

SIMON, Iumna Maria. “Lendo alguns poemas de Brecht com olhos de hoje”. In: Bertolt Brecht: Do guia para os habitantes das cidades: poemas e comentários. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, 2017, p. 103-143.

I.

Tercio Redondo, que traduziu poemas pertencentes a *Do guia para os habitantes das cidades*, pediu-me para dizer algumas palavras sobre esse ciclo de poemas de Bertolt Brecht e para apresentá-los literariamente¹. É uma tarefa temerária para quem conhece a poesia de Brecht por tradução, principalmente as traduções em inglês e nem possui qualificação para falar sobre os anos decisivos da poesia moderna alemã e situar Brecht no contexto.

O *Guia*, escrito entre 1926 e 1927, foi inicialmente concebido para reunir cerca de 31 poemas, os quais nunca foram integralmente publicados

104 105

pelo autor –, sequer datilografados como um todo.

Apenas o primeiro grupo de dez poemas, que são os que Tercio Redondo traduziu, apareceu em 1930 nos *Versuche 2*, uma publicação mantida por Brecht para divulgar a própria produção, onde ele diz que “consiste de textos para discos de gramofone”. Não há no entanto qualquer evidência de que o projeto tenha sido levado adiante e chegado ao disco.²

Até onde pude verificar, sobre as datas e locais das publicações desses poemas, as informações são imprecisas, pois Brecht refazia e remanejava constantemente os escritos segundo a atualidade de cada

intervenção – até o sentido dos poemas podia se transformar. Foi ele próprio quem desmanchou em mais de uma ocasião o conjunto e deslocou os poemas para publicações avulsas, até os anos 1950, já na Alemanha Oriental. Assim, vários poemas do ciclo foram parar noutros conjuntos, alguns transferidos até para livros em prosa e aforismos. Por isso existe tanta hesitação dos estudiosos sobre a formação original, quantos são os poemas, se os dez de *Versuche 2* têm autonomia, se possuem títulos ou estes foram atribuídos posteriormente pelos editores, etc.

De toda maneira, os dez poemas, nos quais vou me deter, foram concebidos como uma experimentação de formas e linguagens em que ressalta a movimentação de vozes de alto teor antilírico, numa técnica mista de teatro e poesia, interpretação e cena. Ao conceber um painel urbano com essa técnica, Brecht tirava a sua poesia do universo do artista de violão e cabaré, que fora o seu até então, para uma possibilidade midiática nova – que poderia ser eventualmente o rádio, o gramofone, a leitura dramática

ou a jogralização, não apenas o texto fixado na página. Nesse período a poesia alemã era tão francamente experimental que, para vocês terem uma ideia, em 1926 foi feita uma tiragem de apenas 25 exemplares de *Hauspostille* (que pode ser traduzido por *Breviário doméstico*), o primeiro livro de poemas de Brecht, com o título de *Tachenpostille* (Breviário de bolso), em papel bíblia com capitulares coloridas, gravuras antigas e encadernação em couro, imitando

106 107
o formato dos breviários católicos e luteranos dos séculos XVI e XVII.³

Começarei lembrando que, na obra de Brecht, os poemas do *Guia* correspondem a uma transição entre a fase de *Hauspostille* e a adesão ao comunismo. O *Lesebuch – Guia, ou Manual* – é uma apresentação de cenas proletárias em que o poeta adota o verso livre e coloquial para tratar a miséria social do proletariado alemão. Esse experimento de formas irregulares e agressivas corresponde à radicalização político-social do engajamento brechtiano. Sabemos que em 1926 Brecht começou a estudar seriamente a obra de Marx e logo vai aderir ao comunismo. Embora assinalasse claramente um rumo novo na sua posição estético-política, *Do guia para os habitantes das cidades* ainda não possui uma tendência identificável, mesmo sendo insolentemente antiburguesa. É poesia política sem palavras de ordem, o que restitui a inteligência à ação verbal.

Aí ele se lança numa construção objetivista, atravessada por vozes e pontos de vista contraditórios, que multiplicam a lógica dos conflitos. O problema operário não se restringe à matéria imediata e se desdobra numa constelação de temas que incluem a sobrevivência, o autoengano, a dureza interior, a sexualidade ou o estado constante de deambulação à procura de moradia, companheiros, futuro. Com um verso áspero e cascudo, sem apoio da musicalidade e da fluência (centrais para a estética de *Hauspostille*), Brecht converteu o escárnio anarquista e o desespero boêmio da sua primeira fase num encaminhamento enérgico em direção à esquerda radical e ao proletariado. Ainda não é poesia comunista, mas é o primeiro sinal de que o produtor antiburguês de escândalos sai em busca de uma experiência específica de classe e passa a tratar de temas atuais como o desemprego, a emigração, a miséria crescente, a clandestinidade, gerados pelas crises contemporâneas do capitalismo. Para vocês terem uma noção de como esse tipo de interpretação é delicado e difícil, lembro que existem autores que dizem algo totalmente diferente, como,

por exemplo, o crítico suíço Walter Muschg que trata o *Guia* como literatura stalinista⁴.

Precisamos por isso atentar na estranheza dessa guinada política. A poética anterior de *Hauspostille* era acessível, graças à forma da balada, ao lirismo exaltado do *Kitsch* e à religiosidade paródica dos hinos, embora muito impregnada pela imagética expressionista e pelo humor perverso e cínico. As formas fixas, mesmo transformadas pelo expressionismo e pela dureza do naturalismo, não deixavam de ser tradicionais – fáceis, de rápida inteligência, digamos. Aliás, Brecht era especialista em tornar grotesco o horror e o tétrico, ao explorar a atmosfera decadente e mortuária do imaginário poético de Gottfried Benn, para escândalo do público burguês e religioso. *Hauspostille* é um volume carregado de clichês expressionistas, de crepúsculos pavorosos, natureza cheia de augúrios, águas apodrecidas por cadáveres, carniça em meio às flores, que se traduziam numa estética da revolta e na paixão pelos marginalizados. Canta a familiaridade com o mal e a impotência humana para julgá-lo, canta quão difícil é julgar a decadência e o quanto esta faz parte do ritmo em que vida e morte pateticamente se alternam na natureza. Esse ritmo desafia a explicação religiosa e apresenta o pecado como uma plenitude selvagem frente ao qual todos os juízos fracassam. As muitas paródias da Bíblia, da solenidade dos sermões ou da compaixão dos lamentos, que aí comparecem, não só são tratadas com cinismo e niilismo como chegam pelo humor negríssimo ao absurdo.

