientista observa os fenómenos da natureza; afirma o primado da racionalidade na apreciação do que é mostrado em palco (embora isso não signifique que se suprimam as emoções); elabora, por fim, tal como as ciências, um modelo da realidade, com o intuito de descobrir normas gerais e permitir que essa realidade seja dominada e modificada (*BB* 23, 65-97). A forte ligação de Brecht à ciência não se fica, contudo, por estes vectores: manifesta-se também nos exemplos que ele seguiu para expor a sua teoria. Como se sabe, a reflexão dramaturgica de Brecht esteve durante bastante tempo consignada a escritos esparsos e de natureza diversa (artigos, conferências, diários de trabalho, notas às peças, etc.), mas atingiu uma razoável sistematização em *Kleines Organon für das Theater* [*Pequeno Organon para o Teatro*; 1948] e numa obra intitulada *Der Messingkauf* [*A Compra do Latão*], que Brecht foi redigindo entre 1939 e 1955 e que não chegou a concluir. Ora, se analisarmos do ponto de vista da forma estes dois textos sobre o novo teatro do séc. XX. iremos constatar uma evidente aproximação a obras que, no séc. XVII, ajudaram também a ciência moderna a consolidar-se. Assim, no caso de *Kleines Organon*, o título e a exposição em aforismos remetem para o *Novum Organum* (1621) de Francis Bacon; e no caso de *Der Messingkauf* a estrutura inspira-se directamente no jogo entre argumentação e contra-argumentação que opõe as duas figuras de um dos principais livros de Galileu Galilei: os *Discorsi e dimostrazioni matematiche, intorno à due nuove scienze attenenti alla mecánica ed i movimenti locali* ( 163 8)<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Sobre a relação entre estes dois textos teóricos brechtianos e os seus modelos, cf. Jan Knopf, *Brecht-Handbuch. Theater. Eme Ästhetik der Widersprüche* (Stuttgart, Metzler 1980) 459 e 448-449, respectivamente, e ainda Klaus-Detlef Müller, *op. cit.*, 232-237 e 211 - 229, respectivamente. Saliente-se também que próprio Brecht, numa nota do *Arbeitsjournal* [*Diário de Trabalho*] de 12 de Fevereiro de 1939, alerta para a relação entre *A Compra do Latão* e os diálogos de Galileu; cf. Werner Hecht (Hg.), *Brechts "Leben des Galilei"* (Frankfurt/M., Suhrkamp 1981; suhrkamp taschenbuch materialien) 35 (a partir de agora este volume será citado no texto sob a sigla *LG-M*). Por esta observação de Brecht, tanto Jan Knopf como Klaus-Detlef Müller apontam o livro *Dialogo sopra i due massimi siste mi del mondo, tolemaico e copernicano* (1632) como modelo de *Der Messingkauf*. Bärbel Schrader, porém, sublinha que a única obra do sábio italiano que Brecht comprovadamente leu foram os *Discorsi*, e que deverá ser portanto a este escrito, estruturado também em forma de diálogo, que o dramaturgo se refere; cf. Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Stücke 5. Bd. 5. Bearb. v. Bärbel Schrader und Günther Klotz* (Berlin/Weimar, Aufbau; Frankfurt/M., Suhrkamp 1988) 340.

E com Galileu Galilei chegamos, então, ao outro ponto essencial deste meu trabalho. Com efeito, mais frequentemente do que na tradução estética de categorias científicas, a relação da literatura com a ciência concretiza-se no tratamento literário da figura do cientista. O primeiro grande drama em que essa figura assume relevância será talvez o *Faust* de Goethe<sup>8</sup>. Mas desde o séc. XVIII outras obras colocaram os homens da ciência no centro das suas temáticas, valendo-se, para isso, amiudadamente, da figura histórica do matemático italiano Galileu Galilei<sup>9</sup>. Foi o que fez também Bertolt Brecht em *Leben des Galilei / A Vida de Galileu*, o único dos seus dramas dedicado ao problema que, para ele, caracterizava de forma mais substancial a era moderna: a articulação entre ciência, poder político e sociedade. Embora a apresentação da vida de uma figura histórica fosse um procedimento pouco habitual na *praxis* dramática brechtiana e tivesse levado o autor, por mais de uma vez, a questionar a forma deste seu drama, nas duas décadas em que dele se ocupou Brecht introduziu poucas modificações a esse nível. Já o mesmo não se poderá dizer sobre a interpretação do caso de Galileu, que foi sendo alterada à medida que a História evoluía e à medida que a noção de ciência como sinónimo de progresso ia sendo posta em causa. Um dos aspectos que singulariza *Leben des Galilei* no conjunto da obra de Brecht é exactamente o facto de mostrar como o mesmo passado, tratado pelo mesmo autor, pode ilustrar diferentes teses e servir diferentes objectivos, consoante os contextos em que surgem as versões e consoante as diferentes perspectivas que orientam o dramaturgo.

