

Eu sou o Sr. Ninguém Peça-relato sobre os descaminhos de uma pesquisa em Berlim

Paula Bellaguarda de Castro Sepulveda¹



Foto 1. Estátua de Bertolt Brecht diante do Berliner Ensemble. O livro *Histórias do Sr. Keuner* e a gravata são obra de algum artista desconhecido que interviu na estátua espontaneamente. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

¹ Atriz, diretora e arte-educadora de teatro realizou pela Universidade de São Paulo o mestrado “Corinthians, meu amor- segundo a Brava Companhia: teatro e militância na periferia da cidade de São Paulo. Interessada sobretudo nas relações entre estética e sociedade, mudou-se em 2017 para Berlim para aprender alemão e iniciar uma pesquisa sobre o teatro didático de Bertolt Brecht. Impactada pela realidade da cidade, decidiu se aventurar na dramaturgia. E-mail: paulabellaguarda@gmail.com.

Esta peça-relato pretende ser um registro das transformações correntes na cena berlinense nos anos de 2017 e 2018 com base na programação de três dos principais teatros da cidade. Baseada em diálogos travados com diferentes agentes culturais da cidade e tendo como ponto de partida a pergunta “Como você compreende a presença de Brecht na cena berlinense?” O documento assume uma perspectiva **ficcional**, também por tratar-se de um apanhado de narrativas e pontos de vista que não puderam ser analisadas de maneira mais sistemática e aprofundada com necessário rigor científico. Nos pareceu importante salientar para o leitor interessado que os novos realinhamentos da política neoliberal estão, também na Alemanha, criando novos recortes e campos de conflito. Portanto optamos por investigar como o legado Brechtiano operaria diante desta nova situação. Com isso, assumimos que este relato já vem a público incompleto. Esperamos, contudo que ele levante boas questões e sugira novas respostas.

CENA 1

Em uma repartição pública.

X – Ich freue mich auf dich!

Frau Keuner – Prazer! Muito prazer! É um prazer estar aqui!

Frau Keuner se aproxima e tenta dizer quem é. Mas as palavras lhe faltam e ela repete.

Frau Keuner – É um enorme prazer estar aqui! Eu, eu, e ...

X – Aber... dort... sind Sie jemand, oder?

Frau Keuner – Sabe que não tive tempo pra pensar nisso!!!! No fundo pode ser qualquer um no meu lugar. Agora tem quatro pessoas lá, fazendo a mesma coisa que eu fazia (*pausa*) mas acho que ganhando um quarto do que eu ganhava.

X – Dann.... Você aqui vale por quatro! (*responde com sorriso malicioso*) Isso deve nos parecer uma boa coisa, (*pausa*) não?

Frau Keuner – É... É Preciso dizer que sim.... lá eu tinha um nome, quatro nomes, oito sobrenomes que nem eram meus pra carregar. Ser um Keuner qualquer parece libertador. Aqui não tenho nem o nome na campainha. Ninguém é capaz de me encontrar. Deve parecer-lhe bom!?

X - De modo algum! Você precisa de um nome. Mas principalmente de uma boa taxa de câmbio. O que você vai fazer com este meio que te sobra? (*Impositivo*) O que você vai fazer com ele?

Frau Keuner - Caminhar pelas ruas. Sem um nome eu comemoro um número, essa metade de mim sonha apenas com uma carteira de trabalho - Estou pagando pra ver! É sempre bom saber a importância de um documento. De um papel.

CENA 2

Pesquisadora - A primeira questão que se colocou para mim como pesquisadora teatral interessada no trabalho de Brecht, ao me aproximar das perspectivas tomadas pela sua obra na cidade de Berlim, remetem às formas de distância presentes no trabalho intelectual.

Bertolt Brecht, na Alemanha, é um cânone. É um clássico. Lido e relido a partir de muitas perspectivas e onipresente no teatro alemão. Como ouvi de muitas pessoas *até mesmo quem acusa não estar trabalhando com Brecht está trabalhando com Brecht*, seja pela negativa, uma vez que Brecht postula como referência incontornável em tudo aquilo que se institui como teatro alemão.