No *Guia*, uma forma difícil e desagradável focaliza o sofrimento social e o comportamento individual de membros da massa dos desempregados e desamparados.

Brecht concentra-se numa classe específica, a classe operária, cujos flagrantíssimos valem como notícia da atualidade alemã, um comentário direto à sua época. É claro também que existem surpreendentes continuidades entre o *Guia* e *Hauspostille*. Talvez seja possível afirmar que nas cenas e nos retratos do *Guia* exista algo daquela impotência humana em julgar o mal que marcava o primeiro livro. Só que

ela é transportada para o mundo do trabalho, tornase – ousar dizer – impotência diante do capitalismo, cuja máquina espoliadora alcança cada cantinho do mundo, penetra nos sentimentos, no desejo e nos corpos esgotados pelo trabalho. Em suma, esta é uma poesia que apreende o beco sem saída do capitalismo, dando uma forma feia e poética à miséria social, fazendo falar, sem moralismo e preconceito político,

os que conhecem de dentro o custo da sobrevivência, da clandestinidade e da espoliação.

O desconcerto que o *Guia* provoca é devido – é minha suposição – à expressividade agressiva do material verbal dos textos, à intensidade das figuras e situações, das quais temos, porém, um conhecimento relativo porque o realismo das cenas é parcial e incompleto. Aí explode e se evidencia a feição teatral dos conflitos, capaz de movimentar, por meio das falas, expressões feitas, estilizações de reações, estilizações de impotência e desespero, o jogral implícito que aparece nas advertências, nas confissões pesadas ou na custosa decisão existencial desse populacho tão maltratado. É um jogo cênico, mas é também uma lírica seca, cuja forma antecipa, até onde vejo, o teatro épico brechtiano, que só seria concebido nos anos seguintes. A linguagem, embora direta, não é usada para mostrar naturalidade e fluência, sendo ao contrário modulada por interrupções que criam distanciamento e estranheza da figura e da situação de onde ela fala. Os versos pressupõem gestos, mímica, expressão facial; o que é dito depende da reação de quem participa da cena. Mesmo especificando o meio social e reproduzindo os ímpetus de sobreviver, resistir e ter prazer, no *Guia* Brecht está mais interessado em impessoalizar retratos, em entender e expor as conexões do pensamento do que em transcrever uma fala popular. Com sobriedade ele dissocia fala e figura para apresentar como a ideologia e a dominação são processadas e interiorizadas e para demonstrar que o sentido é produzido socialmente como uma representação, da qual não estamos excluídos e precisamos ser – como leitores e/ou ouvintes – participantes ativos.

112 113

II.

Do guia para o habitante das cidades é uma radicalização do modernismo brechtiano como exercício de verso livre, irregular e sem rimas. Cada cena pede a complementação de outra, que vem no texto seguinte e que a espelha e a enriquece. Brecht apresenta uma sucessão de episódios da vida operária a partir de retratos individuais que tangenciam os conflitos e os impasses da experiência coletiva, justamente a que lhe interessa neste ciclo. O fio entre os poemas é tecido pela atmosfera opressiva, comum a todos. A repetição das situações tem um elemento de absurdo, o que desloca o sentido de cada fala, de cada particular, para o anonimato do conjunto. O absurdo não está só no que é narrado, está principalmente na atmosfera de ilegalidade e fuga permanente, da falta de moradia e de insegurança, reiteradas em todas as cenas.

Cada fala alterna os relatos e as motivações, porém a repetição com variações arma um sistema que impede que a experiência subjetiva prevaleça sobre a coletiva. A acumulação de experiências brutais é a regra na cidade industrial, nos contratos de trabalho e na submissão forçada ao mercado. Brecht enumera fria e analiticamente fatos, sem julgá-los e sem tomar partido. Usa a técnica documentária do romance naturalista, mas de cada cena e de cada personagem sobram pouca informação, raras motivações pessoais, nenhum dado sociológico. As cenas podem ter nascido da experiência direta, muitas das falas podem ser eco de fala das ruas. Tanto é verdade que a maioria dos poemas termina com um fecho entre parênteses meio protocolar, meio evangélico: “(Isso me foi dito)”, “(Você já ouviu isso)”, “(Isso eu ouvi de uma mulher)”, “(Já ouvi pessoas dizendo isso)”. O poeta que teve a fé pública da revolta nos tempos de *Hauspostille* apresenta agora fragmentos de vidas dilaceradas pelas relações de trabalho e pela falta de garantias sociais. É a experiência do capitalismo alemão que precisa ser formulada e organizada, mas que, de algum modo, anda dispersa no rumor dessas vozes sem direção.

114 115

Walter Benjamin diz que na poesia do *Guia* as cidades são campos de batalha, afinal os poemas apresentam o cotidiano da vida urbana como uma guerra, cuja dimensão e abrangência nunca formulamos com a necessária objetividade (ou com a necessária coragem).⁵ Nessas cenas, os operários defendem-se pela solidariedade, pela ajuda mútua, pela família expandida, porém Brecht não esconde a selvageria e a competição entre eles. Não é uma imagem idealizadora e/ou simpaticamente populista do trabalhador, antes é a acusação do sistema econômico que o forçou a se rebaixar tanto, a ponto de ter de passar boa parte da vida a se defender de tudo e todos. Numa situação em que todos são descartáveis, um deles será o próximo, alguém vai sobrar nesse jogo de empurra. O trabalhador que passa por isso é a “quinta roda”, o estepe que espera a vez de provar na pele a sua inutilidade – este é o assunto do poema II. Brecht se aproxima sem demagogia do sentimento operário de raiva e inutilidade por ser mera engrenagem da máquina da produção, peça substituível ou moeda de troca do “exército industrial de reserva” de que fala Marx.

Outro aspecto do campo de batalha é a brutalização que deforma e corrói a classe operária. Como se lê no poema III, a visão dos filhos ameaçando os pais assinala a barbarização das relações familiares.

