

Contudo, não é só a nossa ignorância que bloqueia a vibração das datas no romance machadiano. A incrível estabilidade das relações — ou injustiças — de base do país contribui de modo decisivo para conferir alguma coisa irrisória às datas magnas que registram as mudanças em nossa política. Desse ângulo, o contraste com as periodizações francesas, as quais refletem embates em que está em jogo o ser-ou-não-ser da ordem social contemporânea, é muito eloquente. O próprio Machado foi se dando conta disso e acabou fixando a *irrelevância* das datas políticas como sendo o dado decisivo de nosso ritmo histórico, num bom exemplo de dialética entre experiência social e forma. A leitura que Gledson faz da valorização deliberada e engenhosa do tédio em *Esau e Jacó* é interessante a esse respeito. São indicações, enfim, dos contratempos objetivos que encontrava e precisou contornar um romancista que queria configurar a experiência histórica do país, em sintonia com os mais exigentes mestres europeus. Mesmo noções tão “universais” quanto as de período ou dia memorável diferem muito segundo o processo em que estão inseridas, como cabe aos escritores descobrir, sob pena de fazerem má literatura.

ALTOS E BAIXOS DA ATUALIDADE DE BRECHT¹

*“Não há quem possa com as crises!
Inexoráveis pairam
Sobre nós as leis da economia, essas desconhecidas.
Em tremendos ciclos retornam
As catástrofes da natureza!”*

B. Brecht,
A Santa Joana dos Matadouros (1928-31)

“As regras da economia global são como a lei da gravidade. Não são regras americanas.”

Bill Clinton a Boris Ieltsin, por ocasião de um encontro de cúpula em Moscou,
O Estado de S. Paulo, 3 set. 1998

Com a licença de vocês, vou fazer o papel de advogado do diabo. Quero começar explicando o ponto de vista segundo o qual Brecht hoje não tem atualidade nenhuma. Pode ser um bom ponto de partida para testar a atualidade dele, que gostava de dialética e talvez aprovasse esse encaminhamento da discussão.

A sua marca registrada, como todos aqui sabem, é a preferência estético-política pelo teatro “narrativo”, bem como a crítica, também estético-política, ao teatro “dramático”. Em linha com essa posição, Brecht

(1) Comentário feito em seguida a uma leitura pública de *A Santa Joana dos Matadouros*, organizada pela Companhia do Latão.

contrapõe o ator que encara o seu papel com distanciamento, como se o estivesse narrando de fora, na terceira pessoa, ao ator que se identifica a ele na primeira pessoa do singular, procurando vivê-lo dramaticamente, em carne e osso.

De um lado fica a encenação antiilusionista que, em lugar de esconder, põe à mostra os procedimentos da teatralização. O público em consequência se dá conta do caráter construído das figuras e, por extensão, do caráter construído da realidade que elas imitam e interpretam. Ao sublinhar a parte do fingimento na conduta teatral, a parte da coisa *feita*, Brecht quer ensinar que também as condutas da vida comum têm algo de representação, ou por outra, que também fora do teatro os papéis e a peça poderiam ser diferentes. Trata-se de entender, em suma, que na realidade como no teatro os funcionamentos são *sociais* e, portanto, mudáveis. Do outro lado da divisória, enquanto isso, ficaria o teatro historicamente obsoleto, o teatro dito “aristotélico”, que através da catarse, da purgação dos afetos, ajuda os homens a reencontrar o equilíbrio diante da natureza eterna e imutável das coisas humanas.

Para exemplificar, vou ler o prólogo de *A exceção e a regra*, onde esses tópicos estão em resumo. O ator-narrador fala aos escolares a que a peça se destina (um público não comercial, conforme a preferência de Brecht):

Logo mais contaremos
A história de uma viagem empreendida
Por um explorador e dois explorados.
Vocês olhem bem para o comportamento deles:
Notem que, apesar de familiar, ele é estranho
Inexplicável, apesar de comum
Incompreensível, embora sendo a regra.
Mesmo as ações mínimas, simples em aparência
Observem-nas com desconfiança! Questionem a necessidade
Sobretudo do que é habitual!
Pedimos que por favor não achem
Natural o que muito se repete!
Porque em tempos como este, de sangrenta desorientação
De arbítrio planejado, de desordem induzida
De humanidade desumanizada, nada seja dito natural
Para que nada seja dito imutável.

Vocês vêm aí, balizada pela relação entre explorador e explorados, a reunião dos temas que mencionei um minuto atrás. Examinadas com atenção as coisas, sem o anestésico da ilusão, o familiar vai se revelar estranho, o mais comum pode ser difícil de explicar, e a regra, que é aquilo a que estamos habituados, pode ser incompreensível. E está aí, sob a pressão do caráter nefasto de nosso tempo, a exigência de que sejamos (as crianças e nós) desconfiados, de que não consideremos nada como sendo natural, isso para que tudo seja passível de mudança. A postura didática e o verso prosaico, em que entre outras coisas devemos reconhecer uma *radicalização vanguardista*, têm parte essencial no dispositivo literário de Brecht. O escritor buscava formas frias de entusiasmo e de ênfase, para responder à altura, como artista, às circunstâncias da luta de classes. A vizinhança do catecismo naturalmente é um risco.

Em chave extrateatral esses assuntos podem ser aproximados da idéia marxista da “desnaturalização”, de que vocês ouviram falar. Ao contrário dos economistas, que viam na divisão da sociedade em classes a expressão acabada da natureza humana, Marx a explicava como uma formação histórica, que surgira a certa altura e desapareceria noutra. Seja dito entre parênteses que o autor de *O capital* considerava esse resultado crítico um de seus motivos de orgulho. Voltando a Brecht, a célebre exigência de que a cena represente o mundo enquanto transformável participa do mesmo espírito. Se a considerarmos apenas como um lembrete do caráter histórico das relações humanas, sempre mudanças, ela hoje estaria banalizada. Mas se reconhecemos a ênfase no *transformável*, com sua recusa tácita do presente de exploração, estaremos diante de um imperativo mais difícil, para o qual a inteligência da historicidade não pode ser dita real senão ao atender às necessidades da intervenção modificadora. A oportunidade do mandamento e a dificuldade de cumpri-lo saltam aos olhos.

Pois bem, esse conjunto de convicções políticas, teses estéticas e procedimentos literários que formam a textura da arte de Brecht foi duramente afetado pela história recente. Não há como desconhecer os tempos mudados. Quem tem idade para lembrar o clima cultural brasileiro de antes de 64, ou antes de 68 — que foi quando o golpe da direita atingiu de fato os intelectuais —, sabe que essas posições des-pertavam uma emoção e agitação consideráveis. Quando um ator dizia, como vocês ouviram na *Santa Joana*, que a injustiça de classe

não é uma fatalidade natural, como a chuva, e que portanto ela pode ser combatida, o efeito de revelação e até de galvanização era incrível. A unanimidade ficava ainda mais forte se ao contrário, por cegueira, ou por conivência com a opressão, a personagem afirmasse que a injustiça é sim uma fatalidade da natureza, como a chuva, e que portanto não adianta lutar contra ela. Ao que parece, a recusa da força hipnótica do conformismo e do palco não deixava também de hipnotizar... Assim, uma vez que entendêssemos que a injustiça é social, e não natural, a dificuldade como que ficava superada e a transformação do mundo estava ao alcance da mão. Passado o tempo, essa facilidade, para não dizer credulidade, parece desconcertante por sua vez.

Como as próprias palavras sugerem, a dominação que deve a solidez ao costume, à repetição constante e às aparências de naturalidade é do tipo pré-moderno. A luta da dúvida contra o obscurantismo, fora e dentro de nós mesmos, é uma figura clássica da emancipação burguesa, que tinha como adversário a autoridade feudal e sua caução religiosa. É claro que o antiobscurantismo de Brecht já não pertence a esse período, do qual entretanto não se desprende inteiramente. É como se algo da naturalidade e do prestígio feudais se houvesse transmitido ao capital, e algo do fatalismo conformado dos servos subsistisse na classe operária, fazendo que o combate ao imobilismo dos poderes de ontem permanecesse na ordem do dia. Quanto à ordem capitalista de hoje, cujo cimento há muito tempo não é a veneração de costumes antigos, sabemos que o passo da ingenuidade à esperteza do cada-um-por-si não basta para superá-la. Digamos que ao desnaturalizar a sujeição e os seus automatismos, ao lhes historicizar a eternidade, o gesto teatral brechtiano invocava um espaço de liberdade em que o mundo figurava como transformável *em abstrato*. Uma vez que os oprimidos detectassem o estranhável no familiar, o irracional no comum e o descabido na regra, a reordenação compreensível e aceitável da sociedade ficava a um passo. Esse o contexto, se não me engano, para entender a pompa em surdina que cerca a técnica do distanciamento, em especial a sua pretensão revolucionária.

Nalgumas partes da Europa, a Primeira Guerra Mundial varreu a superstição da ordem e da autoridade, aquela mesma que em princípio seria o alvo da crítica desnaturalizadora. Os anos seguintes assistiram a outros cataclismos igualmente “antinaturais”, além de inéditos, que

agravaram o abalo. A lista é conhecida: Revolução Russa, hiperinflação, Crise de 29, desemprego e subida do nazismo. A síntese do mundo contemporâneo que se encontra no prólogo de *A exceção e a regra*, que é de 1930, dá notícia do novo quadro. Vivemos um tempo “de sangrenta desorientação/ De arbítrio planejado, de desordem induzida/ De humanidade desumanizada [...]”. Para que esse estado de coisas não seja dito imutável, o ator mestre-escola pede encarecidamente às crianças que duvidem... do habitual, do familiar, do simples. Pois bem, vocês me dirão se estou enganado, mas acho que entre a síntese de época e os conselhos a respeito há um certo desajuste, *que é uma insuficiência objetiva...* O mundo nos dois casos não é o mesmo, os momentos não coincidem. A sangrenta desorientação, o arbítrio planejado e a desordem induzida não são habituais, familiares ou simples, e nesse sentido os conselhos contrários a sua aceitação inocente chovem no molhado. Ou por outra, será mesmo verdade que a sociedade a caminho do fascismo, caracterizada por caos, complô, ação direta, manipulação etc., pareceria *natural*? E reside mesmo aí, nessa ilusão de naturalidade, o bloqueio que aprisiona os explorados em sua condição, fechando-lhes a saída em direção de uma sociedade justa? Note-se que nem por isso a postura distanciada e pedagógica de Brecht perde a força poética. Voltaremos ao assunto.