## 2. AS TRÊS VERSÕES DE A VIDA DE GALILEU<sup>10</sup>

Confirmando a importância das cenas de tribunal na sua dramaturgia, Brecht, no início dos anos 30, pesava as hipóteses de tratar

<sup>8</sup> Faust é o protótipo do ser insatisfeito que busca o conhecimento e quer entrar na essência mais íntima da criação.

<sup>9</sup> A este propósito, cf., por exemplo, Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur* (Stuttgart, Kroner 1983)237-238.

<sup>10</sup> Para a elaboração deste capítulo, segui sobretudo o volume da edição comentada das obras de Bertolt Brecht relativo a *Leben des Galilei*, que já indiquei na nota 7 e que passarei a referir com a sigla *BB* 5. Além do texto das três versões (7-289), esse volume apresenta a génese do drama e aspectos da sua recepção (331-382), esclarecendo ainda sobre o conteúdo de algumas das réplicas (382-429).

em palco causas jurídicas célebres desde a Antiguidade até ao presente e o processo da Inquisição contra Galileu integrava já esse plano. Com a instauração da ditadura nacional-socialista em 1933, o caso de Galileu ganhou novas proporções aos olhos do dramaturgo, surgindo-lhe então como a maneira ideal para equacionar o papel do cientista resistente na Alemanha de Hitler.

O título do primeiro texto dramático completo, elaborado no exílio dinamarquês em Novembro de 1938, é *Die Erde bewegt sich [A Terra move-se]*. Brecht evoca assim, de forma mais clara do que nos títulos dos primeiros esboços, o momento de resistência que subjaz à expressão "Eppure si muove!", tradicionalmente atribuída a Galileu no final do seu julgamento pelo Santo Ofício. Contudo, este manuscrito de Novembro constitui tão somente uma primeira base de trabalho. A visão positiva que o caracterizava vai alterar-se nos meses seguintes, dada a evolução política da Alemanha depois do Acordo de Munique (29 Set. 1938) e face à sujeição quase completa da ciência e da intelectualidade alemã a Hitler. No texto definitivo da primeira versão, terminado em Fevereiro de 1939 e intitulado *Leben des Galilei*, Brecht continua a alimentar a ideia de que é possível resistir ao nacional-socialismo, mas o protagonista transformou-se numa figura complexa e contraditória e não se pode falar já simplisticamente de apologia da astúcia ou de heroicização. A isso opõem-se as consequências da apostasia para o inundo científico da época, e sobretudo, o facto de Galileu revelar que tinha abjurado por medo da morte e não por qualquer eventual plano com efeitos a longo prazo. A ideia de que Galileu se retractara para continuar a investigar era para Brecht demasiado simplista e redutora, embora fosse aceite até nos círculos científicos (como demonstrava a posição de um dos colaboradores do físico Niels Bohr, o cientista Christian Moller, que, nessa altura, e a par dos trabalhos sobre a cisão do átomo, apoiava o dramaturgo nas questões ligadas à ciência). Brecht insistia em demarcar a sua personagem do argumento ilibatório tradicional e por isso, no drama, o próprio Galileu chega a condenar de forma explícita o seu acto. Na última conversa com Andrea (o seu antigo discípulo), Galileu acusa-se principalmente de não ter lutado pela afirmação e pela liberdade da ciência face ao poder. Mas vai mais longe: culpa-se também por não ter defendido até às últimas consequências o emprego dos novos princípios em todas as áreas da acção humana e por se ter eximido à responsabilidade moral e social que deveria ligar o cientista tanto à ciência como à humanidade.