A nova geração entrega ferozmente os velhos, denuncia-os, ameaça-os com uma crueldade que chega a negar a existência deles, tratando-os como uma mentira em que foram forçados a acreditar. A experiência do trabalho não tem nada de agradável, por exemplo, no poema VIII a adaptação ao ritmo de uma cozinha industrial parece uma provação que desafia a resistência do trabalhador novato. Os versos “Os que comem são numerosos;/ O que se precisa aqui é de carne moída.” contêm uma das raras passagens do *Guia* em que a linguagem direta torna-se figurada, como se os trabalhadores da cozinha fizessem a comida com a própria carne, como se moessem a própria carne. A linguagem figurada revela a precariedade e a insegurança de um trabalho em que to

116 117

dos sabem de antemão que seus contratos não serão cumpridos. Portanto, Brecht não heroiciza ou idealiza a figura do operário, nem intenciona glorificá-la ou humanizá-la com sentimentos elevados ou grandiosos. Acredita no conhecimento da necessidade, da vida bruta, na capacidade dos que fazem e criam possibilidades de dentro da indigência e da pobreza, sem acumulação e sem herança. Faltam ao *Guia* os homens de ferro ou as estátuas de mármore que o realismo socialista difundiria nos anos seguintes. Digamos que Brecht é anarquista ou boêmio demais para ser um poeta do trabalho.

O que surpreende no ritmo coletivo e anônimo do mundo proletário do *Guia* é que Brecht ainda assim considera o mais privado, ao incluir argumentações e diálogos e a objetividade implícita nas resoluções dos figurantes, sublinhando, portanto, os interesses vivos dessa gente aviltada. A subjetividade de cada um, agindo contra ou a favor da sua classe e/ou de si mesmo, reproduz a disputa, fabrica expedientes de autoengano, esperança e transgressão. Adiante me deterei nos poemas de vozes femininas em que encontramos uma maneira seca e diríamos até técnica de expor o funcionamento da ideologia dentro de quem sofre e interioriza a dominação, inventando argumentos e subterfúgios para suportar a batalha das cidades. A selvageria da luta pela sobrevivência tem um lado mulher a ser contado também, e hoje, quando virou moda o feminismo, a Queer Theory e muitos acusarem Brecht de misógino, autoritário e porco chauvinista, vale ressaltar o quanto na sua poesia as situações de sofrimento e miséria feminina não só contam como são particularmente reveladoras para a decifração da miséria geral. Sabemos que foi nos anos 1920 que a psicanálise passou a interpretar fenômenos sociais e políticos a partir da análise dos

processos mentais do indivíduo, dedicando-se, de Freud a Reich, a estudar como o inconsciente interagia com a vida social, a experiência das massas e a atração manipuladora dos líderes. Não sei se se costuma dizer isso, mas Brecht é perito nesse tipo de especulação ao dar concretude aos discursos com

118 119

pensatórios de autoengano, confiança no futuro e melhoria pessoal. Afinal, conhecendo a formação das repressões, ele sabia que a intimidade com o horror e a violência pode refluir como desejo de aniquilamento e autopunição. Os operários desses retratos do *Guia* são seres complexos e contraditórios e não vítimas passivas da exploração a merecer (artística e politicamente) compaixão.⁶

Existem poemas que têm uma feição documentária, como o IX, ao reunir quatro formas de acolhimento a um trabalhador recém-chegado. Ainda assim, a construção do texto, ao escalonar vários tipos de moradia, uma mais precária que a outra, variando de estrofe a estrofe, não tem propósito sociológico, uma vez que a mistura, própria à metrópole, anuncia o experimento de uma sociabilidade nascida da privação.

Primeiro conhecemos uma casa de família, que cede um quarto ao recém-chegado, depois um apartamento comunitário, um cômodo num cortiço e, por último, um quartinho para encontros. O operário que procura moradia não fala, nem ficamos conhecendo a sua reação, só os oferecimentos dos demais. O anonimato das situações e a solicitude do acolhimento, mais que a característica dos tipos de habitação provisória, apresentam aspectos contrastantes tanto da hospitalidade quanto da falta de opções. A solidariedade de classe existe, é pronta e direta, mesmo que não permita criar vínculos – as relações pessoais estão proibidas pela semiclandestinidade. Noutro poema, um homem sente-se perdido porque foi despejado da sua casa. Brecht figura a situação de desespero por um recurso de interposição: o homem despejado foge de si e do próprio fracasso, e, embora saibam, todos escondem que ele está perdido. Esse poema é uma formulação inesperada de como a ocultação repressiva do desespero refluí interiormente, gerando um sentimento de clandestinidade: todos sabem, ninguém fala, a parte envolvida se esconde, porém todos se sentem indefesos e amedrontados pela falta de segurança. A matéria que interessa ao poeta é a generalidade do terror e da insegurança da gente pobre das cidades, vivendo a maldição do trabalho abstrato.

120 121

Elias Canetti nas suas memórias diz que o olhar de Brecht possuía a frieza penetrante de dono de

casa de penhores.⁷ Brecht olhava – sugere – com insensibilidade, sabia avaliar o interesse daquilo que examinava, olhava com cálculo e ganância, não se compadecia. Algo desse olhar está por trás dessa sequência de poemas, e é, com frieza e cálculo, que ele se aproxima da miséria do povo. É um olhar de quem sabe o que rola nas relações de trabalho, que aprendeu com a dominação capitalista a ser implacável e impiedoso. A observação de Canetti pode não ser simpática, talvez mesmo denote restrição ao materialismo e à dureza intelectual que Brecht desenvolveria para qualquer situação, após se tornar comunista. Ajuda-nos porém a avaliar hoje a mitologia comunista que Brecht com inteligência tanto suscitou, mas cuja intransigência e implacabilidade se imaginava capaz de lidar lúcida e esportivamente com qualquer contradição. Educado pela frieza, o olhar do poeta sabia que só a dureza poderia superar a dureza, ou como na cena final de “A decisão” lapidariamente o “Coro de Controle” formula: “Só ensinados pela realidade é que podemos/ Transformar a realidade”⁸. É notável que Brecht nesse *Guia* tenha se disposto a aprender com o proletariado e a miséria alemã, a estudar a lógica da sobrevivência ao poder do capital e a conhecer a sociabilidade operária dos bairros, becos e ruas numa sociedade violenta e hostil. Porém, temos de acrescentar com desconcerto e ironia que a beleza desses poemas continua intacta quase um século depois porque eles explicitam impotência diante do capitalismo, e não a certeza da Revolução ou o louvor da vontade férrea dos comunistas. A trajetória posterior de Brecht, nas décadas de 1930 e 1940, mesmo preservando a independência e a inventividade artísticas, sucumbiria à lógica implacável da dureza para argumentar a favor de Stalin e do horror soviético.⁹ A impotência diante do capitalismo pode não qualificar um marxista, mas certamente qualifica o poeta que ele foi. Em resumo, no *Lesebuch* ou *Guia* encontra-se pouco daquele elogio da mudança, ou a demonstração do