É preciso, portanto, descrever o cenário, já que além dos teatros públicos, há na cidade de Berlim também uma gigantesca cena teatral independente, além de casas que orientam seus programas para abarcar a diversidade migratória e cosmopolita da cidade.

O cenário não pode ser ignorado uma vez que alguns dos componentes desta nova realidade que transforma a cidade, como, por exemplo, aspectos relacionados às limitações com o idioma e, sobretudo, à ausência de papéis sociais claros dentro da sociedade alemã, cria recortes que revelam a relevância de um novo sujeito histórico.

Por esta razão, a cena que descrevemos aqui procura também marcar um novo papel social. O personagem faz parte do lumpenproletariado ou da marginalidade, contudo, apresenta gestus, que visam a integração. O personagem carece por um lado de reconhecimento por parte da institucionalidade, por outro de uma identidade subjetiva. Quando ambos convergem a distância se apaga.

CENA 3

Trabalhadora – Sorry!!!! Todo dia chegam aqui, pessoas e mais pessoas, e mais pessoas e mais pessoas. Você tem uma pergunta a fazer? Como posso te ajudar?

Frau Valentin – Vim visitar meu avô! Queria saber como eu me tornei eu. Se é possível assim dizer, sem maiúsculas. Quem sabe assim eu tenha direito a um nome.

Trabalhadora – Ahhhh..... você não é o primeiro que vem aqui procurar notícias sobre um avó ou tio, ou tia, ou nesses tempos de guerra, diariamente chegam pessoas aqui procurando por alguém do passado, alguém que possam usar para trazer-lhes algum conforto, e principalmente um nome. Um nome é muito importante em tempos de guerra. Menos do que em tempos de paz. Mas, por favor, precisamos marcar horários. Não podemos estar à disposição o dia todo, isso custa para nós, trabalhadores, o dia todo!

Frau Valentin – Naturalmente! Eu compreendo. Esta é uma tarefa que me toma toda a vida, portanto posso estar sempre à disposição. Marque um horário para mim nesta repartição!

Trabalhadora – Então me diga qual é o seu nome.

Pesquisadora – Com este fim, nosso movimento foi o de perseguir o trato com a memória. Na visita ao Berliner Ensemble alguns vestígios. O ator Werner Riemann, ator que trabalhou com Brecht, é o responsável por apresentar a casa em seu teor de memória. O medo de que o Berliner Ensemble esteja fadado a ser um museu se dilui diante da apresentação do ator.

A casa é apresentada em seus elementos técnicos, visitamos o palco e as instalações sob o palco, em uma performance bastante delicada. A emoção de estar pela primeira vez naquele local, diante de alguém que esteve com Brecht, não pode ser ignorada e uma espécie de “romantismo ilusionista” toma a cena (o que de alguma maneira a coloca em risco). Todavia, com perspicácia épica o ator encena algumas passagens de textos consagrados e nos convida a pensar o todo representado por aquele espaço: um ambiente que combina memória, trabalho artístico, novas formas estéticas e uma equipe engajada na manutenção de um modo de fazer teatro. Um trabalho que é criativo, coletivo e que engaja continuidade e desenvolvimento estético com o respaldo de uma instituição cultural. A delicadeza com que o ator apresenta, não apenas a própria história, mas relembra a

participação de tantos outros atores, músicos e diretores que passaram pela casa, até finalizar sentado em uma poltrona, localizada no quarto onde outrora fora o camarim de Hélène Weigel. Comove e leva à reflexão.

Herr Rieman abre a porta do teatro.

Frau Valentin – Muito prazer em estar aqui, muito muito muito prazer!

Herr Rieman – São 6 Euros a visita

Frau Valentin – $6 \times 4 = 24$, $6 \times 2 = 12$, $24 + 12 = 36$. Muito prazer! (*de maneira menos efusiva repete a frase e toma nota dos valores*) Será que eu posso lavar pratos para os Senhores?

Herr Rieman – Nós não temos pratos para serem lavados por você. Mas Herr Rieman deixa as portas sempre abertas para um personagem tão ilustre como o Sr. Keuner

Herr Rieman – Ilustríssimo Herr Keuner, nós viemos de outro tempo, nós nos conhecemos bem!