Este processo estranhante de deseroicização, levado a cabo pela própria figura, pretende pôr em evidência os aspectos negativos que a caracterizam. Assegura-se assim, aos espectadores, a necessária distância em relação a uma personagem que suscita forte empatia ao longo de todo o drama. Com efeito, neste momento do texto, no discurso de autocondenação, Galileu sofre um processo de conhecimento que o público, através da empatia, também interioriza e que lhe permite ver as implicações sociais do modo de proceder da figura. Como afirma Brecht numa nota do *Arbeitsjournal* [*Diário de Trabalho*] de 23 de Novembro de 1938, "mesmo aquele [espectador] que se identifique ingenuamente deverá pelo menos neste ponto, por via da própria identificação com o Galileu, sentir o efeito de estranhamento" (*LG-M*, 35).

Quando *Leben des Galilei* estreia em Zurique, em 1943, com uma encenação de carácter muito tradicional, já o seu autor se encontrava nos Estados Unidos da América, para onde tinha conseguido emigrar em 1941. Nessa época, Brecht não considerava a peça suficientemente actual, e julgava-a incompatível com o teatro de entretenimento apresentado nos palcos americanos. Só em 1944 voltaria a reflectir sobre a história de Galileu. Numa nota do *Arbeitsjournal* escrita em Abril desse ano, o dramaturgo rejeita a moral de astúcia e oportunismo que ainda se podia inferir da primeira versão e insiste no lado negativo da figura, salientando o aspecto da responsabilidade social (e política) da ciência e interpretando a apostasia como traição ao povo e cedência face ao poder (cf. *LG-M*, 37-38).

A esta clarificação de objectivos veio juntar-se pouco depois o entusiasmo do actor Charles Laughton, que via o Galileu brechtiano como uma oportunidade para relançar a sua carreira teatral. Brecht e Laughton começaram em Dezembro de 1944 a escrever em inglês uma nova versão de *Leben des Galilei* e em Janeiro de 1946 assinaram finalmente a escritura relativa à autoria conjunta da peça. Neste novo texto, mais reduzido do que o anterior e com o título de *Galileo*, a retractação passou a ser vista — para utilizar as palavras de Brecht — como um "crime" e como "o pecado original das ciências modernas" (*LG-M*, 56). Para Brecht, o recuo de Galileu teria afastado definitivamente a ciência da realidade social, esterilizando-a e pondo-a incondicionalmente ao serviço do poder (cf. *LG-M*, 56 e 39). A nova orientação tinha sido confirmada a meio do trabalho, em Agosto de 1945, quando a primeira bomba atómica fora lançada sobre Hiroshima e Nagasaki e a ciência se transformara num perigo real para a humanidade. No meio do choque e do horror que levaram muitos cientistas americanos a abandonar os centros de

investigação estatais<sup>11</sup>, a peça adquiriu uma dolorosa actualidade. Brecht e Laughton, que nessa altura já tinham chegado a um texto provisório de *Galileo*, apenas reforçaram, a partir daí, o conteúdo sociopolítico do drama (cf. *LG-M*, 55).

Nesta versão, a temática da responsabilidade individual do cientista face às consequências sociais das suas descobertas avança para primeiro plano sobretudo através de duas modificações. A primeira tem a ver com uma estratificação social mais consequente do ponto de vista ideológico. Brecht e Laughton procedem, nomeadamente, a uma maior clarificação e funcionalização sociológica das personagens ligadas à velha ordem, mas introduzem também figuras conotadas com outras camadas sociais e o tempo novo. É o caso do fundidor Matti, cuja presença sublinha como Galileu se afastou dos interesses da burguesia e traiu a classe que, na época, poderia ter feito uso do potencial revolucionário das suas descobertas<sup>11 12</sup>. A outra mudança fundamental é a supressão da cena positiva em que os *Discorsi* são levados clandestinamente para o exterior pelo antigo discípulo de Galileu e a alteração da agora última cena do drama. Com efeito, nessa 13ª cena, todos os aspectos que poderiam ser aduzidos em defesa da figura são eliminados e o discurso de autocondenação torna-se mais claro e violento. Condenando desapaixonadamente o seu acto, Galileu alerta para o perigo em que a ciência se pode transformar quando submetida ao poder e acaba por reconhecer que a sua acção individual, alicerçada no apoio que as classes politicamente desfavorecidas lhe tinham manifestado, poderia ter sido decisiva tanto para o progresso da ciência em comunhão com a humanidade, como para a própria renovação da ordem social.