122 123

caráter transformável da realidade, que se tornaria a marca da estética brechtiana e do seu teatro épico. Aqui predomina a certeza de que nessas relações sociais de produção é impossível viver. Por último eu gostaria de acrescentar uma observação. Creio que o aspecto altamente experimental do *Guia* está na ousada manipulação do coloquial, na linguagem tirada do cotidiano e da vida prática, pois a precisão das expressões no poema brechtiano se põe a serviço da lógica interna do texto, a serviço de uma outra complexidade, mais

conceitual e intelectual do que o realismo dos fatos narrados. Como é difícil ler isso em tradução, e como o pouco que sei de alemão não é suficiente, registro que deixei de abordar um dos aspectos centrais da linguagem dessa poesia. Em compensação lerei uma passagem de Roberto Schwarz que trata justamente desse aspecto e da sua relação com 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.”¹⁰

III.

Vale a pena agora comentar alguns poemas para verificar mais de perto o funcionamento do *Guia*. Começo pelo primeiro poema da sequência que, aliás, é o mais famoso e conhecido de todos. Ele resume

124 125

muitas das perspectivas que tentamos formular até aqui. Por que este poema é tão emblemático? “Apague os rastros” é uma espécie de fábula da clandestinidade ou da ilegalidade. A cada linha, um *eu* dá ordens a um *tu* para a sua sobrevivência, mas a rede de solidariedade que o eu e o tu podem formar é maior do que o relacionamento de duas pessoas (o tradutor preferiu aqui e em geral adotar o “você”). As cinco estrofes são instruções de fuga e camuflagem para alguém que chega à cidade grande. É uma situação normal ou uma excepcionalidade? Mas quem chega? Pode ser um trabalhador clandestino, um emigrante, um militante político, um homem sem documentos, não se sabe. Nem temos certeza se cada uma das estrofes se refere à mesma figura, ou se o poema flagra a multiplicação de fugas. Só temos certeza de que o habitante das cidades precisa apagar os rastros e é a ele que se dirigem as lições dessa cartilha. Chegar à cidade é chegar à clandestinidade, sugere Brecht, por isso são necessárias tantas instruções para a autoproteção. As estrofes envolvem recomendações para se obter abrigo e segurança,

esconder o passado e o rosto, comer e descansar, não revelar o próprio pensamento, não deixar sinais de identificação. Pedro Arantes, que participou comigo do debate sobre o *Lesebuch* na Fundação Rosa Luxemburgo, chamou essa técnica de reiterar a mesma advertência para o recém-chegado à metrópole de “educação às avessas” – o que ressalta, acho, o lado brutal de uma pedagogia que inculca a inviabilidade individual e a fraqueza coletiva de uma classe operária desorganizada, contida em quase todos os poemas da série.

“Apague os rastros” (acho que podemos chamá-lo assim) descreve a inexistência de cada ser humano dentro de uma cidade inóspita e estrangeira, mas essa inexistência é a condição de quem habita as cidades contemporâneas (o que mostra, mais do que qualquer outra coisa, a atualidade do anticapitalismo dessa poética). Tal enfoque acentua a aberração como norma do cotidiano, apresentada como uma experiência comum na vida de quem vende a sua força de trabalho.

126 127

Quem construiu a cidade tornou-se estranho a ela, está agora sob risco de ser apanhado e liquidado, pois é um clandestino de fato num mundo que lhe nega o acesso. Walter Benjamin, ao comentar brevemente esse texto, notou com algum sarcasmo que os versos “Quando pensar em morrer, cuide/ Para que nenhuma lápide traia o lugar onde você jaz” haviam sido ultrapassados pelo Nazismo, que matava as pessoas e as enterrava em vala comum, sem identificação¹¹. Essa observação comprova como Brecht não subestimava a potência criminal da direita alemã, mesmo antes da ascensão de Hitler ao poder, preocupado com o estado de exceção e permanente vigilância policial que mantinha a população sob perseguição e constante deslocamento. A cidade, seja no fato, seja na ficção, é o lugar de exclusão do operário ou, simplesmente, de quem está em trânsito. Lembro que Walter Benjamin nos seus estudos sobre Baudelaire resgataria essa perspectiva ao associar cidade moderna e crime, perguntando-se se cada transeunte aí não é tratado como um bandido.

Quem foge nesse poema tem traços de operário, tem camaradas que o ajudam, família que não pode ser contatada, precisa de casa e comida, mas tudo provisório. A sociedade é policialesca e vai fichá-lo ou detê-lo o quanto antes. Esse ser fantasmático não tem relação com o que faz, não pode se identificar com nada, nem pertencer a tempo e espaço algum. Precisa estar em movimento, precisa não só se esconder mas ocultar o que pensa e faz. O objeto desse tipo de perseguição pode ser um militante ou

uma *persona non grata* no local errado. Todavia, a ironia agressiva do poema de Brecht está no fato de que este estilo de vida é a regra: uma vida acuada, sem mérito, temente de incriminação, em que o menor lance pode ser uma peça de acusação. Em certo sentido, suspeitamos, a situação que o texto apresenta parece intransponível, e assim será, se a vida e as relações sociais continuarem a ser as que conhecemos no mundo da produção e do trabalho. Chamo atenção para a construção particular, cujo modo é o imperativo, em que todos os versos