Em 1948, pouco depois de terminada a Segunda Guerra Mundial, Brecht tratou de se integrar ao recomeço da vida na Zona de Ocupação Soviética, que mais tarde seria a República Democrática Alemã. Fugia ao macarthismo nos Estados Unidos, que já o tinha na mira, e buscava participar na construção do socialismo, a respeito da qual vinha cheio de idéias próprias, nada convencionais. Como considerar essa associação, carregada aliás de reservas recíprocas, entre o luminar da vanguarda e o novo estado? Este último, sem prejuízo de ser um regime policial, bem como uma imposição e um satélite da União Soviética, pretendia realizar uma aspiração histórica da humanidade. O intrinca-do verdadeiramente tenebroso da situação desaconselha o juízo pouco informado, como no caso seria o meu. O leitor dos *Diários de trabalho* e dos poemas daquela quadra entretanto sente, a par da força literária e da disposição crítica muito viva, às vezes estonteante, os momentos de ranço oficialista e os prenúncios de mumificação. Com a morte do escritor, em 1956, a consagração mundial dispara. Segundo as circuns-

tâncias, prevalece o estímulo do mais inovador dos artistas da esquerda, ou a exploração de seu prestígio com finalidade apologética.

O teatro brechtiano entrou para a vida cultural de São Paulo na mesma segunda metade dos anos 50. Inicialmente como parte da militância atualizadora a que se dedicavam as boas companhias profissionais, que traziam ao palco os autores discutidos da época: Tennessee Williams, Arthur Miller, Jean-Paul Sartre e outros. Era natural que chegasse a vez de Brecht, recomendado pela glória européia crescente. A sua assimilação contudo foi mais difícil. Não tanto por ser um autor comunista, pois vários dos escritores admirados do país haviam sido ou continuavam sendo militantes, simpatizantes ou críticos interessados do comunismo. Até onde vejo, o que o tornava um corpo estranho era a radicalidade da inovação artística. No seu caso não bastava aceitar ou rejeitar um conjunto de posições mais ou menos ousadas, postas em cena à maneira convencional. A nova proposta incluía um pacote de atitudes e procedimentos inéditos, cujo bê-á-bá era preciso aprender. As implicações de ordem geral, que se desejavam revolucionárias em relação à cultura burguesa no seu todo, por ora ficavam na penumbra. As dificuldades iam do elementar, da compreensão do que pudesse ser o tal “efeito de estranhamento”, até a inevitável contradição com interesses criados: as companhias giravam em torno de atores famosos, que queriam saber se a sua arte de arrebatá-los à platéia agora ia para o lixo, ou por outra, se a nova técnica não matava a emoção. Lembro da genuína perplexidade nos ensaios de *A alma boa de Setsuan* (1958), onde Maria Della Costa e Sandro Polloni pediam esclarecimentos a Anatol Rosenfeld, que começava a assumir com brio o seu papel de explicador de Brecht.

A modernização dos palcos paulistanos na década de 50, que foi um progresso notório, havia dependido da contribuição dos encenadores estrangeiros, além de passar por um novo profissionalismo, pelo bom preparo dos atores, pela atualização do repertório e, visto o conjunto, pela dignificação burguesa da vida teatral. Nas estréias do Teatro Brasileiro de Comédia respirava-se distinção de classe, como aliás nos concertos da Cultura Artística, onde se apresentavam músicos de reputação internacional em clima de fruição civilizada e casacos de pele. Enquanto isso, a tendência no plano nacional era outra, imprimindo um conteúdo diferente à noção de progresso. Entrava em movimento a radicalização do populismo desenvolvimentista, que iria desembocar em

anos de pré-revolução — ou seja, de questionamento cotidiano da intollerável estrutura de classes do país — e no desfecho militar de 64. Em lugar da *atualização* cultural, cujo termo de referência eram os palcos americanos e europeus de qualidade, vinha a interrogação dos nexos de classe internos, cujo atraso vexaminoso, em que nos reconhecíamos como parte do Terceiro Mundo, era tomado como problema e elemento necessário de uma solução válida, nacional e *moderna*. Durante um animado espaço de tempo, que não ia durar, o compromisso com a promoção histórica do povo trabalhador primou, como critério de modernidade, sobre o anseio de atualização das classes ilustradas.

A cultura viva dava uma clara guinada à esquerda: trocava de aliança de classe, de faixa etária e, com elas, de critério de relevância. Um pouco na realidade e muito na imaginação, mudavam os produtores, a platéia, o assunto, o programa, a técnica e as simpatias internacionais, agora fixadas na Revolução Cubana, obra também ela do inconformismo de gente que não chegara aos 30. A nova geração teatral, de formação menos acabada que a outra, estava próxima do movimento universitário e de sua rápida politização. Buscava contato com a luta operária e camponesa organizada, *com a música popular*, e compartilhava o modo de vida precário e pré-adulto dos estudantes, que não raro eram pobres eles mesmos. O relativo prejuízo em especialização artística, bem como uma certa desclassificação social, no contexto faziam figura de prenúncio do socialismo. Desrespeitavam a fronteira cultural entre as classes e estavam em sintonia com a nova feição do movimento popular. O guarda-chuva do nacionalismo populista propiciava o contato entre setores progressistas da elite, os trabalhadores organizados e a franja esquerdizada da classe média, em especial os estudantes e a intelectualidade jovem: para efeitos ideológicos, essa liga meio demagógica e meio explosiva agora era o povo. A inserção aguda e crítica do esforço cultural mais do que compensava o refinamento artístico do decênio prévio, em fim de contas bastante convencional. A impregnação das artes do espetáculo pela tarefa histórica de dar voz às desigualdades nacionais teve importância imensa, que até hoje não se esgotou.²

As vocações requeridas pela nova conjuntura eram do tipo *agit-prop*. Havia antecedentes ilustres na fase de choque do Modernismo de

(2) Para uma exposição mais detalhada, Roberto Schwarz, “Cultura e política, 1964-1969”, in *O pai de família*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

22, afinidade que no entanto custou a se tornar consciente e produtiva. As alternativas em debate, que estavam por toda parte e, ainda que precariamente, tinham envergadura histórica e enraizamento prático, desestabilizavam as compartimentações correntes da vida do espírito. O momento pedia inteligência política, invenção de formas, agilidade organizativa, disposição para o enfrentamento, além de irreverência na utilização da cultura consagrada e capacidade para tratar em pé de igualdade os recursos da arte erudita e da tradição popular. Esse o caldo de cultura militante em que o rigor artístico e ideológico de Brecht, o seu compromisso sistematizado com a revolução, mais advinhados que conhecidos, até por dificuldades de língua, iriam ganhar vida. Depois de décadas, tratava-se da ressurreição no Terceiro Mundo do artista conseqüente dos anos 20 e 30, que concebera a sua arte vanguardista e combativa na atmosfera ainda atual das revoluções russa e alemã, pressentindo aliás a clandestinidade antifascista que viria em seguida. Na verdade, nada mais distante dos espetáculos impecáveis mas inatuais com que agora nos anos 50 o *Berliner Ensemble*, sob a direção do próprio Mestre, conquistara uma certa hegemonia no teatro europeu.

A funcionalidade do espírito brechtiano para a esquerda terceiro-mundista é fácil de entender. A vinculação das Letras a um programa de experimentação coletiva e em toda linha, seja artística, política, filosófica, científica ou organizatória, assim como a recusa do realismo socialista, respondiam a impulsos reformadores reais. Em meio a comunistas ortodoxos e heterodoxos, católicos de esquerda, populistas antiimperialistas, artistas de vanguarda e libertários em geral, e a despeito da falta de informação, Brecht se tornava algo como um superego difuso: o dramaturgo cujas inovações tinham como referência a reflexão independente sobre a luta de classes era um ideal, e de fato propunha um eixo novo. Aliás, o senso de realidade e o espectro largo de sua experimentação mudavam a qualidade do próprio experimentalismo, ao qual conferiam uma nota diferente, livrando de literatice o modernismo literário. Isso dito, vale a pena mencionar, para refletir a respeito, os desencontros que Brecht ocasionava, já que os anos 20 não eram os anos 60, nem a Alemanha era o Brasil.

Como sabem os tradutores, a linguagem nua dos interesses e das contradições de classe, que imprime a nitidez *sui generis* à literatura brechtiana, não tem equivalente no imaginário brasileiro, pautado

pelas relações de favor e pelas saídas da malandragem. A inteligência de vida que está sedimentada em nossa fala popular tem sentido crítico específico, diferente da gíria proletária berlinense, educada e afiada pelo enfrentamento de classe. Conforme um descompasso análogo entre as respectivas ordens do dia, o nosso zé-ninguém precisava ainda se transformar em cidadão respeitável, com nome próprio; ao passo que para Brecht a superação do mundo capitalista, assim como a disciplina da guerra de classes, dependiam da lógica do coletivo e da crítica à mitologia burguesa do indivíduo avulso. Em suma, as constelações históricas não eram iguais, embora a questão de fundo — a crise na dominação do capital — fosse a mesma, assegurando o denominador comum. Entre parênteses, algo daquela aspiração brechtiana ao anônimo superador talvez se encontrasse, entre nós, na poesia política de Carlos Drummond de Andrade, que também desejou anular o pequeno-burguês dentro de si. Como aliás a codificação lingüística da oposição entre as classes era um programa de João Cabral de Melo Neto.

O desajuste principal, contudo, se prendia à própria idéia do distanciamento. Este devia abrir um campo entre o indivíduo e seus funcionamentos sociais, de modo a dar margem à consciência crítica, tornando patentes a estrutura absurda da sociedade, a lógica de classe do processo e o irrisório da luta individual. Ora, a dimensão nacionalista do desenvolvimentismo requeria, pelo contrário, uma boa dose daquela identificação mistificadora que o distanciamento brechtiano, fruto em parte da crítica de esquerda às chacinas patrióticas da Primeira Guerra Mundial, desmanchava. Ficou famosa a solução de compromisso desenvolvida na época pelo Teatro de Arena, brilhante sob muitos aspectos, além de representativa em sua inconseqüência: no centro, um herói popular e nacionalista, a quem o ator e o público se identificavam com fervor; à volta, os anti-heróis da classe dominante, a que os recursos brechtianos da desidentificação e análise, com a correspondente cabeça fria, emprestavam o brilho e a verdade que, por uma ironia da arte, ficavam fazendo falta ao outro, o qual contudo devia nos servir de modelo.³

A ninguém ocorria seguir à risca os ensinamentos de Brecht, que no entanto funcionavam como um desafio, vindo de regiões mais exi-

(3) Os paradoxos do Teatro de Arena foram analisados no calor da hora, com simpatia e acuidade, por Anatol Rosenfeld: "Heróis e coringas", in *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*, São Paulo, Perspectiva, 1982.

gentes da reflexão estética e política. O acento no raciocínio claro, na exploração de classe e no raio X das ideologias baratas tornava intragável a gelatina do nacionalismo populista, além de contrastar com o fracasso teórico da literatura brasileira em geral. Sem que se possa falar de filiação estrita, eram posições que os artistas em busca de consequência, e parte dos espectadores, iam reconhecendo como suas. Naturalmente o historiador da literatura pode perguntar pela importância de Brecht para *Revolução na América do Sul*, a peça tosca e muito inovadora de Boal, ou para *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, uma farsa didática de Oduvaldo Vianna Filho, na qual se expunha o bê-á-bá da exploração econômica. Mas a questão ficaria melhor e mais materialista se fosse colocada ao contrário. A verdade é que o ascenso político da massa trabalhadora e dos conflitos próprios à sociedade industrial tornavam caduco o quadro estreito do drama burguês e levavam a jovem dramaturgia a reinventar a roda, isto é, a lógica do teatro narrativo — com resultado tão vivo quanto precário. Nesse contexto, o trabalho brechtiano tinha muito a oferecer.⁴