Mas apesar dos traços mais negativos e da condenação mais dura a que Brecht o sujeita nesta versão, Galileu está longe de se ter transformado numa figura antipática. Desde logo, porque mantém a sua condição de grande impulsionador da ciência e do tempo novo. Além disso, a fusão dialéctica de intelectualidade e vitalidade, a mistura de nobreza moral e oportunismo, a oposição entre o rigor e a seriedade da investigação científica, por um lado, e o humor e a teatralidade assumida

<sup>11</sup> Cf. Rémy Charbon, *Die Naturwissenschaften im modernen deutschen Drama* (Zurich, Artemis 1974) 39-40 e 42.

<sup>12</sup> Para Brecht, o momento em que Galileu de facto se retracta é na conversa com esta personagem — que aqui surge na cena 10 e que, na terceira versão, aparecerá na cena 11, com o nome de Vanni; cf. *LG-M*, 101.

pela figura, por outro, suscitam do público muita simpatia, porque revelam toda a sua dimensão humana e contraditória.

A complexidade intrínseca da personagem vem a ser cabalmente interpretada por Laughton quando a peça estreia num pequeno teatro em Beverly Hills, em Julho de 1947, e depois em Nova Iorque, em Dezembro desse mesmo ano. Brecht, porém, já não assiste a esta última produção, porque entretanto, na sequência do inquérito a que fora submetido pelo *Committee of Unamerican Activities*, já abandonara os Estados Unidos.

O dramaturgo começa a retraduzir o *Galileo* para alemão ainda na América. E esse trabalho, que prosseguirá na Suíça e em Berlim Oriental, acaba, porém, por evoluir para um novo texto, que combina e amplia as duas versões já existentes. Em Abril de 1955 estreia uma versão de palco na cidade de Colónia. Brecht continuará, todavia, a trabalhar sobre o drama, introduzindo alterações mesmo durante os ensaios no *Berliner Ensemble*, entre Dezembro de 1955 e Março de 1956. A terceira versão de *Leben des Galilei* será finalmente representada pela companhia teatral de Brecht em 1957, já depois da morte do dramaturgo.

Os temas focados na peça voltavam a ter uma premente actualidade nessa década de 50, com o desencadear da guerra fria, a corrida ao armamento nuclear e o perigo de uma terceira confrontação à escala mundial. Em 1949 a URSS anunciava ter realizado com êxito o seu primeiro teste atómico, ao que os Estados Unidos responderiam em 1952 com as experiências da bomba de hidrogénio (que a superpotência do Leste teria também no seu arsenal logo no ano seguinte). Em 1950 iniciava-se a guerra da Coreia e muitos cientistas americanos regressavam aos laboratórios estatais que tinham abandonado depois de Hiroshima e Nagasaki. Por essa altura, a relação ciência / poder político e a problemática da liberdade do cientista tornavam-se questões do domínio público, especialmente através de dois casos judiciais: em 1950 começava o julgamento de Julius e Ethel Rosenberg, acusados de espionagem atómica para a União Soviética e executados três anos mais tarde; em 1954 tinha lugar o processo contra J. Robert Oppenheimer, o "pai da bomba atómica". O célebre físico passara a ser considerado um factor de risco para a segurança do Estado por ter tomado posição contra a corrida ao armamento nuclear e por ter abandonado o lugar de Director da Comissão Atómica Americana. Na Alemanha, em plena remilitarização na década de 50, assistia-se à entrada da República Federal na NATO, em 1955, enquanto a República Democrática se tornava um dos membros fundadores do Pacto de Varsóvia.

O papel do cientista em toda esta conjuntura torna-se para Brecht um tema essencial, como demonstra o facto de ele pretender focá-lo em dois outros projectos que não chega a concretizar, nomeadamente numa peça sobre o mito de Prometeu e numa outra sobre a vida do físico Albert Einstein, um verdadeiro Galileu do séc. XX<sup>14</sup> <sup>15</sup>. Não admira, pois, que o autor retome nessa época o trabalho sobre *Leben des Galilei*.