128 129

são intimações para que alguém se proteja e desapareça. Mas que desproteção é esta? O perseguido, que sequer sabemos quem é, não tem culpa formada. Obrigam-no a fugir e ele é forçado a obedecer. Como numa narrativa de Kafka, ninguém conhece a origem da culpa. O estribilho, que manda apagar os rastros, consolida o horror persecutório da situação e estampa na ordem da cidade contemporânea o estado de exceção, uma vez que a sociedade está organizada para hostilizar quem nela trabalha. O “Apague os rastros!” exclamativo do estribilho generaliza a situação individual e transforma, por assim dizer, a experiência de fuga numa imposição cósmica. No entanto, o efeito desses apelos à autoanulação e à auto-ocultação parece o oposto do esperado, pois o fecho parentético (“Isso me foi dito”) assinala como esses apelos se irradiaram pela cidade inteira e já prenunciam – podemos imaginar – uma reação política organizada.

Como interpretar esse texto, que parecerá sempre mais sugestivo e caleidoscópico do que uma leitura de mão única? O estilo direto dos versos pode nos enganar, fazendo-nos acreditar na transparência do que é dito. À primeira vista, o poema é uma lista de ordens para a proteção e a segurança de trabalhadores ilegais numa sociedade hostil; mas podemos fazer outra leitura: os fugitivos podem ser militantes que ameaçam a sociedade e que já estão organizados em rede.¹² É plausível que, nesse poema, qualquer trabalhador já seja um revolucionário na clandestinidade. Tal reversibilidade traduz a proximidade da Revolução e explica a atração do comunismo para Brecht. Tendo isso em conta, não é absurdo ler na repetição do “Apague os rastros” um convite à militância revolucionária. Sob esse horizonte de possibilidades, Brecht instiga, no meu modo de ver, a clandestinidade de fato para que ela se transforme numa clandestinidade de ação – noutras palavras, num ativismo político que desafie a ilegalidade da ordem existente. Se a vida

é tão dura assim, a despeito da solidariedade dos companheiros – indiretamente pergunta o poema –,

130 131

por que não passar a uma outra clandestinidade em que fugas, ocultações, disfarces, estarão ao menos a serviço da luta e da organização revolucionária.

A partir de fatos, mas não de uma argumentação política e ideológica, Brecht propõe a destruição do sistema produtivo, sem a qual não é possível fugir à opressão e mudar a estupidez da vida nas cidades. Fora da Revolução e da destruição do capitalismo, não é possível, como diria Rimbaud, mudar a vida.

O poema IV apresenta de um ângulo feminino protestos contra o desgaste físico. Uma mulher fala sobre os cuidados que gostaria de dedicar a si mesma para manter a aparência e a jovialidade: um corpo cansado merece atenção e pede sono em vez de tanta labuta. Afinal, uma proletária reivindica cuidados de beleza para melhorar a aparência e o seu bem-estar num poema que faz o elogio da vaidade e da autoestima. Mas fica claro que o esgotamento físico dessa mulher é devido à dureza do trabalho, aos maus tratos de seu homem e ao próprio dismantelo. Há uma certa circularidade no que diz: a voz feminina fantasia para si um ritmo lento de viver com moderação, uma dieta melhor, ficar bonita, deixar de se desgastar sem sentido, mas também sabe que tudo isso é trabalho e cansa.

Curiosamente Brecht assinala que no modelo de bem-estar e vaidade, cultivado pelo aparente conformismo de uma operária, existem aspectos positivos para a autoestima e a sobrevivência de quem vivencia a exploração no trabalho e no lar. A vaidade feminina tem aqui inegável função de autodefesa, o que, acho, é uma percepção sensível da condição da mulher operária – muito diferente do miserabilismo que exalta o sofrimento dos pobres e a dignidade do trabalho.

Ao espelho proletário, uma mulher idealiza a própria sobrevivência. Aí a aparência dela luta com o cansaço e o excesso de tarefas de suas tantas jornadas.

A meditação tradicional da dama ao espelho, estudando-se com vaidade e altivez e contabilizando a avaria do tempo, torna-se para Brecht parte da cultura da luta de classes – do ângulo de quem de

132 133

seja moderar e atenuar o desgaste, de quem deseja aproveitar ao máximo o pouco que tem. Ao invés da angústia metafísica do tempo, que associa espelho e perda do vivido – como no poema famoso de Cecília Meireles, que polidamente conclui: “– Em que espelho ficou perdida/ a minha face?” (“Retrato”), o

poema IV oferece uma particularização materialista do tempo operário gasto nas noites mal dormidas, na pele maltratada, na exaustão de todos os dias, na escassez que pretende domar.

No poema X uma voz explica o teor da própria fala a um passivo “tu”, como se fosse a voz da própria realidade, para intimidá-lo: “Falo apenas/ Como a realidade mesma/ [...] Que a meu ver você parece não reconhecer.”¹³ De quem é essa voz de autoridade que fala como a razão contra o desatino, a sobriedade contra a desorientação? O que significa falar pela realidade ou falar como se fosse a realidade? A voz firme e autoritária parece masculina enquanto o “tu” em silêncio, suscetível e delicado, constrangido no seu modo de ser, parece feminino. Existe no poema um par, mas a outra parte fica calada. Pode ser um homem censurando uma mulher ou, com severidade, pautando a conduta de alguém. Pode ser uma autoridade doutrinando uma parte recalcitrante e inexperiente, alguém que prefere os próprios sentimentos e confusões à realidade, alguém que não está disposta(o) a se sacrificar à objetividade. Talvez subentenda uma relação próxima homem-mulher e, conforme o estereótipo (machista? comunista? bárbaro?), a mulher, cheia de suscetibilidades, costuma importunar com seus problemas e suas irresoluções. Pode até uma relação amorosa ficar subentendida no autoritarismo do homem e na veleidade da mulher, incapaz de adaptar-se ao ritmo do trabalho e à miséria da vida urbana. Tanto que, ao serem colocados no contexto interpessoal de uma relação de aprendizado, os versos desse poema ainda indicam como Brecht não deixava de considerar modelos de ensinamento como relações eróticas, os quais envolvem também poder, persuasão e subordinação. As assimetrias da aprendizagem envolvem erotização em que desejo,

134 135

dominação e transmissão de saber estão fundidos.