Frau Valentin – Você me toma por outra pessoa... sua idade já te confunde!!!! Acho que devo procurar outro lugar para lavar pratos! Voltarei amanhã para procurar meu avô.

CENA 4

A direção artística do Berliner Ensemble foi em julho de 2017 assumida por Oliver Reese, depois de 20 anos a cargo de Claus Peymann. A estrutura dos teatros públicos na Alemanha pressupõe uma rotatividade dos diretores artísticos, e o ano de 2017 foi singular neste sentido, posto que as direções tanto do Berliner Ensemble, quanto da Volksbühne, que são dois dos principais teatros com tradição épico-dialética da cidade, foram mudadas. Este fato causou uma grande expectativa na comunidade teatral e ampliou o debate público em torno de alguns dos temas que trataremos adiante.

Tentamos entrar em contato com o novo diretor artístico para questionar a respeito das novas propostas para o espaço. Tendo em vista o peso histórico a ser sustentado, que não é pouco, tentando compreender como Brecht é lido pela nova direção do teatro.

Ainda que se confrontem por vezes as expectativas de inovação e a presença de uma forte tradição teatral, buscávamos identificar a presença desta tradição como suporte para um novo projeto artístico. Tivemos então o privilégio de conversar com o dramaturgista da casa, Bernd Stagemann.

A expectativa de que o diálogo nos conduziria a afirmações técnicas sobre as influências do trabalho de Brecht para a nova direção da casa logo se dissolveu, e o que encontramos foi um projeto em desenvolvimento que tem por base indubitavelmente tais referências, mas que se esforça por não tornar paradigmática a contribuição do autor.

Ainda assim, quando nos deparamos com as questões que dizem respeito à cena teatral da cidade, pudemos apreender alguns dos pontos centrais das proposições que vem sendo mantidas pela direção do Berliner Ensemble. Sem sombra de dúvidas, a casa sustenta uma posição estética e política de extrema relevância para a cena da cidade.

O Berliner Ensemble não parece fazer esforços no sentido de incluir-se no cosmopolitismo mercantilista da língua inglesa, nem de transformar-se em uma Meca turística, respaldada pela reputação do seu fundador. Como a resposta inicial à nossa pergunta foi negativa – ou seja, não haveria de forma clara, no novo projeto, nenhum pressuposto embasado no teatro de Bertolt Brecht – exceto pelo fato de o autor ser uma referência incontornável no teatro alemão – acabamos por perseguir a pergunta a contrapelo² buscando compreender o lugar ocupado por esta casa dentro da cena berlinense.

A representação que vem sendo construída em torno dos processos migratórios e dos asilos políticos, tendo em vista que a Alemanha é um dos países da União Europeia mais atentos às políticas migratórias, nos levou a refletir sobre as possibilidades de formalização estética desta nova realidade.

A conversa fez menção a outro importante teatro da cidade, o Gorki Theater, que tem como ponto central no seu programa artístico o debate acerca das migrações e minorias que pulsam no coração da cidade. Sobretudo neste momento em que partidos de extrema direita (como a **AfD**) ganham forças no Congresso alemão respaldados por *slogans* anti-imigração, a cena teatral berlinense se esforça por lidar com o problema da ascensão dos populismos de direita através de diferentes estratégias, e esta parece ser a posição de Stagemann.

² A conversa com o dramaturgista, responsável pela publicação de livros como *Lob des Realismus. Die Debatte Theater der Zeit*, Berlin 2017. e *Das Gespenst des Populismus: Ein Essay zur politischen Dramaturgie Theater der Zeit*, Berlin 2017 ocorreu parte em inglês, parte em alemão, com auxílio de Klara Kroimann, como intérprete. A conversa foi orientada pelas perguntas levantadas por Professora Maria Silvia Betti e Agenor Bevilacqua Sobrinho, a quem agradecemos a contribuição. A sugestão de compreender de que formas e por que perspectivas o legado épico-dialético de Brecht se coloca ante uma cena performativa e fragmentada, e como esta cena pode impactar cenários de barbárie, nos recolocou diante da atualidade da cena berlinense.