Brecht mantém, neste texto de 1955-56, a estrutura de uma crónica dramática e repõe a maior amplitude do texto dinamarquês, mas segue de muito perto a perspectiva social mais vincada da versão americana. Como até aqui, a intenção sociopolítica do drama culmina no discurso de autocondenação, mas os problemas nele tratados surgem agora de uma maneira mais consequente e com maior violência. A defesa da responsabilidade do cientista perante a sociedade vai mesmo a ponto de se introduzir um imperativo de ordem ética, com a alusão ao juramento hipocrático dos cientistas a que Galileu poderia ter dado origem. E embora se continue a afirmar o começo do tempo novo e não se renegue o papel de Galileu como "impulsionador da ciência", o peso na caracterização da figura desloca-se agora mais fortemente para o papel de "traidor social"<sup>14</sup>.

### 3. TEATRO DRAMÁTICO E TEATRO ÉPICO

Independentemente das alterações que introduziu na interpretação da vida de Galileu Galilei, Brecht manteve sempre a opção inicial pela crónica histórica. As limitações formais daqui resultantes fazem com que, a par de características da dramaturgia épica, seja também possível encontrar na peça elementos do teatro dramático<sup>15</sup>. Por

<sup>13</sup> A este propósito, cf., por exemplo, Klaus Völker. *Brechts Kommentar zum dramatischen Werk* (München, Winkler 1983) 191. e Werner Zimmermann, *Bertolt Brecht. "Leben des Galilei"*. *Dramatik der Widersprüche* (Paderborn, Schöningh 1985) 109-110.

<sup>14</sup> Palavras do próprio Bertolt Brecht, *apud* Käthe Rüllicke, "Bemerkungen zur Schluß-szene", in Werner Hecht (Hg.), *Materialien zu Brechts "Leben des Galilei"* (Frankfurt/M., Suhrkamp 1963) 106 (1ª edição de *LG-M*).

<sup>15</sup> Desde muito cedo a crítica se preocupou em assinalar os traços de ambivalência formal desta crónica histórica. Neste capítulo, sigo de perto as observações de Wolfgang Hallet no seu livro *Bertolt Brecht. "Leben des Galilei"* (München, Oldenbourg 1991) 92-114, que me parecem resumir e sistematizar de forma muito elucidativa as conclusões a que já trabalhos anteriores foram chegando.

essa razão, Brecht chegou a considerar *Leben des Galilei* "tecnicamente um retrocesso" e "demasiado oportunista"<sup>16</sup>. Mas, atendendo à matéria histórica e ao horizonte de expectativas que a figura real e o género teatral escolhidos criavam no espectador, a componente "aristotélica" do drama dificilmente poderia ser evitada. Importa, porém, deixar claro que o facto de Brecht ter mantido até ao final o sincretismo de técnicas do teatro dramático e do teatro épico resulta do efeito reciprocamente estranhante e potencializador que essas técnicas adquirem. Por isso, *Leben des Galilei* não constitui, como talvez se pudesse pensar, um exemplo menos conseguido da dramaturgia épica, mas antes uma concretização em palco do teatro épico-dialéctico para que Brecht acabaria por evoluir nas suas reflexões teóricas<sup>17</sup>.

Os elementos mais claramente "aristotélicos" do drama têm a ver com a caracterização do protagonista (que se perfila como herói convencional) e com a estrutura da peça (que segue o percurso biográfico da figura real e obedece, por isso, a uma acentuada curva de tensão dramática, próxima da divisão tradicional em cinco actos). As técnicas próprias do teatro épico são de natureza muito variada, indo das mais óbvias (como a utilização de títulos e canções ou a aplicação da técnica estranhante da montagem) até àquelas que estão mais directamente integradas no desenrolar dramático e são, porventura, menos evidentes. É o caso dos trechos explicitamente didácticos da peça (aqueles que se ligam à demonstração científica) e é o caso, sobretudo, da funcionalização da empatia com a figura no discurso de autocondenação. Com efeito, já no texto dinamarquês era pela identificação com a personagem que o espectador consciencializava naquele momento a dimensão negativa de Galileu e os motivos por que devia criticá-lo. Esse processo, contudo, torna-se mais importante à medida que a questão da responsabilidade social do cientista ganha relevância. Nas duas últimas versões, Galileu, como diz Klaus-Detlef Mill ler, adopta a perspectiva do significado sociohistórico da sua atitude, julga a sua época e o seu caso de forma distanciada e crítica, ultrapassa-os numa dimensão futura e, sem sair explicitamente do seu papel, adquire contornos de instância comentadora, conseguindo até alertar o espectador mais convencional e menos atento para a realidade da sua época. Como bem observa aquele comentador, é