A voz da autoridade, que tutela a parte silenciada, dando direção, orientação e objetividade, é a voz do mestre, do amante ou da vanguarda?

Seja o que for, é uma proposta atroz que reduz o outro a coisa, como se quem fala, senhor do princípio de realidade, há muito tempo já fosse coisa e fosse indiferente a isso. Esta voz de homem introduz uma voz da consciência rebaixada pela dominação e pelo desejo de subjugar, disposta a aprofundar as duas possibilidades, ao passo que o silêncio da outra parte é o que resiste a isso. A voz que admoesta é antipática e violenta, de tão autoritária no seu unilateralismo. A voz da realidade é a voz do Partido?

Vista no contexto dos poemas do *Guia*, a alienação

do trabalho chega ao âmbito privado dos sentimentos. A dominação masculina é feita em nome da realidade, em nome de uma impessoalidade de tratamento que desconhece a linguagem da singularidade humana. O interlocutor passivo parece resistir a esse tratamento, não se comporta como coisa, conforme a lei da realidade. Sem dizer uma palavra, nesse poema de diálogo fracassado, a outra parte se esquia de uma relação coisificada e coisificadora. A voz autoritária a desconhece, a ponto de confessar que não está interessada nem no seu jeito e nem nos seus problemas. O que significa uma relação em que nenhum sentimento ou nenhum traço existencial pode ser levado em conta? Ou, então, uma pedagogia (política?) em que o mestre reduz o discípulo à própria experiência e saber inquestionável?

Desconfio que, pelo menos nesse poema, os que aprenderam com a realidade sofreram tal custo interior que se duvida de uma possível transformação e a dureza parece ter insensibilizado os que ficaram duros. O que dizer dessa ambiguidade? É uma insuficiência pré-comunista desta fase da estética de Brecht ou, ao contrário, a ambiguidade antecipa, ensinada pela realidade da produção, do trabalho e da cidade, mais do que pelo marxismo, que a modernidade técnica e urbana é tão destrutiva que não possibilita vislumbrar a sua própria superação?¹⁴

136 137

Na primeira hipótese, o marxismo corrigiria a perspectiva; na segunda, o marxismo é que precisaria ser corrigido pelo mal-estar capitalista que ainda não foi reconhecido em todas as suas proporções. A realidade do capitalismo, diz o poema, destrói cada particular e massacra os parceiros dessa possível relação. Do ponto de vista da realidade, o amor é uma experiência clandestina, efêmera, condenada ao desaparecimento, portanto, outra experiência de não deixar rastro – o oposto do que é para os amantes o desejo de eternizar a presença. No horror do poema X, ensinar ou amar é praticar o aniquilamento do outro em nome da realidade, é desconhecer o que ocorre de leve e aleatório entre parceiros, é alienar-se no outro da mesma maneira que os habitantes das cidades estão alienados no trabalho, na família e na esperança de mudar. Mas o poema mostra que qualquer aprendizado contém dialeticamente uma parte que escuta, e esta, que momentaneamente não fala, pode mais adiante falar e transformar a voz da realidade por sua vez. A voz calada precisa e deve falar e, juntamente com a fala do saber, pode transformar a realidade, assim como pode transformar a própria transformação. Brecht, nesse diálogo fracassado –

ouso sugerir – está propondo a quebra do silêncio da outra parte (a mulher, o inculto, o sensível ou o aprendiz), pois, sem isso, a transformação na sua unilateralidade fica incompleta.

Outro grande poema do conjunto é o V. É a fala de uma mulher que vem do coração da escória. Drogada, prostituída, é alguém que passou por todas numa vida da mais completa marginalidade e indigência. Surpreendentemente, não é uma pessoa desanimada e, com energia e vivacidade, expressa o discurso mais vitorioso do *Guia*, o que é grotesco e tem uma nota cômica.¹⁵ Com franqueza, ela expõe despididamente a sua dependência sexual e propagandeia a faceta nova de quem já não se interessa (alguém acredita?) pelos homens e, por isso, poderá refazer a vida sem as confusões do passado. Assumindo-se como um animal sexual que seguiu à risca a lei da sobrevivência, a falastrona confessa que usou os

138 139

homens como quis, mesmo maltratada e pisoteada por muitos. Toda a truculência do *bas-fond* aparece no ritmo intenso e exaltado da sua fala, nas hesitações, fraquezas e gabolices terríveis que explodem a cada verso. Portanto, existe aí o elogio da dissipação máxima de si mesma (passar sem deixar rastro como erótica?) mas, ao mesmo tempo, desejo de se acomodar numa sociedade diferente, em paz imaginária com a própria libido. Ela abdica da individualidade e confia no sexo, na droga e no crime, como elementos de superação de si e dos interesses privados. Acrescento de passagem que se sente nesse poema, mais que noutros, a excepcionalidade da arte brechtiana do corte de fim de verso, o corte que no fim da linha exige uma parada para interromper o fluxo natural do pensamento e dissociar o raciocínio poético de quem fala e das suas motivações. É por isso que precisamos escutar nesse poema – com distanciamento – a voz da mulher e aquilo que o poeta faz com a voz dela. Ela se desdobra numa “porca velha”, animalizada pela dependência sexual e pela necessidade de prender-se a homens que a maltratam. A relação violenta consigo mesma e a angústia da insatisfação transformaram-na numa inimiga de si. O poema sublinha a economia do desejo que, interiorizando o sofrimento e a miséria da insatisfação, abre uma guerra suja dentro de si. E assim apresenta a perversão como necessária à superação da individualidade burguesa e necessária ao aprendizado existencial que, futuramente, pode criar uma nova vida sexual. Claro que a guerra interior contém elementos de autoabjeção e autoaniquilamento masoquistas, mas ainda assim anuncia, de modo mais contundente do que noutros poemas do *Guia*,

uma espécie pós-burguesa de normalização. Sabemos que nesse conjunto o desejo sexual, a angústia da insatisfação, o ódio ao amante, tudo são aspectos da realidade total, que é a mesma do mundo do trabalho, da exploração física e mental, do desemprego e da luta dos operários entre si, maltratando-se uns aos outros para tirar algum proveito.