A suposição de que seja intrínseca a separação entre a cena performativa e o trabalho de Brecht foi imediatamente confrontada pelo dramaturgista da casa. O teatro performativo foi tratado como mais uma possibilidade de “efeito de estranhamento”, por produzir na narrativa um intervalo entre a representação e o objeto representado. Assim como o distanciamento provocado pela ironia, pelo sarcasmo ou pela histeria – ressaltada pelo entrevistado como possibilidade bastante explorada por Franz Castorf – o efeito performativo produziria esta lacuna entre a representação e o objeto representado.

O problema, portanto, se daria precisamente nessa lacuna, ou na maneira como tal lacuna é tratada em cada caso, haja vista que, embora a situação de uma pessoa reflita sempre uma dimensão maior, que é política e coletiva, o individual precisa ser contextualizado para que o efeito se dê de maneira crítica.

Em termos épicos, o performativo “jogaria” com a ideia de autenticidade, ao afirmar que algo é realmente verdade, colocando pessoas reais em cena, que se dedicam a narrar suas próprias experiências. Para o entrevistado, nestes casos, os termos dos significantes são alterados, pois a própria presença de tais grupos em cena passa a ser o significante, tendo como risco uma cena que não elucida o problema, esgotando o procedimento que já não mais evidencia confronto de perspectivas. O problema estaria, assim, na ausência do confronto entre dois tipos (ou mais) de realidades, que evidenciem o problema na própria *cena*.

Frau Valentin – Meu avô atravessou países, sem sapatos, fugido de uma guerra que vocês nunca saberão qual era. Ele se tornou inimigo da sua Pátria por ter sobrevivido, traidor do seu povo, silenciado pelos sons das bombas. Por isso eu falo esta língua, que vocês serão incapazes de compreender. E nunca poderei deixar de falar. Eu sou fugitiva também de uma guerra que tem diversos nomes, de um golpe desenhado através de bombas diárias, nos tabloides e nas ruas. Elas nunca foram apenas para efeito moral. É preciso lembrar.

Neste caso, o único significante a ser considerado passa a ser o próprio palco ocupado por esta “realidade”, e os discursos se tornam unilaterais. O problema, a nosso ver, poderia ser lido como uma espécie de novo naturalismo/realismo que, em termos épicos, demandaria uma atitude épico/dialética. Invertendo os termos, o que ocorreria é que, com a ausência de distância entre o objeto representado e o real, o personagem e o

ator identificam-se um com o outro, assumindo-se como o Real uma única perspectiva ideológica, sem estranhá-la ou produzindo diferenciações necessárias para a compreensão global do problema.

Frau Valentin – Essa não é a guerra que você conhece! É uma nova, entre as tantas que trazem tantos homens e mulheres e crianças para esta cidade.

Pesquisadora – Mas por que isso nos interessa? Por que nos debruçaríamos sobre tais perspectivas quando nosso objetivo aqui é levantar questões acerca do trabalho de Bertolt Brecht na cidade de Berlim?

Frau Valentin – Isso não te parece óbvio?

Pesquisadora – Isso me parece brincadeira de criança! Agora anda menina, que eu ainda preciso comer antes da próxima entrevista! E ainda me falta uma boa pergunta.

Esta ausência de confronto se dá, em partes, na cena teatral berlinense. E talvez por esta razão Brecht se torne urgente, atual e necessário não apenas como um reconhecido autor alemão, mas também como um autor que viveu a experiência do refúgio e do exílio.

CENA 5 - Brauchen Sie hilfe?

Sr. Keuner – Wie konne ich Ihnen helfen?

Frau Valentin – Oi?

Sr. Keuner – Brauchen Sie Etwas?

Frau Valentin – Eu gostaria de comer algo.

Sr. Keuner – Sprechen Sie Deutsch?

Frau Valentin – Eu preciso comer!

Sr. Keuner – Sprechen Sie Englisch.

Frau Valentin – Eu preciso comer.

Sr. Keuner – Sprechen Sie Turkisch?

Frau Valentin – Eu preciso

Sr. Keuner – Sprechen Sie Arabisch?

Frau Valentin – Eu, eu, e....