Se não me engano, a principal ajuda consistiu em elevar bruscamente o patamar da ambição, numa área até então de pouco arrojo. As perspectivas que o novo tipo de teatro político abria à canção — e vice-versa — podem dar uma idéia do salto. Como se sabe, o *song* brechtiano tinha parte com a experimentação teatral de ponta, era composto por músicos de vanguarda, a letra era obra de um grande poeta, e o conjunto integrava um momento alto de questionamento da ordem burguesa. Sem intenção de desmerecer ninguém, era uma constelação que não se encontrava no Brasil, salvo, até certo ponto, para o último termo. Este, no entanto, como que foi suficiente para sugerir os demais, embora sem os suprir... Os nossos grupos teatrais não vinham de uma formação literária forte, e algo parecido valia, até onde sei, para os músicos a que se associaram. Contudo, inspirados na radicalização histórica em curso, que abria um canal decisivo entre a experimentação artística e a transformação do mundo contemporâneo, os espetáculos do Teatro de Arena, do CPC, do Oficina, do TUSP e certamente outros mais ganharam altura. Uma vez alimentada pelo sentimento agudo da atualidade, à qual era preciso responder com os meios disponíveis, a relativa limitação cultural e de

(4) Para uma visão abrangente e articulada do processo, ver Iná Camargo Costa, *A hora do teatro épico no Brasil*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.

meios trocava de sinal e dava um incrível espetáculo de auto-superação acelerada, em que para bem e para mal pulsava a hora histórica. A luz quanto ao despreparo estético e político, naquele momento de iniciativas e improvisações notáveis, sempre a meio caminho entre o genial e a estudantada, conta entre os traços memoráveis da época.

Voltando à canção, naquelas circunstâncias o envolvimento do teatro com a música popular faria uma diferença de peso. Para o teatro, porque a tentativa de combinar a sua linguagem, de circuito restrito, a outra de imensa aceitação, com processo produtivo e enraizamento de classe muito diferente, alterava tudo. Para a canção, porque o teatro político e experimental se dirige, em nome da liberdade, à fração deserta da contra-elite do país, em oposição ao rebanho dos consumidores. Essa postura (ou pretensão) de vanguarda traz algo insubstituível. É verdade que as combinações deliberadas entre samba, ânimo experimental e conquistas da poesia modernista, que forçavam várias divisórias sociais e culturais, vinham de um momento anterior e não haviam começado com o teatro. Formavam parte brilhante da modernização brasileira, com os seus episódios de descompartmentação e realinhamento de classe, onde graças à imaginação e ao trabalho artístico ficavam superadas, de modo produtivo e promissor, as notórias fraturas que inviabilizavam o país. Dito isso, o horizonte da revolução, encenado pelo teatro, introduzia nesse processo um ponto de fuga radical. A representatividade peculiar de compositores-cantores como Caetano Veloso e Chico Buarque, ou, noutra esfera, o cineasta Glauber Rocha, deve algo à irradiação daquele momento, quando se ligaram como força histórica os processos da arte popular, o experimentalismo estético e a encenação política.⁵

Algo paralelo ocorreu em relação ao teatro de revista, cuja trivialidade popularesca era recusada pelo teatro sério, que buscava a atualização cultural. Ora, o teatro com referência brechtiana, cético no que se refere à seriedade do teatro sério, tratou de reatar com a dimensão irreverente do primeiro, sobretudo com a sua forma solta, as canções intercaladas e a malícia geral, em que enxergava apoios para o distanciamento crítico e recursos para uma arte antiburguesa.

(5) Esses vários cruzamentos aparecem com riqueza nos escritos de Caetano Veloso, *Alegria, alegria*, Rio de Janeiro, Pedra Q Ronca, s. d., e *Verdade tropical*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

Em 1964, o golpe de força da direita trancou, sem encontrar aliás grande resistência, o vasto processo democrático a que o novo teatro procurava responder. Como é sabido, a repressão ao movimento operário e camponês não teve complacência, ao passo que a censura, destinada a paralisar os estudantes e a intelectualidade de oposição, se provou contornável. Assim, em pouco tempo a esquerda voltava a marcar presença e até a predominar no movimento cultural, só que agora atuando em âmbito socialmente confinado, pautado pela bilheteria e distante dos destinatários populares, que no período anterior haviam conferido transcendência — em sentido próprio — à sua produção. Por um acaso infeliz, ou melhor, por força da vitória da direita, a nova geração teatral alcançava a plenitude artística, de que a questão revolucionária fazia parte, no momento em que as condições históricas favoráveis a seu projeto haviam desaparecido. Depois de ter sido um movimento efetivo da intelectualidade de esquerda, a ida estético-política ao povo refluía para a condição de experimento glorioso e interrompido, que continuaria alimentando a imaginação de muitos, ao mesmo tempo que, noutro plano, se transformava em matéria de êxito no mercado cultural. Como não podia deixar de ser, o triunfo em cena daquela mesma esquerda que, na rua, fora batida quase sem luta, iria trazer e elaborar as marcas do que sucedera, levando a rumos imprevisíveis, entre muitas outras coisas, a própria experimentação brechtiana. Por exemplo, a utilização dos procedimentos narrativos, concebida originalmente para propiciar a distância crítica, nalguns momentos via-se transformada por Boal e Glauber no seu contrário, em veículo de emoções nacionais, “de epopéia”, para fazer contrapeso à derrota política. Estava de volta a identificação compensadora de que Brecht desejara livrar a cultura. Paralelamente, no teatro de Zé Celso os efeitos de distanciamento adquiriam um timbre equívoco, mais da ordem da dissociação que do esclarecimento, em que autodenúncia feroz (o impulso crítico) e auto-complacência descarada (a desqualificação da crítica, uma vez que os seus portadores haviam sido derrotados) alternavam e se confundiam, encenando uma espécie de colapso histórico e histórico da razão. São pontos de chegada substanciais, por vezes impressionantes, em que se condensaram impasses de nosso destino recente.

Em 1968, através do Ato Institucional nº 5, a ditadura estendeu à oposição de classe média e alta, bem como ao campo da cultura, a repressão que até aquele momento havia reservado ao movimento popular. Ao sujei-

tar ao terror a sua própria base social, perdia o que lhe restava de critério e alcançava um patamar superior de barbárie. Na sua parte crítica, a vida intelectual ficava sem dimensão pública possível. Contudo, proibir não é refutar, e nesse sentido a inspiração brechtiana, como aliás o debate geral da esquerda, saíam de cena mas não perdia a razão de ser. Até pelo contrário, a repressão era como que o atestado vivo de sua atualidade. A surpresa viria mais adiante, ao longo dos anos 70, quando a abertura política deu espaço à retomada das posições anteriores — *mas estas já não conveniam*. Devido à ditadura, o debate político ficara na geladeira enquanto o mundo e o país mudavam. Ora, por mais que a nossa crítica literária diga o contrário, os procedimentos artísticos têm pressupostos que não são artísticos eles próprios: a derrocada do comunismo, que havia começado, bem como as novas feições do capitalismo, afetavam a técnica teatral de Brecht na sua credibilidade. Entrávamos no mundo de agora.

A explicitação do artifício artístico foi um procedimento geral das vanguardas, decididas a rasgar o véu sacralizador e naturalizante da forma orgânica. Para uns, tratava-se de atacar a parte da reverência apassivadora na atitude estética. Para outros, de desautomatizar a atenção de leitores ou espectadores, embotada pelo hábito. Para outros ainda, de salientar o aspecto material do trabalho dos artistas, para alinhá-lo no bloco do progresso, com as outras formas de produção profana. Todas essas dimensões existiam no procedimento brechtiano, onde entretanto elas mudavam de alcance, ao se verem inscritas diretamente na virada geral da história contemporânea, do capitalismo ao comunismo. O vínculo entre o experimentalismo acintoso e a luta pela transformação política da sociedade conferia à literatura de Brecht um tipo peculiar de pertinência, para não dizer autoridade. Pelas mesmas razões, ela ficaria mais vulnerável que outras ao desmentido que a história infligia a suas expectativas.

Esquemáticamente, a transformação brechtiana do teatro — concebida nos anos 20 — pressupunha que estivesse em curso a *superação* do capitalismo pelo comunismo, ou, em faixa paralela, o seu *travestimento* pelo fascismo. Dirigidos contra este último, os procedimentos antiilusionistas ensinavam a sobriedade mental anti-*kitsch*, capaz de lhe denunciar as imposturas. Quanto ao capitalismo, a posição distanciadora punha em relevo a sua irracionalidade *obsoleta*, que os trabalhadores — ou seja, a revolução — iriam superar. Ora, como hoje é do conhecimento geral, a experiência histórica feita em nome do comunismo se afastou imensamente dos propósitos iniciais e levou a pior no

confronto com a ordem do capital. Há diferentes explicações para a derrota, mas, sejam quais forem, ficou difícil imaginar que no campo do “socialismo real” se estivesse gestando uma sociedade de tipo superior. As revelações a respeito, vindas no bojo do colapso, espantaram até os bem informados. Assim, a clarividência e a dianteira histórica *presumidas* no procedimento brechtiano ficavam sem apoio no andamento real das coisas, transformando em ilusão a superioridade crítica. O distanciamento fazia fosforescer a face caduca do mundo capitalista, mas não habilitava por si só a visualizar o esperado sistema de vida melhor — cuja feição voltava a ser desconhecida. Digamos então que, hoje como ontem, o caráter absurdo e devastador do capitalismo se impõe como uma evidência, a qual contudo está historicamente presa a outra, à revelação da dinâmica regressiva das sociedades que romperam com o padrão burguês na tentativa de superá-lo. Isso não torna insuperável esse padrão, mas mostra que não é suficiente sair dele para criar outra ordem superior. Diferentemente do que a esquerda supunha, a passagem da crítica à superação mostrou não ser automática, nem óbvia. Na circunstância, o componente didático do distanciamento brechtiano ficava sem ter o que ensinar, ao menos diretamente, e mudava de sentido. Uma encenação à altura do que a contragosto todos aprendemos tem de levar em conta esse horizonte difícil, sob pena de transformar em *kitsch* de segundo grau a gesticulação da sobriedade.

Pensando no público em que se inspiravam as suas inovações, e que elas por sua vez estilizavam, Brecht se refere a “uma assembléia de transformadores do mundo” — uma companhia peculiar, de caráter proletário, amiga sobretudo da insatisfação bem formulada, do espírito crítico e de propostas subversivamente materialistas e práticas.⁶ Se não for uma ilusão retrospectiva, esse espectador sob medida para o teatro político existiu durante um curto período, nuns poucos lugares, ligado a condições especiais, que merecem reflexão.⁷ Era o resultado da confluência entre os “teatros livres” — um experimento importan-

(6) Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1974, vol. 1, p. 270.