A presença do retrato dessa *junkie* no *Guia* mostra que Brecht cultivava a escória barra-pesada e

140 141

nutria, à maneira de François Villon, afetuosa relação com criminosos, malandros e vigaristas, cujo cortejo atravessa suas primeiras peças de teatro e *Hauspostille* e, em 1926, vai desembocar no comunismo.

Brecht não põe panos quentes na fala da mulher que deseja superar uma vida feita de “Fraqueza, traição e decadência”. A intensidade do poema está, quem sabe, na energia descontrolada de uma figura tão desmantelada que conseguiu por acaso sobreviver a todas as misérias, vícios e atrocidades e ainda espera um vento novo de purificação: “Está melhorando, o vento/ Sopra em minhas velas, chegou minha vez, posso/ Ser mais que uma merda —”. É uma passagem de esperança e doçura, meio fora de lugar, em lugar talvez improvável. O poema ressalta o absurdo dessa vida, a lógica de suas motivações e a resistência animal da mulher, valorizando a honestidade com que ela briga por sua própria realização. Mesmo esfarrapada, tal resistência tem um aspecto heroico e vitorioso; por outro lado, nada mais é do que uma interiorização da vida na cidade e do ritmo insensível do capitalismo. A figura pisoteada e sofrida converte-se numa voz alucinada e progressista quando diz:

Sou uma merda, mas
Acabarei por tirar partido de tudo; vou
Subir, sou
Inevitável; sou a geração de amanhã
Logo já não serei nenhuma merda, mas
A dura argamassa com que
Se constrói as cidades.

Dentro da sua miséria, a doidona, que a tudo resistiu, acha que venceu. Vislumbra até um futuro em que todos serão feitos da mesma matéria de que a cidade é construída. É a voz da barbárie, mas é ela quem nos conta como será o futuro.¹⁶ De mulheres e homens ocos, mas de cimento. Portanto, do ponto de vista da escória, a esperança na transformação tem aspectos de desertificação e insensibilidade máxima. É um hino ao futuro?¹⁷

142 143

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. Escritos autobiográficos. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- _____. *Oeuvres III*. Paris: Gallimard, 2000.
- BRECHT, Bertolt. *Poems (1913-1956)*. Org. John Willet e Ralph Manheim. New York: Methuen, 1976.
- _____. *Manual of Piety*. Ed. Eric Bentley. New York: Grove Press, 1966.
- _____. *Me Ti Livre des retournements*. Paris: L'Arche, 1979.
- _____. "A decisão". In: *Teatro completo em 12 volumes*. v.3, Trad. Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- CANETTI, Elias. *Uma luz no meu ouvido*. História de uma vida 1921-1931. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- GATTI, Luciano. A experiência urbana nos comentários de Benjamin aos poemas de Brecht. *Caderno CRH*, Salvador, v.24, n.64, maio-agosto, 2011, p.263-72. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-49792011000200003&script=sci_abstract&tlng=pt>.
- LENNOX, Sara. Women in Brecht's Works. *New German Critique*, n.14, 1978, p.83-96.
- LETHEN, Helmut. *Cool Conduct: The Culture of Distance in Weimar Germany*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- MUSCHG, Walter. *La literatura expresionista alemana*. De Trakl a Brecht. Barcelona:
- SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- TRETYAKOV, Sergei M. Bert Brecht. In: *Hurle, Chine! et autres pièces*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1982.

Notas

1. Meu comentário limita-se aos dez primeiros poemas do ciclo e não se dissocia do texto dessas traduções. Tercio Redondo posteriormente traduziu mais outros onze poemas que, segundo seus mais recentes editores alemães, integrariam o *Guia*.
2. Esta e grande parte das informações que utilizei foram consultadas no volume *Poems (1913-1956)*, de Brecht, organizado por John Willet e Ralph Manheim, com a colaboração de Erich Fried (Nova York: Methuen, 1976).
3. Bertolt Brecht. *Manual of Piety*, Ed. Eric Bentley (New York: Grove Press, 1966). Edição bilíngue alemão/inglês, com excelentes notas e posfácio de Hugo Schmidt.
4. Walter Muschg, *La literatura expresionista alemana*. De Trakl a Brecht (Barcelona: Seix Barral, 1972), p.332.
5. "Nesse guia, a cidade aparece ao mesmo tempo como a cena da luta pela existência e da luta de classes. Daí, sob o primeiro aspecto, uma perspectiva anarquista que liga esse ciclo ao *Breviário doméstico* e, sob o outro, uma

perspectiva revolucionária que anuncia os ‘Três soldados’. Seja o que for, uma coisa é certa: as cidades são campos de batalha”. Cf. Walter Benjamin, *Oeuvres III* (Paris: Gallimard, 2000), p.248. Há tradução brasileira em *Inimigo Rumor* n.11 (2001).

6. A técnica do retrato em primeiro plano nos lembra
186 187

outros artistas comunistas que preservaram a dignidade individual da figura no coletivo, sem se render à ideia de massa e à ideologia do número como, por exemplo, Eisenstein, na crônica da revolução do seu filme *Outubro* (1927), e a nossa Tarsila que, na tela *Operários* (1933), detalha um a um cada rosto em seus traços característicos. É esse coletivismo com rosto que Brecht pratica aqui.

7. Elias Canetti, *Uma luz no meu ouvido. História de uma vida 1921-1931* (São Paulo: Companhia das Letras, 1988), p.247)

8. Bertolt Brecht, “A decisão”. In: *Teatro completo em 12 volumes*. v.3, Trad. Ingrid Dormien Koudela (São Paulo: Paz e Terra, 1992), p.266.

9. Em 1941, escrevia Clement Greenberg na *Partisan Review*: “De fato, pode-se dizer que Brecht foi o único escritor que tirou do Stalinismo genuíno algo que é ou se parece com grande arte.” (*Art and Culture. Critical Essays*, (Boston: Beacon Press, 1965), p.264.