Sr. Keuner – Você é igual a mim, eu posso te ajudar. Você pode lavar os meus pratos, enquanto eu procuro o seu avô. São dois euros por hora, isso é o suficiente para comer, né!? Se você gostaria apenas de comer algo, sempre terá alguém para te ajudar, nem que seja o Estado.

O segundo ponto levantado pelo Stegemann é que, com essa identificação entre o ator e o personagem representado, não se consegue o efeito de estranhamento, que demonstra que o *gestus* dos personagens diferem entre si. Momento este fundamental para que a cena revele mais sobre a realidade do que quando você olha para ela. Neste sentido o Berliner Ensemble opta pela representação.

Sr. Keuner e Frau Valentin se encaram frente a frente – Quem é você nessa guerra?

CENA 6 – Pois além de comer é necessário viver

A cena é simples e as variações são infinitas. Neste caso, além de Brecht exige-se um pouco de Boal para compreendermos a situação. Mas é importante lembrar que ninguém aqui é inocente.

“Um proprietário cobra o aluguel de um homem pobre. Qual é o *gestus* destes homens?” (Tradução da entrevista Stagemann)

As variações para tal cena são infinitas.

Agora, acrescentamos que este proprietário é um homem branco, europeu, que criou uma *startup* para administrar seus diversos imóveis, em diversas cidades do globo. O homem pobre é um alemão, que perdeu seu emprego na oficina do teatro.

Acompanhamos na cena um vizinho, um imigrante, que pode ter vindo como refugiado das guerras no Oriente Médio, da Índia, do Brasil, ou até mesmo da Noruega.

Quais as dificuldades encaradas pelo vizinho imigrante?

Quais as dificuldades encaradas pelo trabalhador desempregado?

E se o vizinho tiver um emprego?

E se o homem pobre for o vizinho?

E se o imigrante for o proprietário?

Qual é o trabalho e quem é o trabalhador dessa nova Alemanha?

Tratou-se, portanto, para nós, de compreender o momento que sua obra atravessa. A única resposta possível estaria, portanto, no retorno a uma pergunta básica, que poderia ser feita por Brecht, mas que vem à tona na boca de Stegemann. Qual é a razão materialista para tal divergência. “Onde está o dinheiro? Ou ainda, de onde vem o dinheiro?”

Buscando compreender o lugar ocupado por Brecht nesta cena, acabamos também por inverter o sinal da pergunta, assumindo que o Brecht brasileiro não é o Brecht alemão. Há uma lacuna, uma distância – o estranhamento.

O trabalhador desempregado subaluga um quarto para um imigrante pelo preço de todo o apartamento e sua mulher realiza o atendimento dos recém-chegados, em troca de uma “ajuda” do governo. O vizinho trabalha no mercado negro fazendo o trabalho que era do desempregado alemão. O proprietário mantém imóveis desabitados, esperando que eles valorizem, para serem alugados apenas por curtos períodos, para novos recém-chegados.

Esta cena poderia estar no teatro.

CENA 7 - “Onde estão as coisas que estão por detrás da cena?”

A pergunta, que remete ao todo da cena teatral da cidade, revela o problema ideológico deste confronto *estético* de maneira elucidativa. Talvez o principal acontecimento cultural na cidade de Berlim ao longo do último ano, e que demarca o processo de transformação que vem ocorrendo na cidade e na cena berlinense, seja a mudança na direção da Volksbühne³.

³ Desde sua inauguração, o teatro é referência em termos de inovação e desenvolvimento de novas formas teatrais. Passaram pela casa alguns dos principais nomes do teatro alemão como Max Reinhardt, Benno Besson e Frank Castorf. A localização central, na Praça Rosa Luxemburg, pontua uma etapa importante do processo histórico da cidade, sendo que o teatro durante a Guerra Fria pertencia à Berlim Oriental. Desde a queda do Muro e da Reunificação em 1989, a Volksbühne teve apenas dois diretores artísticos, Marion von dem Kamp (1990/1991) e Franz Castorf, que permaneceu no cargo entre 1992 e 2017. O até então diretor, Castorf, conhecido no Brasil pelas montagens de *Na selva das cidades* e *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues, com a Lembrança de uma Revolução: A Missão de Heiner Muller (2006) criou para o teatro um projeto instigante, com uma estética bastante autoral e polêmica, que mobilizava a comunidade de toda a cidade a se envolver com a programação. A mudança na direção, ainda que esperada, foi um choque tendo em vista a escolha de Chris Dercons, belga, que até o momento era o responsável pela direção do TATE Modern, em Londres, como novo diretor artístico da casa. A grande resistência



Foto 2. Volksbühne 30/06/2017: Dia da retirada do monumento que ocupava os jardins diante do teatro e despedida do diretor Franz Castorf da direção.
Fonte: Acervo pessoal da autora.