(7) Comentando as condições de existência de um verdadeiro teatro político, Brecht anota com parcimônia sardônica: “Depois da Primeira Guerra Mundial, havia teatro em quatro países: o primeiro passara por um cataclismo social completo; o segundo, por um cataclismo pela metade; o terceiro, por 1/4; o último, por 1/8. — O terceiro era a Tcheco-Eslováquia, e o quarto a América, depois da grande crise”. Não é preciso dizer que o primeiro havia sido a Rússia, e o segundo a Alemanha. Id., *ibid.*, p. 315.

te, filiado à literatura naturalista, no qual a contribuição voluntária dos associados afastava da cena as considerações mercantis e o ponto de vista oficial — e o avanço histórico das organizações operárias autônomas. Como bem observa Iná Camargo Costa, essa aliança configurava, parcialmente, uma apropriação popular dos meios de produção cultural.⁸ Logo adiante, entretanto, com a imposição do interesse nacional soviético no interior do movimento dos trabalhadores, o quadro passava a ser outro. A dimensão crítica do distanciamento brechtiano deixava de ter o vento da história a seu favor, em especial no campo socialista, e se tornava um exercício de estilo ou, também, de nostalgia de épocas gloriosas — recém-encerradas, antes quase de começarem, o que não as impede de existirem como o momento canônico da revolução. Para fechar o círculo, lembremos que na URSS dos anos 70 a “mania de consertar o mundo” veio a ser o nome próprio da doença mental dos dissidentes, cuja cura exigia internamento psiquiátrico. Trabalhando na República Democrática Alemã, não seria estranho que um operário de linha brechtiana se opusesse à inculcação ideológica “habitual mas incompreensível”, para em seguida preferir o capitalismo e acabar na cadeia. O alinhamento automático entre distanciamento e socialismo havia muito tempo era ideologia.

Quando foi derrubado, em 1964, o governo Goulart levantava bandeiras sociais avançadas. O golpe militar em defesa de “tradição, família e propriedade” confirmava uma vez mais a distribuição clássica de papéis, que nos países desenvolvidos saíra da ordem do dia: a esquerda queria mudar a sociedade, ao passo que a direita se aferrava ao passado. Com as diferenças do caso, esse havia sido o próprio horizonte inicial das vanguardas históricas, horizonte que dava sinais de persistir no Terceiro Mundo, onde o dispositivo literário de Brecht reencontrava a justeza antiga. Assim, o programa de desnaturalização das convenções teatrais parecia parte e símbolo de outra vira-volta mais transcendente, alinhando com a superação socialista da ordem burguesa, *incapaz de evoluir*.

Pois bem, passados dez ou quinze anos, quando o arrastado processo de abertura política permitiu que as reflexões estéticas e históricas voltassem a comunicar entre si, constatou-se que os anos de ditadu-

(8) Iná Camargo Costa, *Sinta o drama*, Petrópolis, Vozes, 1998, pp. 19-26; Anatol Rosenfeld, *Teatro alemão*, São Paulo, Brasiliense, 1968, pp. 120-3.

ra não haviam sido propriamente conservadores — sem prejuízo de seu horror. Além do salto dado pela indústria e por sua internacionalização, que mudavam muito as coisas, houve nos anos do “milagre econômico” uma considerável liberação dos costumes sexuais, a relativa rotinização do uso de drogas, a incorporação de uma parte dos pobres ao consumo de massas, por precário que fosse, bem como o grande avanço da mercantilização na área da cultura, com a correspondente dessacralização dessa última. A ditadura foi antipopular, mas não tradicionalista, nem desdenhava cálculos maquiavélicos, antitradicionais a seu modo. É possível, por exemplo, que “liberalizasse” em áreas tabu, até então desvinculadas da política, ao mesmo tempo que suprimia, mediante policialismo e terror, as liberdades públicas essenciais. Caetano Veloso assinalou o problema de outro ângulo, ao observar que a poesia tropicalista teve como pano de fundo a coincidência entre o auge da contracultura e o pior período autoritário.⁹

Seja como for, a recuperação capitalista de aspirações libertárias, próprias até então à tradição antiburguesa, começara também no Brasil, desativando em vários pontos o sistema de alternativas em que se inspira o engajamento socialista. A certeza da esquerda, segundo a qual o partido do movimento era ela própria, ao passo que seu adversário seria *conservador e passadista*, perdia o pé na realidade (e se mantinha viva ao preço de as palavras ficarem sem sentido). A vitória do capital só não era tão completa quanto nos países do centro porque entre as forças que obrigaram à abertura política estava o novo sindicalismo independente, que em seguida daria base ao Partido dos Trabalhadores. Durante alguns anos, atípicos à vista do que se passava no mundo “adiantado”, o antagonismo entre trabalho organizado e capital pareceu comandar a cena brasileira à maneira clássica, prevista pela esquerda. A idéia de progresso não se esgotava em mera mudança e permanecia vinculada, como a um pré-requisito evidente, à superação mais ou menos programada de iniquidades históricas — até que também aqui o sindicalismo perdesse a iniciativa, batido pela nova preponderância que a mundialização, e a concomitante ameaça de crise, conferiam ao capital. Este se impunha através da quase-fatalidade e do quase-automatismo de seu curso de mudanças aceleradas, que saía caro não acompanhar (mais caro para uns que para outros), ao passo que os estragos decorrentes já

(9) Caetano Veloso, *Verdade tropical*, op. cit., p. 363.

não encontram correspondência plausível na noção de progresso, mas tampouco na de passadismo. A esfera supranacional das decisões de investimento, na qual dívidas social-históricas têm pouca entrada, reserva a seus representantes o uso como que exclusivo da fala com relevância, ou com acesso a financiamento, o que dá no mesmo. As queixas sinceras que os procuradores do capital mundializado e *progressista* opõem ao *conservadorismo impatriótico* dos sindicatos e demais defensores da nacionalidade, sempre derrotados, expressam o novo sistema de ilusões e a nova correlação de forças. O questionamento do capital parece já não estar a cargo dos trabalhadores, mas das contradições dele próprio, que evolui sem adversário de peso equivalente. O ímpeto da inovação, bastante às cegas e num ritmo de feira tecnológica, em que a desnaturalização adquire algo desmesurado, de calamidade da natureza, está com o dinheiro. Em comparação, nada mais *comedido* que a dessacralização brechtiana da desigualdade social.

Embora se considerasse criador e teórico de um teatro novo, Brecht insistia na antiguidade do teatro épico. Este fora praticado por chineses e japoneses, por elisabetanos e espanhóis do *Siglo de Oro*, sem esquecer os autos medievais e o didatismo dos padres jesuítas. Assim, as técnicas da representação antiilusionista não eram originais, ou melhor, elas se tornavam modernas em sentido forte só quando retomadas — como foram — no horizonte revolucionário à volta da Primeira Guerra Mundial, com seu movimento operário, antiburguês e anticapitalista, que fazia a diferença. Nessas circunstâncias, umas poucas sociedades — talvez se devesse dizer cidades — se dotaram de um *teatro político*. Tratava-se de um instituto peculiar, que tinha como premissa um movimento popular poderoso, emancipador, capaz de se defender contra os adversários, além de se interessar pelo livre exame de suas questões vitais, com vistas em transformações práticas. Para assinalar o incomum dessa criação, Brecht lembra que a maioria das grandes nações não se inclinava a examinar os seus problemas no palco, e que Londres, Paris, Tóquio e Roma mantinham os seus teatros com finalidades completamente outras, ficando à margem da inovação.¹⁰ — Mas voltemos à afinidade entre a revolução social e o pacote dos procedimentos antiilusionistas. A encenação que a par da matéria

(10) Ver “O teatro épico pode ser feito em qualquer lugar?” (Sobre uma dramaturgia não aristotélica), e “Teoria política da desfamiliarização” (Nova técnica da arte dramática), *Gesammelte Werke*, vol. VII, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1967, pp. 272 e 358.

substantiva busca e discute a si mesma em todos os planos, incluídas as suas condições materiais, como que desnaturalizando as relações entre esses aspectos, é um análogo da sociedade em vias de esclarecer e transformar os próprios fundamentos. Com mais ou menos consciência, o cultivo modernista da auto-referência alude a essa virtualidade prometéica, autocriadora, que lhe empresta a vibração *radical*. A clareza política de Brecht a respeito ajuda a ver o vínculo de origem, ao mesmo tempo que faz refletir sobre os rumos da ulterior dissociação. A inviabilidade desse teatro crítico nos países fascistas e, a partir de certo momento, na URSS, dispensa comentários. Mais oportuno hoje é considerar as redefinições ocorridas em nossa própria sociedade, em que até segunda ordem o ponto de vista da mercadoria adquiriu uma primazia inédita.

É fácil notar o uso que a publicidade tem feito dos resultados mais sensacionais da arte de vanguarda, entre eles os recursos do ator brechtiano. O ganho em inteligência representado pelo distanciamento, concebido outrora para estimular a crítica e liberar a escolha social, troca de sinal sobre o novo fundo de consumismo generalizado, ajudando, suponhamos, a promover uma marca de sapólio. Vocês estão lembrados do excelente ator que faz a propaganda de televisão da palhinha Bom Bril. O distanciamento não só deixou de distanciar, como pelo contrário vivifica e torna palatável a nossa semicapitulação, a consciência de que entre as marcas concorrentes de sapólio pode não haver grande diferença, e de que no entanto nos realizamos “escolhendo”. Noutro plano, como se observa na abertura de qualquer noticiário de TV, também o foco brechtiano na infra-estrutura material da ideologia — na inclusão didática dos bastidores na cena de primeiro plano — trocou de sentido, funcionando como apoio à autoridade do capital, e não como crítica. As câmaras e os operadores filmam outras câmaras e outros operadores, que filmam o estúdio, o logotipo gigante e os apresentadores. Aí está, para não ser ignorado, o aparato industrial-mercantil por trás das mentiras e das informações ineptas que ouviremos em seguida, de cuja seriedade o volume impressionante da tecnologia, do trabalho e do dinheiro envolvidos, que certamente merecem crédito, não permitem duvidar. Assim, o próprio materialismo da auto-referência brechtiana parece comportar utilizações apologeticas. Depois de haver sido um chamado à emancipação, a insistência no caráter social e não-natural da engrenagem que nos condiciona passou a funcionar,

paradoxalmente, em parte talvez por uma questão de tamanho, como um dissuasivo.¹¹

Noutras palavras, o distanciamento artístico parece desvitalizado pelas circunstâncias: que mais quer o materialista, se há mercadorias à escolha e se a engrenagem mercantil integra a todos? Essa objeção, que tem (ou teve?) o apoio do dia-a-dia nos países em que o salário e a previdência social integraram a classe trabalhadora, está por trás da transformação de Brecht em clássico, quer dizer, em genial escritor de outras eras. No Brasil, onde mais uma vez vivemos um momento de *atualização*, ou seja, de modernidade definida pelo padrão mundializado, que é o dos países de que dependemos, não tivemos dúvida em achar que estamos no mesmo caso ou, pelo menos, no mesmo caminho. Mas será exato?