<sup>16</sup> Nota do *Arbeitsjournal*, com a data de 25 de Fevereiro de 1939, in *LG-M*, 35.

<sup>17</sup> Cf. Ernst Schumacher, *Drama und Geschichte. Bertolt Brechts "Leben des Galilei" und andere Stücke* (Berlin, Henschel 1968) 282-283, e também Wolfgang Mallet. *op. cit.* 112-114.

esta intervenção de Galileu que mais claramente transforma a crónica histórica da primeira versão na parábola *su i generis* que é o texto de 1955-56<sup>18</sup>.

A autocondenação de Galileu mantém-se, pois, o momento fulcral do drama, até do ponto de vista técnico. Todavia, nem sempre este *V-Effekt* produz os resultados que o autor desejaria. A grandeza e a violência com que Galileu procede à sua análise podem suscitar, ao contrário, uma maior empatia do público e uma recusa do papel de traidor social que Brecht queria sublinhar na sua figura. Além disso, como a autocondenação, mesmo neste último texto, continua a ter um contraponto na entrega dos *Discorsi*, ela serve igualmente de pedra de toque a interpretações que se afastam da constituição de sentido intencionada pelo autor. Essas interpretações, como afirma o crítico Jan Knopf, tendem a reabilitar a figura mais no sentido da primeira versão e consideram que Brecht não conseguiu vergar totalmente a personagem de Galileu às suas intenções políticas<sup>19</sup>.

#### 4. GALILEU E BRECHT

Antes da redacção de *Leben des Galilei*, Brecht levou a cabo aturados estudos sobre a figura, a época e a obra de Galileu. O drama revela, por isso, no geral, grande fidelidade aos acontecimentos da vida do sábio italiano. Mas Brecht não se coibiu também de introduzir alterações e anacronias na biografia e no carácter do seu "herói", logo desde a versão dinamarquesa<sup>20</sup>. Essas alterações, que têm a ver quer com a economia dramática, quer com a preocupação de acentuar a tipicidade

<sup>18</sup> Cf. Klaus-Detlef Müller, "Bertolt Brechts *Leben des Galilei*", in Walter Hinck (Hg.), *Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen* (Frankfurt/M., Suhrkamp 1981) 252, e também *idem*, *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts. Studien zum Verständnis von Marxismus und Ästhetik* (Tübingen, Niemeyer 1972) 209-210.

<sup>19</sup> Cf. Jan Knopf, *op. cit.*, 174. Este tipo de leitura é detectável logo na reacção de alguns críticos teatrais da Alemanha Ocidental à estreia da peça pelo *Berliner Ensemble*; cf. Bärbel Schrader, *BB* 5, 381-382.

<sup>20</sup> A propósito das diferenças entre o Galileu histórico e o Galileu ficcional, cf. Ernst Schumacher, *op. cit.*, 43-66; Rémy Charbon, *op. cit.*, 134-137; Jan Knopf, *op. cit.*, 161-162; Herbert Knust, *Bertolt Brecht: "Leben des Galilei"* (Frankfurt/Main. Diesterweg 1982) 49; Klaus Völker, *op. cit.*, 187; Werner Zimmermann, *op. cit.*, 18-24.

do caso histórico em função do presente, denotam também em alguns momentos uma certa projecção do autor no protagonista do seu drama. É certo que alguns críticos trataram de forma exagerada esta vertente autobiográfica, mas sem dúvida a personagem principal de *Leben des Galilei* apresenta-se por vezes como um *alter ego* de Brecht, uma espécie de veículo transmissor das suas convicções.