Ainda que em alguns ambientes o debate tenha, corriqueiramente, se resumido a uma disputa entre o novo e o velho, sobretudo quando se levava em consideração o tempo de trabalho dedicado por Castorf à casa, o que pudemos observar foi um debate com dimensões políticas muito mais amplas, que contrapõem diferentes ideias de cultura.

A nova característica da cidade, cada vez mais “internacional”, com uma população que está sendo profundamente modificada pelos fluxos migratórios e o paradigma de um teatro falado em alemão pareceram se opor neste falso debate, mascarando a diferença fundamental entre os dois projetos.

De um lado a ideia de uma Volksbühne coordenada por diversos diretores, do outro falava-se de uma cena de entretenimento, que pudesse incorporar a circulação de espetáculos internacionais. Em ambos os casos falava-se da necessidade de modernização da cena.

encontrada pela nova direção inviabilizou a sua continuidade. Dercons acabou por ficar apenas 7 meses na gestão do teatro, sendo demitido em maio 2018.

No canteiro de obras diante do teatro.

Frau Keuner – Olá, boa tarde!!!! Eu vim até aqui procurar saber sobre meu avô.... Ele é um trabalhador, como o Senhor. Dizem que contribuiu pra construir este teatro. Você sabe alguma coisa dele?

Pesquisadora – A Volksbühne é o principal teatro público alemão. Fundado em 1890, sua história é marcada pela participação dos trabalhadores na manutenção, no programa e na construção do prédio, já que todo o dinheiro foi arrecadado a partir de doações de trabalhadores vinculados à Associação de Teatro Livre.

Trabalhador (*enquanto prepara o guindaste de demolição*) – Só o que sei do seu avô é que depois de mortas as pessoas são enterradas, depois de enterradas são decompostas, e que a própria natureza faz o trabalho... Mas quando sobra algo ainda do morto, chamam a gente, e aí, precisamos demolir. Esse é o nosso trabalho. Eu desejo um bom dia pra você também, camarada!

Frau Keuner – Mas ele era um trabalhador, como o senhor. Vocês se parecem tanto. Você tem certeza que você não o conheceu ou...

Trabalhador (*Interrompendo*) – Você é uma trabalhadora?

Frau Keuner – Sim.

Trabalhador – Onde você trabalha?

Frau Keuner (*orgulhosa*) – Num restaurante algumas ruas para o leste. Lavo pratos, para ganhar o dinheiro, que uso para poder encontrar os rastros do meu avô.... eu faço dupla jornada... é muito trabalho!

Trabalhador (*malicioso*) – Então mostre-me sua carteira do Seguro Social, que lhe dou um trabalho melhor que este. Você pode me ajudar a destruir este monte de ferro. Esta estátua já ficou ultrapassada, nos recorda de coisas que precisaríamos esquecer.

Frau Keuner (*constrangida, tirando papéis do bolso*) – Não, não... também não, não...

Trabalhador – Na verdade, você não tem um número de seguro social...

Frau Keuner – E nem gostaria de destruir esta estátua. O que vocês precisariam esquecer?

Trabalhador – Não me atormente com estas perguntas, você não quer trabalhar.... depois que eu tirar esta cruz da frente do teatro, não terei mais trabalho nas oficinas... e deixarei de me parecer com o seu avô. Depois deste último trabalho eu serei apenas um alemão.

Frau Keuner – E eu serei ainda Frau Keuner. Acho que preciso encontrar um nome. Isso se torna urgente!

Trabalhador – Você também pode se casar comigo!

Frau Keuner – Esse é um trabalho que ainda não pensava em fazer...