Na esfera do teatro — que não é decisiva no capítulo — o interesse renovado por Brecht aponta em direção diversa. Até onde entendo, e vocês dirão se me engano, o ensinamento que se busca no antiilusionismo dele é mais da ordem da pergunta que da resposta, embora a sonda-gem tenha horizonte de engajamento coletivo. Não assim porque a solução esteja lá, pronta, mas porque diante das proporções e da história da desigualdade brasileira a idéia “atualizada” e pró-mercado de renunciar à intervenção coletiva, ou de estacionar nos limites recomendados, do espectador, do consumidor e do eleitor, *parece ficar aquém*, implicando a atrofia de formas de consciência já desenvolvidas. Com perdão do esquematismo, imaginemos que até 64-68 a desnaturalização brechtiana funcionasse como uma palavra de ordem oportuna, sob encomenda para remover o verniz de eternidade que protegia, além do palco, o latifúndio e o Imperialismo. Em seguida, com o surto industrial dos anos do “milagre” e com o surgimento de uma classe operária moderna, o momento pareceria favorável ao componente anticapitalista daquela palavra de ordem. Contudo, a dimensão extranacional pesou mais, como aliás era natural, e a nota dominante do período foi dada pela falência e derrota do campo socialista, esvaziando o ponto de fuga da concepção brechtiana,

(11) Comentando o rádio e o cinema norte-americanos, Adorno observa que “eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos”. *Dialética do esclarecimento*, Rio de Janeiro, Zahar, 1985, p. 114. Há um intervalo de mais ou menos dez anos entre as formulações de Brecht e as de Adorno, que são do começo da década de 40.

que é prático. Nova vira-volta agora, nos anos 90, quando a ideologia oficial brasileira coincide com o ponto de vista que pusemos em epígrafe, segundo o qual “as regras da economia global são como a lei da gravidade”, uma nova natureza que beneficia a todos que não a desrespeitam. Diante disso, a veracidade e o bem-achado do programa desnaturalizador e distanciador têm tudo para ressurgir em novo patamar. E de fato, uma pequena parte do mundo teatral trabalha a fundo na assimilação das técnicas de Brecht, apostando nelas como escola de formação superior: espera que a excelência da orientação artística aprofunde a noção que temos de nós mesmos e do caráter disforme e intolerável da presente *normalidade social*, ou da presente *modernidade*.

Para os fins de nosso comentário, tomamos o procedimento da des-familiarização como a suma da *atitude brechtiana*, que discutimos em seus altos e baixos na história recente. Ficaram de lado as grandes obras dramáticas, em que se assenta a glória do artista, a sorte das quais no entanto envolve muitos outros fatores. Brecht não acharia errado o recorte, pois de fato reconhecia um valor à parte a certo molde ostensivo, ligado à pessoa, que havia cultivado e aperfeiçoado como uma espécie de dandismo de esquerda: um misto de provocação e distância desabusada, cujo alcance não se esgotava no campo literário. Atribuía-lhe função parapolítica, de vacina antiideológica, sob medida para as imposturas da ordem burguesa. Com efeito, ao fazer da vexação da empatia — operada pelo distanciamento — a dialética de suas encenações, no palco ou fora dele, ao sujeitar a fascinação pelo indivíduo ao contraditório das causações materialistas e das realidades coletivas, com sua lógica de outra ordem, Brecht apurava uma nova forma de consciência, afinada com a superação *proletária* da sociedade capitalista. Tratava-se de tornar produtiva a relativização do indivíduo, de que a reflexão teórica e estética do tempo andava cheia, e sobretudo de responder ao caráter teratológico do espetáculo oferecido pela sociedade do capital, desde que olhada com distanciamento, por um prisma de classe antagônico. Ora, se o processo efetivo não tomou feição superadora e o curso das coisas foi outro, a decifrar, o prognóstico embutido naquela postura se torna uma tese duvidosa por sua vez, a ser tomada como parte do problema, e já não como lição.

A certa altura de seu ensaio capital sobre a literatura engajada, Adorno observa — deslocando o debate — que no teatro de Brecht o primado da doutrina atua como um elemento de arte; ou que o didatis-

mo, no caso, é um princípio formal. Embora quebre a redoma da esfera estética, a relação militante com o espectador funcionaria por seu turno como uma lei de composição, armando um jogo que suspende a transitividade simples. Assim, diversamente do proclamado, a verdade das peças não estaria nos ensinamentos transmitidos, nos teoremas sobre a luta de classes, mas na dinâmica objetiva do conjunto, de que eles e a própria atitude didática seriam uma parte a interpretar, e não a última instância. O ensaio, que conhece e critica as posições político-estéticas de Brecht, dá mais peso à obra que à teoria, ou melhor, vê o papel desta no interior daquela. Sem prejuízo das muitas objeções incisivias — a meu ver todas certas — a retificação operada por Adorno ajuda o admirador do teatro didático a entender por que ensinamentos de alcance modesto o podem interessar tanto.¹² Libera também os nossos olhos para os requintes formais da literatura brechtiana, obscurecidos pela saliência das questões políticas, mais fáceis de discutir. Sirvam de exemplo as misturas dissonantes de brutalismo e acuidade intelectual, ou de materialismo peso pesado e, do outro lado, delicadeza na condução de andamentos e raciocínios, à beira do arabesco e da variação abstrata. As correspondências oblíquas e flutuantes com a luta de classes fazem que essas combinações inesperadas se possam contemplar indefinidamente, pelas sugestões contraditórias que trazem. Noutras palavras, depois de desacatada em primeiro plano, à maneira vanguardista, a imanência formal se restabelece em outro raio mais amplo, sem garantia convencional, por força dos infinitos cuidados com a composição. Estes vêm subordinados à recusa política da inocuidade artística — ou vice-versa? — num sentido que cabe à encenação configurar. Consta, não lembro onde, que Brecht pensava em reservar uma sala de seu teatro, na Alemanha socialista, à produção de escândalos. É uma história plausível, que torna palpável a sua idéia especial de engajamento literário, ligada à transformação das técnicas e dos dispositivos práticos da cultura, no caso para sacudir o espectador, didática-

(12) T. W. Adorno, “Engagement”, *Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften*, vol. 11, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1974, pp. 415-22. Do mesmo autor, também sobre a posição de Brecht, ver *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, vol. 7, pp. 366-7. Para uma apreciação menos favorável do ensaio sobre o engajamento, Iná Camargo Costa, “Brecht, Adorno e o interesse do engajamento”, in *Sinta o drama*, Petrópolis, Vozes, 1998.

mente, um pouco para além da contemplação estética, mas com o consentimento deste e com cobertura de instituição.¹³

Acabamos de ver, no palco, que a *Santa Joana* é uma obra esplêndida. Isso anula as questões que levantamos? Só teríamos a perder com uma resposta simples. Antes de comentar algumas das extraordinárias verdades de sua configuração, que aliás não estão menos no tempo que a teoria estético-política a que se prendem, notemos — para refletir a respeito — que também aqui existem os aspectos que a experiência histórica tornou difíceis de aceitar.

Vocês terão observado que por comparação, ao contrário do que desejava o autor, a fala do dirigente comunista é pouco interessante. É certo que este se distingue por entender o essencial: explica os mecanismos da exploração e da especulação capitalistas, as suas relações com o desemprego e a baixa dos salários, além de saber que os trabalhadores só têm força quando agem coletivamente, e que a passagem à greve geral e ao uso da violência está na lógica dessa ação. A sua inteligência instruída de teoria contrasta superiormente com a mesquinha e a credulidade gerais. Ou ainda, as suas razões duras e objetivas se contrapõem com vantagem à grandiloquência dos enganadores, a qual cai no ridículo, sublinhado pela dramaturgia. *Contudo, nem por isso as suas palavras dispõem de vibração à altura da virada superadora e inaugural que parecem prometer*, o que não deixa de propor um enigma. A despeito de dizerem *o que é*, e de adquirirem a autoridade correspondente, elas são cinzentas e *burocráticas*, no que de fato formam uma exceção no interior da peça. É como se a verdade — ou as certezas — da posição bolchevique não emitissem a luz que a composição artística esperava delas. Ou, invertendo os termos, como se a composição estivesse pedindo a seu material o que ele não podia dar...¹⁴

(13) Peter Bürger procurou apontar o lugar específico de Brecht no mapa da arte moderna. Mais clarividente que os “vanguardistas”, este não pensava cancelar a diferença entre arte e vida, nem queria liquidar a “instituição artística”. Mas tampouco admitia deixá-la intocada, à maneira dos escritores “modernistas”. Para ele, que se inspirava no marxismo, tudo estava em não abastecer a instituição tal e qual, mas em transformá-la. Cf. P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1974, pp. 123-8. Ver igualmente José Antonio Pasta Junior, *Trabalho de Brecht* (São Paulo, Ática, 1986), que dá a importância devida ao papel que o escândalo tem na concepção do dramaturgo.

(14) Bertolt Brecht, *A Santa Joana dos Matadouros*, São Paulo, Paz e Terra, 1996, pp. 127-8.

Lembremos que a *Santa Joana* é anterior ao predomínio do stalinismo no interior da esquerda, e que a tentativa brechtiana de encontrar *poesia* na linguagem partidária — anônima, padronizada e autorizada — expressava um sentimento histórico e uma aposta: os militantes ilegais, com sua disciplina e abnegação, estariam entre as figuras-chave da luta pela nova era de liberdade. Ora, a vizinhança desse clima com o absolutismo stalinista, que começava a ocupar o campo, salta aos olhos de hoje e torna difícil a separação completa das águas. Veja-se a propósito dessa ambigüidade o terrível elogio do heroísmo, ou sacrifício, dos revolucionários profissionais.

UM

Que gente é essa?

O OUTRO

Nenhum desses

Cuidou só de si.

Viveram sem paz

Para dar pão a desconhecidos.

O PRIMEIRO

Por que sem paz?

O OUTRO

O injusto anda calmamente na rua, mas

O justo se esconde.

O PRIMEIRO

Qual é o futuro deles?

O OUTRO

Embora

Trabalhem por salários pequenos e sejam úteis a inúmeros

Nenhum deles vive até o fim os seus anos

Nem come o seu pão, nem morre satisfeito

Nem se enterra com as honras devidas. Acabam

Isso sim, antes do tempo natural e são

Liquidados e desfigurados e insultados

No seu enterro.

O PRIMEIRO

Por que não se ouve falar neles?

O OUTRO

Quando você lê nos jornais que um bando de criminosos foi
fuzilado

Ou recolhido à penitenciária, são eles.

O PRIMEIRO

Isso continuará sempre assim?

O OUTRO

Não.¹⁵

Instruídos pelo meio século que passou e pela revelação de outras faces da medalha heróica, em particular a disciplina incondicional e a apropriação nacionalista-soviética da luta de classes, dificilmente saudaremos nesses *justos* os mensageiros da nova era. Levado em conta o labirinto dos interesses escusos em guerra, que agora é do conhecimento comum, as fortes figuras de *ativista* que nos fitam do passado adquirem uma nota indecisa. E se muito pelo contrário elas fossem as *vítimas* em *sursis* — ora generosas, ora autoritárias, ora sinistras — dos Estados e das polícias políticas, tanto as do adversário como as do próprio campo comunista? A interrogação dessas ambigüidades alucinantes, para não dizer duplicidades, e do déficit expressivo que as acompanhou, o qual reflete uma imensa derrota histórica, é talvez o desafio mais difícil para uma encenação responsável da peça.