10. Roberto Schwarz, *Sequências brasileiras* (São Paulo: Companhia das Letras, 1999), p.120-1.

11. Mais adiante, devidamente esclarecido por Heinrich Blücher – um amigo que havia sido comunista e rompido com o partido –, Walter Benjamin escreveria no seu diário: “Blücher observou com toda razão que certos momentos do *Guia para os habitantes das cidades* não são mais que uma formulação da práxis da GPU. Isto confirmaria de um ponto de vista oposto ao meu o caráter profético desses poemas, a que me refiro. Na realidade, nas partes citadas desses poemas se condensa precisamente aquele modo de proceder de que comungam tanto os piores elementos do partido comunista quanto os menos escrupulosos do nacional-socialismo”.

Cf. Walter Benjamin, *Escritos autobiográficos* (Madrid: Alianza Editorial, 1996), p.263. A correção refere-se precisamente ao poema III do *Guia*, que descreve, segundo ele, a “expropriação dos expropriadores”.

12. Como vimos na autocorreção de Walter Benjamin, o trabalho da crítica é escorregadio e está sujeito a reinterpretações histórico-culturalmente motivadas. Desde os anos 1920, a identificação do referente desse poema tem sido a mais variada. Assim, com ironia, um crítico recente resumiu a fortuna interpretativa de “Apague os rastros”: já em 1928, o teórico do cinema Béla Balázs considerava que o texto documenta uma forma perversa de “frenesi dionisíaco da autonegação”, nos termos de Nietzsche; autores mais recentes, como Franco Buono, descobrem, depois de 1968, nas ações de apagar os rastros, uma espécie de “guerrilha urbana”; nos anos 1970, os psicanalistas valorizam os elementos sadomasoquistas que existem nesse jogo de apagamento; nos anos 1980, os críticos estão preocupados com a teoria da

comunicação dos códigos dos fugitivos e, nos anos 1990, os desconstrucionistas valorizam a pequena máquina de esquecimento do poema. São informações tiradas de um livro de Helmut Lethen, *Cool Conduct: The Culture of Distance in Weimar Germany* (Berkeley: University of California Press, 2002), p.135-6. Já na União Soviética em 1934, Sergei Tretyakov, futurista da *LEF* e um dos grandes divulgadores e tradutores de Brecht para o rus

188

so, notaria que «Apague os rastros» trata dos covardes, dos que têm medo de suas responsabilidades, dos que têm medo da vida. Cf. Sergei Tretyakov, Bert Brecht. In: *Hurle, Chine! et autres pièces* (Lausanne: L'Age d'Homme, 1982), p.282 (devo essa referência a Arthur Vonk, a quem agradeço). É interessante mencionar que, do ângulo soviético, a esquerdização de Brecht parecia teoricamente deficiente, distante das massas e das lutas dos trabalhadores, puro fruto do intelectualismo alemão; porém, Tretyakov confiava que o movimento comunista corrigiria por suas próprias demandas os erros e as precariedades brechtianas. Em 1939, Tretyakov foi assassinado por Stalin.

13. Anos mais tarde, esse poema foi deslocado para o livro *Me Ti*, no qual ilustra o capítulo chamado “Severidade de Me Ti” e é transcrito após a seguinte rubrica: “Como um discípulo censurou a sua severidade, Me Ti lhe respondeu com esses versos de Ki En-leh: [um dos pseudônimos chineses de Brecht]”. Cf. Bertolt Brecht. *Me Ti Livre des retournements* (Paris: L'Arche, 1979), p.79. O diálogo se recontextualiza aí como a reação dura de um mestre ao comportamento descuidado de um discípulo. A versão que Tercio Redondo publica neste livro preferiu o tratamento neutro, ao contrário das suas primeiras versões, que marcavam de modo explícito a interlocução feminina. Mas, mesmo encoberta no original, esta parece provável.

14. Assumindo o discurso da realidade e da sobriedade como ponto de vista do poema, Luciano Gatti apresenta uma leitura diferente da minha em “A experiência urbana nos comentários de Benjamin aos poemas de Brecht”. *Caderno CRH*. Salvador, v.24, n.64, maio-agosto, 2011, p.263-72. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-49792011000200003&script=sci_abstract&tlng=pt>.

15. No auge do revisionismo feminista, em fins dos anos 1970, Sara Lennox defendeu em “Women in Brecht's Works” (*New German Critique*, n.14, 1978, p.83-96) que a obra de Brecht problematiza vários relacionamentos humanos e sociais, mas recua quando o assunto são as mulheres e a opressão feminina: “O que fica claro em Brecht é seu desejo de inventar somente mulheres que não sejam bastante poderosas para ameaçar os homens, em particular com uma sexualidade independente: daí as mulheres que criou serem ou mães desprendidas que se dedicam à felicidade dos filhos (e sexualmente tabu, dada a sua estatura de mãe) ou crianças muito novas, inocentes, estúpidas e virginais para funcionarem de igual com os homens” (p.89). Lennox surpreendentemente trata as vozes femininas dos poemas aqui analisados

como satíricas, sem atentar para a riqueza das contradições que existe num poema como o V, quando observa que: “Se é permitido às mulheres usarem cálculo ao lidar com a própria sexualidade, elas funcionam como figuras de sátira como no *Guia para os habitantes das cidades*, como a viúva Begbick [personagem de *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*], e mesmo Polly Peachum [personagem de *A ópera de três vinténs*] em muitos aspectos” (p.85). No poema em questão, como se vê, a autora não conseguiu articular grotesco, cômico

190 191

e realismo, contidos num poderoso retrato da ralé que escancara as contradições da condição operária pauperizada e já, de algum modo, radicalizada.

16. Lembro que “a geração de amanhã”, em alemão “*das Geschlecht von morgen*”, contém polissemicamente tanto a ideia de geração quanto a de sexo.

17. No dia em que faço a revisão final deste texto, leio no jornal as palavras de um geógrafo inglês sobre a militarização da cidade contemporânea, que, indiretamente, confirmam a atualidade da visão de Brecht: “As cidades têm hoje aparato de controle típicos de zonas de combate. Mas com uma questão fundamental: o inimigo já não vive a milhares de quilômetros de distância. Pode ser um de nós” (“Cidades em guerra”. Entrevista de Stephen Graham a Yan Boechat. “Aliás”, suplemento de *O Estado de S. Paulo*, 09 out. 2016, p.E1).