Pesquisadora (*de maneira sarcástica*) – Por que a senhora não se automeia Artista. Talvez esta seja a melhor saída! Assim você encontrará até mesmo quem trabalhe de graça para você!

Frau Keuner – Mas eu sou uma artista.

Pesquisadora – Então diga isso em voz alta.

Frau Keuner – Eu era uma artista

Pesquisadora – Repita isso pra todos ouvirem

Frau Keuner – Eu sou uma gaivota! (*grita*)

CENA 8

Pesquisadora – A visão do novo Volksbühne era jogar dois hangares no abandonado aeroporto Berlin Tempelhof. No centro: a enorme sala de *check-in* do aeroporto como entrada para o Hangar 5 e 6, semelhante à entrada da Tate Modern. "O resultado é um sinal significativo da identidade, com o qual a cidade de Berlim como um local para a arte e reposicionado internacionalmente", diz um documento de reflexão interna. Artistas internacionais deveriam produzir e executar obras de arte, teatro, instalação, arte de mídia e dança. Em larga escala, em 29 de novembro de 2014, a Dercon escreveu em um e-mail que 250.000 visitantes por ano poderiam vir para Tempelhof."⁴

Frau Keuner veste a melhor roupa e prepara uma pequena mala de viagem. Ela vai em direção ao aeroporto. Ela caminha entre os destroços de aviões até se deparar com um homem que tenta fazer um antigo monomotor voltar a funcionar dentro de uma antiga oficina. A hélice do monomotor gira até que é retirada.

Pesquisadora – Além de alterar o endereço da casa, que permaneceria tendo como sede a Rosa Luxemburg Platz, mas passaria também a operar uma programação no hangar do

⁴ Disponível em: <<https://projekte.sueddeutsche.de/artikel/kultur/intendant-der-volksbuehne-chris-dercons-scheitern-e608226/>>.

Tempelhof feld, o novo projeto não contava com estreias de espetáculos criados especialmente para a Volksbühne. A programação se baseava sobretudo em espetáculos já anteriormente criados por renomados artistas do circuito internacional, o que alterava toda a estrutura de trabalho da casa, que deixaria de ser um teatro de repertório para vir a se tornar um centro de eventos culturais e exposições. A estrutura de teatro de repertório, tradicional no sistema teatral alemão e que sustenta economicamente a vigorosa produção, se desmancharia, dando lugar a um sistema de circulação de obras⁵.

Na abertura da nova direção da Volksbühne, a performance apresentada por Tino Seghal reforçava, esteticamente, o teor da nova direção: o primeiro espetáculo abrigado pela nova Volksbühne foi uma performance realizada pelos computadores da casa, explorando toda a maquinaria teatral e possibilidades de iluminação do palco central. Nenhum ator em cena. Na sequência, nos corredores do teatro, dois atores narravam as trajetórias de vida de robôs humanizados por uma inteligência artificial, enquanto outros tantos atores se misturavam ao público, em pequenas e superficiais conversas sobre economia global, reeditando uma performance já realizada pelo artista no Guggenheim, em Nova York.

Por último, acompanhamos três textos de Beckett, num palco escuro e minimalista, seguidos por outra performance, esta grandiosa, onde mais de 30 performers formavam um coro fragmentado e corriam de um lado para o outro parando, por vezes, para narrar partes de suas vidas para alguém do público. A leveza do jogo cênico permitia, inclusive, que alguns espectadores entrassem na brincadeira e imitassem a ação. Os limites entre a representação e a narrativa pessoal eram dissolvidos quase por completo.

Uma parte significativa do problema, e que nos parece crucial para o debate, é a dissolução do corpo de atores da casa, bem como a equipe das oficinas de cenário. Em ambos os casos, uma vez que estas estruturas fossem desmontadas, dificilmente seriam restituídas, o que a longo prazo repercute diretamente no tipo de produção e criação teatral possível para esta “nova” Volksbühne que se esboçava. Isso revela não apenas o fim de um projeto artístico e cultural tradicionalmente vigente no teatro alemão, ligado ao teatro de repertório e à criação de obras autorais, como também, o dismantelamento de um sistema de trabalho, onde a criação e a manutenção das obras é entendido como parte

⁵ Disponível em: <<http://www.dispositio.net/archives/2452>>.

substancial do processo cultural⁶. De maneira simbólica, no site da nova Volksbühne até mesmo a data de fundação foi alterada para a data de construção do prédio, substituindo a data da sua fundação. Este *gestus* acusa a soberania de uma ideia de cultura, que altera o sentido do trabalho teatral.