Em tudo que diz respeito à vida do capital, por outro lado, *A Santa Joana dos Matadouros* brilha incrivelmente. Acresce que o nosso próprio universo, da Lua ao patrimônio genético, no momento tende a ser cotado em Bolsa e que esta vive à beira da quebra, exatamente como na peça, cuja oportunidade não podia ser maior. Ainda que os especialistas jurem que o *crash* de 29 não se repetirá, a choradeira dos “pequenos especuladores”, esmagados pela especulação dos grandes, ou a miséria dos trabalhadores, a quem a saudável concorrência entre as indústrias desemprega, parecem saídos do noticiário de hoje. Dito isso, a impressão extraordinária não decorre apenas da semelhança imediata. Tão importante quanto esta é a ressonância que o assunto novo e decisivo — o ciclo da crise capitalista — encontra nas formas culturais canônicas, integradas à justificação da ordem burguesa.

(15) Op. cit., pp. 174-5.

Como se sabe, a *Santa Joana* é resultado dos estudos marxistas a que Brecht se dedicou na segunda metade dos anos 20, com o propósito de entender e de transpor para o teatro o movimento efetivo da sociedade contemporânea. Fredric Jameson refere-se com acerto a um lado Balzac no trabalho do dramaturgo, enfronhado em toda sorte de segredos de ofício, como por exemplo as engrenagens da luta de classes, as sutilezas do dinheiro, os mecanismos da Bolsa de Valores, os macetes da retórica fascista, os cálculos envolvidos na mendicância organizada etc.¹⁶ Esse atualismo da inteligência artística representa por si só uma façanha, mais ainda se lembrarmos os pressupostos individualistas e anacrônicos do drama burguês, com os quais o homem de teatro tinha de se haver. A disposição de incorporar às letras o *realismo* trazido pela visão marxista, ou, ainda, de não construir sobre fundamento obsoleto, leva entre outras inovações à troca do eixo personalista pelo eixo coletivo, de massas, na composição: esta se ordena segundo o ciclo da crise do capital, com etapas de prosperidade, superprodução, desemprego, quebra e nova concentração econômica, contra as quais se rompem os propósitos individuais. Isso posto, a estatura singular da *Santa Joana*, dentro também da obra de Brecht, depende da adoção de mais outro ângulo inesperado, o qual — hoje — faz a diferença.

É fácil imaginar que a revelação do materialismo, na escala avassaladora ensejada pela Primeira Guerra Mundial e pela Revolução Russa, significasse a desqualificação ideológica do período anterior. Desse ponto de vista, tudo que cheirasse a idealismo, cartilha patriótica, autoridade dos clássicos nacionais, âmbito burguês ou resquício feudal adquiria tonalidade grotesca ou odiosa. Entretanto, apesar do clima de liquidação, talvez se possa distinguir entre vertentes da crítica materialista. Numa, os milhões de soldados mortos e a fome das populações fazem ver que entre o interesse econômico (o comércio de canhões) e a inculcação cultural e nacionalista há uma aliança que possibilita a guerra e é de classe. Na outra vertente, a mesma catástrofe ensina que tudo é ilusão, salvo a sobrevivência econômica da própria pessoa, reproduzindo assim o individualismo burguês, ou o antagonismo universal, em novo patamar. Em ambos os casos, o *corpus* ideológico da civilização de pré-guerra sofre uma desmoralização radical,

(16) Fredric Jameson, *Brecht e o método*, Petrópolis, Vozes, no prelo, prólogo e parte III, 16.

seja em nome do sofrimento das massas (variante de esquerda), seja em nome do interesse econômico nu e cru, que a cultura burguesa prévia decorosamente encobria (o novo realismo do capital). A *Santa Joana* incorporou as duas acepções no que tinham de mais depreciativo e bem fundado, *mas sem lhes aceitar o corolário "reducionista"*, que mandava jogar a mencionada cultura no lixo por falta de substância.

Em vez de fazer tábula rasa do passado, Brecht, cuja posição a respeito era própria, tratou de montar uma antologia estratégica de textos máximos da tradição, a que as falas das personagens aludem sistematicamente. O escritor não abria mão da cultura consagrada, embora lhe sublinhasse o lado especioso, que o tempo trouxera à tona. Apoiado em seus dons excepcionais de pastichador, expunha as peripécias da luta de classes e os cálculos do cartel dos enlatados — a matéria nova — em versos imitados de Schiller, de Hölderlin, do segundo *Fausto*, da poesia expressionista, ou também dos trágicos gregos, vistos como alemães *honoris causa*. Os recursos literários mais celebrados da literatura nacional, ou, por extensão, o melhor e o mais sublime da cultura burguesa, contracenavam de perto com a crise econômica. Esta última, para agravar a afronta, é vista no âmbito satírico e sangrento da indústria de carne em conserva, onde matança, raciocínio financeiro e fome convivem pela natureza das coisas, metaforizando os tempos e fixando os ensinamentos deixados pela guerra.

A novidade não estava no contraste artístico entre o mundo moderno e a tradição clássica. Afinal de contas, a diferença cômica entre o herói homérico e o burguês encartolado e barrigudo foi um lugar-comum do século XIX. Noutra chave, vários dos principais escritores modernistas procuraram dar parentesco mítico a seus episódios contemporâneos, para lhes atenuar a contingência e lhes emprestar generalidade, dignidade arquetípica, eternidade etc., mesmo que irônicas, ou para lhes acentuar a sordidez. Basta pensar em Gide, Proust, Thomas Mann, Kafka, Joyce, Eliot e outros mais. Na obra de Brecht, que pertence quase aos mesmos anos, essa distância entre os modelos ilustres e o tom do presente assume uma feição própria, impregnada de marxismo, ou seja, de análise de classe e de busca da unidade do processo. A concatenação a frio do interesse econômico o mais cru e do idealismo filosófico e lírico o mais exaltado (a dimensão clássica alemã), sob o signo da crise capitalista, que é escarninho, compõe um *Frankenstein*. A ferocidade da caricatura até hoje faz correr um arrepio na espinha. Extravagante e cer-

teira, a montagem brechtiana cancelava a passagem do tempo e obrigava à promiscuidade pública as aspirações *iniciais*, ou também *máximas*, e os pontos de chegada *presentes* da civilização burguesa. Ora, os resultados desta última, quanto à injustiça de classe e à degradação, incitam a uma paráfrase deprimente daquela mesma dignidade humana e harmonia social que num momento anterior os poetas e filósofos haviam idealizado. Assim, o que a dissonância coloca em jogo é uma relação histórica *interna*, satiricamente compactada.¹⁷ A enormidade do efeito diz tudo, mas não é fácil de especificar.

A título indicativo, tomem-se as variações engenhosas com que os magnatas da carne enlatada formulam a sua angústia, que é da inadimplência, nos termos soberbos do sentimento hölderliniano do destino: como a água, que não conhece descanso, os humanos (ou serão os capitalistas?) tombam de penhasco em penhasco até o fundo insondável do abismo (a falta de fregueses solventes).¹⁸ Ou tome-se a compaixão

(17) Saudando o *Romance dos três vinténs*, em 1935, Walter Benjamin observa que até recentemente a figura *moderna* do gangster não era familiar na Alemanha. "Com efeito, o traço drástico de barbárie, que caracteriza a miséria dos explorados desde o início do capitalismo, só tardiamente marcou o lado dos exploradores. Brecht trabalha em presença dos dois âmbitos. Por isso ele conjuga as épocas, situando os seus gangsteres numa Londres que tem o ritmo e o aspecto dos tempos de Dickens. As circunstâncias da vida privada são de ontem, as da luta de classe, as de hoje. Esses londrinos não têm telefone, mas a sua polícia já usa tanques." W. Benjamin, "Brechts Dreigroschenroman", *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1972, vol. III, p. 440.

(18) Os versos de Hölderlin que servem de mote são os seguintes, tomados à "Canção de Hyperion" (trad. José Paulo Paes): "Mas a nós não é dado/ Repouso em parte alguma./ Exaurem-se, sucumbem/ Os homens sofrendores/ Cegamente atirados./ Ao longo dos anos/ De uma a outra hora, de/ Penhasco em penhasco./ Até, lá embaixo, o Incerto". A estrofe está em oposição às precedentes, onde os "gênios venturosos" caminham sobre "chão macio", ou dormem o sono da inocência, felizes como crianças de peito, quando não "Contemplam a paz/ Da eterna claridade". Anote-se a nota prometéica na nobreza atribuída ao "Incerto", à insatisfação, ao sofrimento, que contrastam com a plenitude descansada dos divinos.

Alinho a seguir os principais passos em que esse arcabouço é reutilizado na *Santa Joana*. O leitor terá uma idéia do alcance da operação brechtiana.

A primeira alusão ao poema refere-se à decisão de Joana, que quer conhecer e combater a causa da miséria dos trabalhadores. A advertência vem de Marta, sua companheira no movimento dos Boinas Pretas: "Nesse caso o teu destino é negro, Joana./ Não te intrometas em disputas terrenas!/ Quem se mistura é tragado./ A tua pureza não resistirá. Breve/ Em meio à frieza geral estará perdido/ O teu pouco calor. A bondade abandona/ Quem se afasta do aprisco./ De degrau em degrau/ Buscando sempre mais embaixo a resposta que não alcanças/ Desaparecerás na sujeira!/ Porque é com sujeira que se fecham as bocas/ Dos que perguntam sem prudência" (p. 37). Em lugar da queda de Hyperion, temos a descida deliberada de Joana, que quer

vegetariana — tingida de lirismo expressionista — com que Bocarra, o rei dos frigoríficos, justifica a venda em boa hora de sua parte no negócio das conservas:

conhecer a miséria que reina lá embaixo, no “Incerto”. Uma descida heróica e, nesse sentido, ascensional. Não é a opinião de Marta, que teme que Joana desapareça na imundície, sugerindo a afinidade do Incerto com as classes baixas; ou pior, receia que usem (quem?) a sujeira para lhe tapar a boca. Se for assim, aliás, a descida não será um destino prometido, mas uma liquidação infligida pelos de cima. Os deuses no caso seriam a classe dominante?