A admiração que Brecht nutria por Galileu Galilei, e que, como já vimos, chega mesmo a reflectir-se nos seus textos teóricos, tem aqui um papel primordial. Para Brecht, Galileu é um dos pais da mentalidade científica moderna e uma espécie de modelo para a axiomática anti-aristotélica que norteia o seu teatro<sup>21</sup>. Esse carácter modelar transparece na concepção do Galileu ficcional sobretudo ao nível das estruturas de pensamento, já que a personagem põe em prática os conceitos de estranhamento, de visão historicizante, de demonstração experimental, de crítica à empatia, de dialéctica, de utilidade social, etc., que são também categorias estéticas do teatro brechtiano<sup>22</sup>. Mas, para além desta analogia, é possível apontar no campo das ideias outras semelhanças entre Brecht e o seu Galileu. A crítica tem registado, por exemplo, as qualidades de docência plástica e lúdica que os dois revelam; o papel revolucionário que desempenham nas suas respectivas áreas de actividade; o objectivo social da sua produção; a crença numa mundivisão diferente (no caso de Galileu, o sistema de Copérnico, no caso de Brecht, o marxismo) como base para a construção de uma nova sociedade; e, *last but not least*, a fé de ambos na razão humana e nas vantagens do pensamento científico.

## 5. CONCLUSÃO

Fechamos com isto o círculo e eu termino a minha exposição. *Leben des Galilei* é uma obra complexa, a que Brecht voltou repetidamente, quer pela afinidade que o ligava a Galileu Galilei e que lhe permitia rever-se em alguns aspectos da personagem dramática, quer pela

<sup>21</sup> Cf. Klaus-Detlef Müller, *art. cit.*, 247.

<sup>22</sup> De resto, vários estudos demonstram que toda a peça constitui uma dramatização das categorias estéticas brechtianas; cf. Jan Knopf, *op. cit.*, 174-176; Gert Sautermeister, "Zweifelskunst, abgebrochene Dialektik, blinde Stellen: *Leben des Galilei* (3. Fassung, 1955)", in Walter Hinderer (Hg.), *Brechts Dramen. Neue Interpretationen* (Stuttgart, Reclam 1984) 126-161; Wolfgang Hallet, *op. cit.*, 137-144.

actualidade que o caso histórico adquiriu em diferentes épocas do séc. XX. A peça começou por ser uma crónica histórica que demonstrava a possibilidade de resistência dos intelectuais alemães ao nacional-socialismo, mantendo-se muito próxima do Galileu real e do mito que à volta dele se construiu. A partir da segunda versão, porém, o texto ganhou características próprias das parábolas dramáticas brechtianas e procurou ilustrar o problema da responsabilidade social do cientista no séc. XX. A equação da ciência não se esgota, contudo, a jusante da prática teatral brechtiana, pelo tratamento da figura de Galileu e pela discussão da responsabilidade do cientista na era atómica (ou, *mutatis mutandis*, na presente era da manipulação genética). A apropriação da ciência é também fundamental a montante da estética dramática brechtiana, pois é ela que, aliada à intenção ideológica, fornece a Brecht a base conceptual de toda a sua dramaturgia.

Julgo, por isso, que nenhum outro autor conseguiu, de forma tão intrínseca, superar o "tremendo lugar-comum" de que o próprio Brecht falava, como vimos, a propósito da antinomia entre ciência e arte. Longe de fazer levantar quaisquer dúvidas sobre a qualidade artística da produção teatral, a ciência, pelo contrário, veio reforçar a dimensão estética do teatro — como Brecht também deixava perceber no humor das palavras que comecei por apresentar. E se neste virar de século Brecht perdeu o impacte ideológico e atingiu porventura "a estrondosa ineficácia de um autor clássico", como já dizia ironicamente o escritor Max Frisch<sup>23</sup>, é a essa fusão de ciência e arte que, apesar de tudo, ficamos a dever um teatro verdadeiramente do nosso tempo: um teatro em que forma e emoção são indissociáveis, um teatro lúdico, didáctico, inteligente, crítico ... científico.

<sup>23</sup> Max Frisch, "Der Autor und das Theater", in M. F., *Gesammelte Werke in zeitlicher Fo/ge. Bd. V: 1964-1967* (Frankfurt/M., Suhrkamp 1976) 342.