A dissolução do corpo humano envolvido, que cria uma Volksbühne sem trabalhadores, ou uma Volksbühne sem *Volks* (povo), evidencia o apagamento do trabalho artístico e vai diametralmente no sentido oposto daquilo que é defendido pela teoria de Brecht. Um apagamento da história, e sua substituição pela ilusão de inclusão da população internacional, sob a marca “Volksbühne”, teria mais importância do que sua história que é também a história dos trabalhadores envolvidos na criação desse teatro.

Talvez por esta razão a estátua que, historicamente, ocupava a praça diante do teatro representando o trabalho das oficinas, foi também retirada na mudança de direção. Contra tudo isso a comunidade se mobilizou ocupando o teatro.

O fracasso do projeto da nova Volksbühne não significa, contudo, a permanência do antigo modelo. Embora a direção da Volksbühne tenha sido mais uma vez substituída, uma direção artística compartilhada esteja em debate e até mesmo a estátua tenha retornado ao gramado diante do teatro, o projeto do Tempelhof feld caminha bem e o novo espaço de exposições e espetáculos internacionais será inaugurado em 2018. Localizado em um bairro de população sobretudo migrante, e que aparentemente é o principal foco do processo de gentrificação da cidade, o investimento se baseia no cosmopolitismo e na internacionalização de produtos culturais abstratos.

Frau Keuner – Se eu contar esta história eu serei um artista novamente?

Pesquisadora – Não.

Frau Keuner – Se eu contar a minha história eu serei uma artista?

Pesquisadora – Não. Nem eu serei uma pesquisadora se eu contar a sua história.

Frau Keuner – Se eu contar esta história eu terei ao menos um nome?

É uma aposta em um teatro sem fronteiras, em um mundo onde as fronteiras parecem estar se redefinindo e cada vez mais se recrudescendo. Talvez os nomes estejam

⁶ Disponível em: <<https://www.theguardian.com/global/2015/apr/09/offstage-drama-at-talk-of-leading-role-for-tate-boss-at-berlins-volksbuhne-theatre>>.

resguardados. Brecht em seu lugar, Berliner Ensemble em seu lugar, Volksbühne na Rosa Luxemburg Platz....

Frau Keuner – Então eu posso ainda assim dizer que sou uma artista internacional. Pelo menos durante algum tempo eu terei o que comer, poderei ir e vir, terei liberdade para atravessar todas as fronteiras. Para a arte não há fronteiras!!!!

Pesquisadora – Você terá que ter comida para alimentar também os seus vizinhos.... ou eles irão te comer.



Foto 3. Mensagem deixada no túmulo de Brecht, no cemitério ao lado da casa do autor (tradução na página seguinte). Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Tradução:

“O passaporte é a mais nobre parte de um homem.

Ele não acontece também de maneira tão simples como um homem. Um homem pode em toda a parte surgir, do modo mais corriqueiro e sem razão sensata, mas um passaporte nunca. Também por isso será ele reconhecido, quando ele bom for. Enquanto um homem, não importa o quão bom possa ser, poderá ainda assim não ser reconhecido.”

Conversa de refugiados – Bertolt Brecht (1940/41)

Agradecemos a Erdmut Wizisla responsável pelos arquivos históricos de Bertolt Brecht e de Walter Benjamim, ambos sob tutela da Academia de Artes de Berlim pela conversa que inspira este breve relato.

Agradecemos a Bernd Stagemann, dramaturgista do Berliner Ensemble.

Agradecemos a Klara Kroimann pelo auxílio nas traduções de textos e entrevistas.

Agradecemos a Professora Maria Silvia Betti e Agenor Bevilacqua Sobrinho pelas perguntas enviadas, que auxiliaram na condução das conversas, no sentido de buscar um relato que dialogue com o atual momento do debate no Brasil.

Submetido em: 08 out. 2018

Aprovado em: 21 nov. 2018