O esquema reaparece na fala de Criddle, um dos magnatas do enlatado, que aproveita o intervalo do *lockout* para lavar os seus matadouros, engraxar as facas e comprar “[...] umas tantas máquinas/ Modernas, que poupam muito salário./ É um novo sistema, da máxima inteligência/ Suspenso em tela de arame, o suíno sobe/ Ao andar mais alto onde começa a ser abatido./ Com leve ajuda o animal se precipita das alturas/ Sobre as facas. Entendeu? O suíno corta-se/ Por conta própria e transforma-se em salsicha./ Assim, caindo de etapa em etapa, abandonado/ Pela sua pele, que se transforma em couro/ Separando-se de seus pêlos que serão escovas/ E deixando enfim os seus ossos — futura/ Farinha — o suíno impele a si mesmo/ Rumo à lata de conserva. Entendeu?” (p. 41). Aqui são os próprios deuses (o industrial capitalista) que abatem a criatura (o suíno) e a precipitam rumo ao Incerto (a lata de conserva). A inteligência técnica associa-se à crueldade com os animais e insinua que a vítima, que vai sendo esfolada por simples efeito natural, de gravidade, tem algo a ver com a classe operária.

Convencida da injustiça sofrida pelos trabalhadores, Joana vai juntar-se a eles nos matadouros, onde os comunistas pregam o uso da força e a greve geral, enquanto o exército começa a usar metralhadoras para evacuar a região. Acoçada pelo medo, pela fome e pelo horror à violência, Joana entende que o seu lugar não é ali e resolve ir embora. Tomando distância didática de si mesma, ela explica ao público: “Durante três dias na capital das conservas, no lamaçal dos matadouros/ Foi vista Joana/ Descendo um degrau depois do outro/ Para purificar o lodo, para aparecer/ Aos ínfimos. Três dias/ Descendo, enfraquecendo no terceiro/ E por fim desaparecendo no lamaçal. Digam dela:/ O frio foi demais” (p. 146). A descida teve inspiração cristã e propósito salvador, mas a pressão da miséria e dos poderosos prevalece. À primeira vista, desaparecer no lamaçal significa confundir-se com os explorados no seu anonimato. À segunda, lembrando que Joana vai embora, pode sugerir a volta a seus pequenos privilégios anteriores.

Usando de sua “privilegiada inteligência cheia de astúcias”, Bocarra fecha grandes contratos com os fabricantes de enlatados, ao mesmo tempo que por baixo do pano manda comprar a totalidade do gado em pé disponível. Para cumprir os contratos, os fabricantes são obrigados a comprar a carne do próprio Bocarra, cujos prepostos pedem mais e mais caro, levando à quebra as indústrias e a bolsa. “[...] os preços despencavam de cotação em cotação/ Como as águas precipitando-se de penha em penha mergulham/ Em busca do fundo do abismo. Vieram parar em trinta.” O sujeito da queda aqui são os preços das mercadorias, que caem das alturas do céu e desaparecem no Incerto da perda de valor. Para os bois, o desastre significa a liberdade: “Arquejando, por fim liberta, naquele momento/ Em que contrato algum mais obrigava à sua compra/ A carne bovina entrou para o insondável” (p. 163). O insondável, muito apropriadamente no caso, é a supressão da forma mercantil.

Lembra-te, ó Criddle, aquele vitelo

Que virava o olho claro, grande e obtuso para o céu

Enquanto entrava na faca? Senti como se fosse carne de minha carne.

*Ai de nós, Criddle, como é sangrento o nosso comércio.*¹⁹

Qual a idéia por trás desses *sarcasmos de composição*? A nota de farsa grossa deve-se à inviabilidade do capitalista como figura lírica, já que por definição ele defende interesses particulares e de classe, que requerem esperteza — o contrário do abandono poético. A despeito da estilização chapada, que pareceria direcionada e sem revelações, a farsa não podia ser mais ambivalente: faz rir do capital com base na poesia, e da poesia com base no capital. Nada mais baixo que ele, nada mais desfrutável que ela. Estamos no terreno das *charges* políticas do período de Weimar, ou dos quadros de Grosz, com seus capitalistas de nuca espessa, focinho de porco, fraque impecável e cinismo blindado, cruzando na rua com mutilados de guerra, proletárias desnutridas e cachorros famélicos, tudo encimado por clichês do humanismo oficial, num clima de salve-se-quem-puder. As revoltas e os ódios condensados nessas imagens têm teor muito diverso, tanto de esquerda como conformista ou de direita. Desdobradas pela ação teatral, por outro lado, essas mesmas figuras estereotipadas vão esperar na crise, quando então o seu traço caricato e seu humor drástico se complicam ainda mais, entrando para uma dinâmica de outra ordem, na qual os exploradores são confundidos e os explorados não acham a saída, deixando fora de combate as classificações morais anteriores, que passam a contribuir por sua vez para o caos. Sob diferentes ângulos, a atualidade do conjunto tem a ver com essa equação.

Para Brecht, tratava-se de sublinhar — e assimilar? — a desenvoltura debochada com que a burguesia lida com os valores supremos de sua própria civilização, segundo as circunstâncias da economia e da luta de classes. Nesse sentido, observe-se que a cara de pau dos magna-

Desbaratada a greve geral, a economia volta a funcionar, agora com menos empregados. Os Boínas Pretas — os soldados de Deus — preparam a sopa, a música e as rezas para enredar os desempregados. “Nós, aqui, a postos! Eles, ali, chegando! Olhem como a miséria acossa os pobres! Olhem como ela os empurra para baixo! Olhem como eles despencam! Aqui para baixo onde não há saída e a postos estamos: nós!/ Bem-vindos! Bem-vindos! Bem-vindos embaixo entre nós!” (p. 172). A descida ao Incerto no caso termina nas malhas do desemprego, da religião e do assistencialismo

(19) Op. cit., pp. 19-20.

tas, além de denunciada, é também examinada atentamente, como uma espécie de maravilha da natureza, ou como uma aula sobre o funcionamento moderno das idéias, que derruba os ingênuos, *mas nem por isso detém a crise*. O escritor não vinha para moralizar — o que julgava inútil —, mas para aguçar o senso crítico na sua dimensão de classe. A seu ver, o artigo em falta no campo dos explorados não era a disposição para o entendimento, mas a capacidade de formular e sustentar interesses novos, à altura do tempo, com força de afirmação histórica.

Embora tenha algo de *receita*, o acoplamento de pastiches lírico-filosóficos às brutalidades da competição econômica e do antagonismo de classe compõe um dispositivo de grande alcance, em especial devido à *amplitude forçada* que o acompanha. No que diz respeito ao mundo dos trabalhadores, por exemplo, a fórmula evita a segregação cultural em que estes se viam fechados, além de dar expressão ao desencontro, a superar, entre excelência cultural e ponto de vista operário. Avesso à sentimentalização da cultura dos trabalhadores, Brecht sabia que a experiência destes, apesar de ter a justiça de seu lado, só ganha altura caso saia de seu encapsulamento e leve a melhor sobre o seu antagonista, graças a uma perspectiva superior e generalizável, que se elabora ou não. Para existir com envergadura plena, próxima da “consciência possível”, como na época dizia o marxismo, o ponto de vista histórico dos explorados dependia de acumulação cultural e formulação buscada, bem como da contestação dos pontos de vista hegemônicos, que lhe são ferozmente adversos.²⁰ Nessa linha, trabalhando pela capacitação da fala operária, o dramaturgo recusava o enquadramento corrente, que manda confinar a vida dos trabalhadores a seu ambiente imediato e ao registro naturalista, sob pena de perda de autenticidade. Procurava, pelo contrário, vê-la na dimensão real (e raramente assumida) de força estrutural do presente, lidando com as demais classes e o todo da cultura contemporânea. As realidades do trabalho e do desemprego, da fome e do frio, da luta organizada e do massacre militar são apresentadas em sua reciprocidade direta e decisiva com as estratégias do capital, com as convenções estéticas e as teorias econômicas, com o sentimento de si das classes proprietárias, com os ensinamentos da moral e da religião, com as novas maneiras de

(20) Num ensaio de 1920, Lukács distinguia entre a consciência psicológica ou empírica dos trabalhadores, limitada pelas circunstâncias, e a consciência de classe que lhes seria “possível”, em virtude da posição-chave que ocupam na produção moderna. Ver, em *História e consciência de classe*, o artigo “Consciência de classe”.

produzir etc., causando uma extraordinária ampliação e intensificação do presente, a que os espelhamentos antagônicos imprimem a qualidade literária e polêmica incomparável. Ao romper com a verossimilhança imediata, sustentada pela homogeneidade do ambiente e do discurso, a *Santa Joana* arma um palco de abrangência superior, única também na obra de Brecht. Adiante comentaremos a incrível apoteose protofascista da cena final, com a sua multiplicação operática de timbres literários — todos substanciais em sua depravação —, que é um alto momento de literatura moderna, impensável sem a noção muito verdadeira da luta de classes no âmbito da cultura.

A propósito dessas operações de redimensionamento social das formas, observe-se a mudança por que passa o culto romântico da sin-geleza, à maneira do *Lied*, à vista dos sem-teto na nevasca. Os versos vêm escritos num telão e servem de final mudo ao episódio em que as metralhadoras triunfam sobre os grevistas. “Cai neve em cima de neve/ O que era vivo se escondeu/ Ficam de fora as pedras/ E quem não tem nada de seu.”²¹ Analogamente, o que significa a concisão trágica — um empréstimo do coro grego — quando usada pela massa trabalhadora, à espera diante dos portões fechados da fábrica? E o que quer dizer o acento leninista involuntário que desponta na pregação indignada da mocinha do Exército da Salvação? Nada menos verossímil que essas montagens e fusões nunca vistas (salvo em esquetes estudantis), nas quais entretanto a situação operária moderna se projeta e se descobre, ao redimensionar nos seus termos o desapego lírico dos românticos, a sobriedade do acento trágico grego, o compromisso cristão com a pobreza. Para apreciar a ousadia contra-intuitiva dessas soluções, é preciso lembrar que elas forcem a contigüidade do que a história separou, e que superam, sem deixar de registrá-lo, o descompasso entre as formas eruditas e a luta social, bem como os preconceitos mútuos que lhe correspondem.

Para quem tenha noções de literatura alemã, a feição literária mais audaciosa da peça está no seu sistema de imagens, uma espécie de topologia lírica, em forma de coleção de cacoetes, que Brecht abstraiu das cenas finais do segundo *Fausto* e da canção de Hyperion, de Hölderlin. A alusão aos poemas celebrados da língua funciona como um baixo contínuo. Aí estão, em variantes numerosas, a aspiração ascensional

(21) A *Santa Joana dos Matadouros*, p. 146.

dos humanos, a tragédia das quedas, a idolatria dos píncaros e desfila-
deiros, a glória dos uníssonos, o éter divino composto de altura, luz,
pureza, imaterialidade e superação, as harmonizações sentenciosas dos
contrários, redimindo a divisão passada etc. Pois bem, para que a paró-
dia cause o seu estrago, basta que esses esquemas quase religiosos de
cenografia e coreografia idealista sejam aproximados da esfera da
exploração capitalista do trabalho, quando então eles se tornam o cor-
relato estrutural — e nada inverossímil — do desapareço pelo que está
embaixo, no escuro, em desordem, com fome e trabalhando pesado.
Como se vê, o reducionismo e o materialismo vulgar também têm os
seus momentos de acerto explosivo... Feito o paralelo entre a paisagem
de penhascos em que se move a ascensão lírica e, do outro lado, a topo-
grafia social do capitalismo, igualmente íngreme, o resto é automático.
Movido a insinuações, trocadilhos, malícia, acuidade crítica, rancor
social etc., não há como deter o processo de contaminação recíproca. O
alpinismo da alma poética pode ser traduzido para o vernáculo da livre
iniciativa, com a sua avidez ilimitada, a plenitude dos superlucros, as
quebras, as trapaças e o canibalismo generalizado, sem esquecer a
ânsia altruísta de não afundar na pobreza. Inversamente, o dia-a-dia da
concorrência no mercado pode achar uma versão vantajosa de si no
destino das águias.

A desmistificação de classe, que é devastadora, no caso liga-se a
um trabalho de invenção e *conhecimento* dos mais consideráveis. Entre
os objetivos da peça, Brecht assinalava a fixação do “estado evolutivo
atual do homem fáustico”.²² Dito isso, a sátira tem data. Vocês sabem
que o escândalo inicial da crítica materialista — o crime de lesa-huma-
nidade cometido por Marx em meados do século XIX — esteve em afir-
mar que o capital, que é uma relação de classe, é o segredo e a chave da
sociedade burguesa, inclusive de seu direito, do estado, da moralidade
e da cultura. Longe de serem incondicionadas e de promoverem a uni-
versalidade humana que proclamavam, estas esferas formariam siste-
ma com a exploração econômica, a qual, uma vez reconhecida pelos
explorados como um fato de classe, sem caução divina ou natural, esta-
ria com os dias contados. O virtuosismo com que Brecht nos faz rir do

(22) Bertolt Brecht, *Werke*, Berlim-Frankfurt/M., Aufbau-Suhrkamp, 1989, vol.
III, p. 451.

capital, apresentado no ato mesmo de se travestir de outra coisa, mais
universal e menos inaceitável, pertence ao mesmo ciclo.

Ora, basta pensar um instante para saber que esse quadro está
mudado e que o determinismo econômico hoje funciona como a ideo-
logia explícita das classes dominantes, que justificam a sua hegemonia
e a própria desigualdade social através dele, que trocou de campo.
Assim, o que era esqueleto no armário se tornou bandeira pública,
criando o mistério específico da nova fase: como entender que essa
bandeira seja aclamada? Se antes as razões ditas ideais encobriam os
interesses materiais, tidos como particularistas e indefensáveis, agora
são as razões econômicas que legitimam ou criticam as outras, sem
haver perdido — salvo engano — aquele mesmo caráter particularista.
Digamos, para exemplificar, que um governo atualizado destina verba
às artes pensando nos benefícios que estas trazem ao turismo, assim
como toca as suas reformas educacionais de olho nos eventuais ganhos
da produtividade, ou explica a distribuição absurda da renda com as
contingências do capital. *A prova de seriedade é dada pela obediência
às considerações econômicas*, aquelas mesmas cujo teor anti-social o
marxismo noutra época denunciava como um indecente segredo de
classe. A vira-volta veio se impondo aos trancos, e a Primeira Guerra
Mundial, com o que trouxe de bancarrota da civilização burguesa e do
internacionalismo socialista, foi um de seus momentos. A ferocidade
da denúncia ideológica na *Santa Joana* dá testemunho do abalo causa-
do. O processo se completou algum tempo depois da guerra seguinte,
quando as necessidades do capital se tornaram para todos os efeitos o
equivalente da razão, ou ainda, quando a abundância de mercadorias
passou a ser a ideologia e a justificação suficiente da sociedade capita-
lista, acatada também pela classe operária. Voltando à *Santa Joana*,
como fica a sua atualidade nessas circunstâncias? Com efeito, por que
rir ainda — como de fato rimos — da precedência do motivo econômi-
co sobre os demais, se estamos cansados de observá-la o dia inteiro, em
tudo e em nós mesmos, sem maior surpresa e nem sempre com senti-
mento de perda? A desmistificação, ligada ao lugar oculto da economia
no rol das coisas, não se tornou um gesto vazio?

Ao tempo da composição da *Santa Joana*, o recurso aos chavões
do idealismo como força viva do presente já seria algo estranho, vindo
de um escritor de vanguarda e da esquerda. Para que ressuscitar o que
a guerra havia enterrado? A ressurreição brechtiana naturalmente era

peculiar, sublinhando ao máximo as avarias que a tradição sofrera, ao ponto de transformá-la num monstro risível — dotado entretanto de realidade. Na última cena da peça, por exemplo, a pobre Joana é cano-nizada contra a sua vontade e promovida a padroeira do capital em nova fase, tudo embaixo de bandeiras, banhado em luz cor-de-rosa e ao som de versos goethianos. O *kitsch* saliente e cínico, proto-hollywoodiano, dava uma variante crítica das falsificações e mitificações baratas com que o nazismo começava a construir a sua idéa grandiosa do passado nacional e de si mesmo. De outro ângulo, havia o empenho de tornar comensuráveis a luta de classes e a literatura canônica, de modo a desmanchar a unção conservadora em volta desta e, assim, *devolvê-la à vida*, o que de fato ocorre. Apesar da irreverência, ou por causa dela, a pesquisa das implicações que a luta operária e o materialismo tinham para a fisionomia moderna das letras representava uma verificação crítica de primeira ordem.

A seu modo, o descaramento no trato com as idéias e formulações mais prestigiadas da civilização burguesa traçava o limiar de uma nova época, despregada de seus compromissos anteriores, vistos agora como velharias escarnecidas. O estatuto caduco da tradição idealista é complementar, no caso, da esperteza superlativa dos homens do capital, que em matéria de desmitificação — se o termo significar a precedência do dinheiro sobre tudo o mais — não recuam diante de nada e estão na ponta do processo. Isso posto, o limiar histórico da *Santa Joana* é outro, mais atual. *Conforme alimentam e aprofundam a crise, as espertezas geniais dos capitalistas trocam de sinal, tornando-se obsoletas e mais nocivas por sua vez*. O que está em cena, sob o signo da crise, é a transformação das astúcias do capital em reflexos contra-producentes e cegos, quase se diria antediluvianos. O contraste entre a jogatina na Bolsa e o pânico de todos em face das turbulências da economia de fato faz pensar em perda de juízo na escala da espécie.

É claro que na construção brechtiana essa progressão negativa — o idealismo superado pela esperteza que se revela cegueira — vem complementada por um movimento positivo: ao se tornar insustentável, a crise faz fermentar a revolução proletária, e com ela a superação do impasse. O leitor de hoje, escaldado pelo destino que tiveram as revoluções, não dá de barato esse esquema e procura mais precisões na constituição interna da peça que lhe permitam avançar um pouco. Até onde vai a minha leitura, ele dirá que há mais evidência na configura-

ção do impasse e de seu aprofundamento que na saída revolucionária, limitada à determinação de vencer, ou de resistir e talvez morrer, para que outros trabalhadores vençam mais adiante. Digamos que falta substância específica à perspectiva de superação, o que não desmancha nem atenua as irracionalidades a que respondia, as quais na ausência de alternativa tangível tomam feição de desastre em permanência, para retomar a expressão de Walter Benjamin. E digamos ainda que, até segunda ordem, foi isso mesmo que a decantação operada pelo tempo reteve da peça. A classe operária dos anos 30, levemente esfumada, parece matéria de reconstituição histórica; ao passo que a outra classe, em vias de monopolizar a iniciativa, é o protagonista de um pastelão já de nossos dias, com duas ênfases modernas: uma, no interesse capitalista deslavado, que corre às cegas; a outra, no cinismo com que são adaptadas às circunstâncias as idéias antigas e célebres, em que ninguém acredita. Trata-se de um símile do presente histórico, de suas superações sem superação, do despropósito em curso e da disposição para o vale-tudo.

Em seu momento, suponho que a incorporação do ciclo da crise à forma teatral tenha sido um feito atualista de mais peso que o pastiche econômico-político dos clássicos, sem prejuízo de as duas novidades estarem relacionadas, como é óbvio. Contudo vocês observem que de lá para cá a troca de função do determinismo econômico alterou as proporções nesse ponto. Por engenhosos que sejam, os encadeamentos e sobressaltos da economia no palco não abrem maiores perspectivas, para além de aprofundarem a mesma coisa, e pouco diferem de seus equivalentes na imprensa diária, cuja agitação faz parte da estática de nossos dias. Ao passo que os reflexos grotescos na literatura clássica vivem plenamente. Por quê?

O riso diante dos golpes dos capitalistas na *Santa Joana*, em especial quando vêm vestidos de alusões ilustres, talvez seja de um tipo novo. Não se trata, como antigamente, de detectar o interesse escuso sob a fórmula respeitada. Pelo contrário, o interesse anti-social é o ponto de partida notório, e a piada está na ingenuidade dos que ainda não sabem disso, e sobretudo na desfaçatez com que a cultura nacional é posta a serviço dos negócios, não porque estes precisem da proteção dela ou porque ela tenha credibilidade, mas porque estamos a um passo das vias de fato. Nesse sentido, as citações clássicas deturpadas são uma espécie de análogo da disposição de reorganizar a legalidade em

causa própria. E mais que do engenho dos golpes, rimos de sua regularidade inexorável. É como se existisse um imperativo, ou um defeito de constituição, mandando não fazer nada em que a esperteza não tenha parte. Os golpes tornaram-se uma segunda natureza — bem mais temível, nessa altura, que a primeira —, que entretanto nada, salvo ela mesma, impede de mudar.

Todos sabemos que hoje quem acumula forças, corre riscos, pula os mares, agoniza, aprende, morde o pó etc. é o capital, de quem os empresários e governantes são os pálidos executivos, e os demais — com algum exagero — as vítimas perplexas, atuais ou potenciais. Conforme o termo de Marx, trata-se do fetichismo da mercadoria, que faz que as coisas adquiram atributos humanos, e que os humanos se relacionem como coisas. Noutras palavras, o capital chamou a si as alternativas e os destinos que eram o assunto da literatura e, correlativamente, transformou em mentira barata a literatura que insistia em desconhecer esse esvaziamento dos pobres-diabos que somos. Ao encharcar de clássicos o mundo das negociatas, Brecht preferiu ficar na penúltima etapa da fetichização, um passo aquém da delegação completa da energia social ao mercado. Como as citações estão acintosamente desfiguradas, não cabe imaginar que elas devam introduzir um rumo próprio, de resistência, diferente do outro. Brecht queria mostrar que algo de Bocarra já existia no *Fausto*, mas não que a grandeza das Luzes continuasse viva nas especulações da Bolsa. Digamos então que o universo do idealismo é uma presença que puxa para o exótico e só em parte adere às personagens. Ele existe no espaço social, onde é usado por uns e outros, com efeitos que sempre excedem a intenção imediata. O resultado é uma iluminação de viés, que faz ver a face não mercantil dos negócios, que não é boa, e não deixa que o fetichismo se complete, ou seja, que o capital pareça ser apenas o capital. Assim, a vizinhança escarninha do presente com as glórias peremptas da ordem burguesa segue nos interrogando, não porque proponha uma volta atrás ou uma solução, mas pela evidência de fraude que proporciona.

III