

**Do guia
para os habitantes
das cidades**

POEMAS E COMENTÁRIOS

FUNDAÇÃO ROSA LUXEMBURGO
ESCRITÓRIO REGIONAL SÃO PAULO

Diretor

Gerhard Dilger

Coordenadores

Christiane Gomes

Daniel Santini

Jorge Pereira Filho

Verena Glass

Administrativo

Andressa Rosa

Catary Minotelli

Davide Simadon

Débora Ruiz

Everalda NOVAES

BERTOLT BRECHT



Do guia para os habitantes das cidades

POEMAS E COMENTÁRIOS

Tradução e organização

Tércio Redondo



**FUNDAÇÃO
ROSA
LUXEMBURGO**

Do guia para os habitantes das cidades
[cc] Fundação Rosa Luxemburgo, 2017

Título original:
Aus dem Lesebuch für Städtebewohner (1930)

[FICHA CATALOGRÁFICA]

“Esta publicação foi realizada com o apoio da Fundação Rosa Luxemburgo com fundos do Ministério Federal para a Cooperação Econômica e de Desenvolvimento da Alemanha (BMZ)”.

“Somente alguns direitos reservados. Esta obra possui a licença Creative Commons de ‘Atribuição + Uso não comercial + Não a obras derivadas’ (BY-NC-ND)”



Sumário

Apresentação	11
Nota do tradutor	15
<i>Do guia para os habitantes das cidades</i>	17
Bertolt Brecht	
Anexos do <i>Guia</i>	45
 <i>Do guia para os habitantes das cidades: ultraindividualismo versus resistência solidária</i>	
Tercio Redondo	
Lendo alguns poemas de Brecht com olhos de hoje.	103
Iumna Maria Simon	
Espaço urbano em tempos de urgência: ressonâncias...	145
Vera da Silva Telles	
Povo de rua, os refugiados urbanos	169
Sabrina Duran	
Notas	183
Sobre os autores dos comentários.	195

imagem



***Do guia para os habitantes das cidades:
a poesia brechtiana da metrópole
numa perspectiva brasileira***

ESTE LIVRO É FRUTO DE UM PROCESSO QUE SE INICIOU COM UMA conversa ocorrida em abril de 2016 na sede brasileira da Fundação Rosa Luxemburgo, em São Paulo. Ana Rüsch, à época sua coordenadora de Comunicação, Gustavo Assano e eu debatíamos então a organização de uma atividade cultural que guardasse correspondência com o momento político atravessado pelo país. A crise brasileira, que se agudizara e se escancarara a partir de junho de 2013, atingira irremediavelmente o núcleo do poder executivo em Brasília, com o governo Dilma Rousseff entrando em sua fase agônica.

O projeto federal de *políticas públicas*, incluídos aí os programas de moradia popular e de planejamento urbano, apresentava, como tudo o mais, clara mostra de esgotamento. Foi de Gustavo a ideia de explorarmos o *Guia* de Brecht como possível motor de uma reflexão sobre a falência do monstrengo político nacional, na chave de sua configuração urbana. Vale lembrar que as jornadas de 2013 haviam começado com reivindicações relacionadas ao transporte público na cidade de São Paulo e ao direito à livre circulação das pessoas no emaranhado da metrópole. Foi nesse momento que surgiu o primeiro sinal mais evidente da catástrofe em que, havia muito, estávamos todos metidos.

Retornando a 2016, passados dois meses daquela conversa, a Fundação sediou duas sessões de um debate em torno dos poemas de Brecht aqui publicados, discutidos a partir de uma perspectiva interdisciplinar, que incluiu a crítica literária, urbanística e sociológica, associada à experiência da militância jornalística e política na luta pelo direito à

moradia. Hoje, com o intuito de ampliar a divulgação dos poemas e do debate, a Fundação oferece esta edição, que traz, além da tradução do ciclo de poemas, ensaios de quatro dos participantes do evento.

Cabe aqui uma nota especial de agradecimento a Lisa Pflaum, estagiária na Fundação em 2016, que fez o pedido de cessão dos direitos para a publicação dos poemas, generosamente atendido pela Editora Suhrkamp, à qual também agradeço. Tanto o debate quanto este livro não teriam sido possíveis sem o entusiasmo e a substancial colaboração de Ana Rüsche e Gerhard Dilger, diretor da Fundação, bem como do trabalho cuidadoso de Jorge Pereira, o editor, e de sua equipe.

T.R.

São Paulo, julho de 2017

Nota do tradutor

OS POEMAS AQUI TRADUZIDOS INTEGRAM UMA COLETÂNEA DIVIDIDA EM duas partes. A primeira, *Do guia para os habitantes das cidades*, contempla dez poemas. Desses, os cinco primeiros foram escritos em 1926 e 1927, sendo que uma parte apareceu em jornais e revistas nessa mesma época. Em 1930, foram republicados com os outros cinco no segundo caderno dos *Ensaaios (Versuche)* de Brecht. A segunda parte traz poemas escritos posteriormente e que não chegaram a ser publicados pelo autor. A edição alemã que serviu de base para esta tradução¹ inclui aí tão somente o material que, nos manuscritos, contém uma clara indicação

de Brecht a respeito de sua pertença ao *Guia*. Vale notar que outras edições alemãs e estrangeiras agregam-lhes uma série de outros poemas que guardam relação temática com o ciclo.

Procurou-se, na medida do possível, seguir o esquema de pontuação presente no original alemão, em que pontos finais e vírgulas são quase sempre evitados no final dos versos. Via de regra, no texto original apenas os versos que fecham as estrofes recebem um ponto final. Nos demais, a ocorrência desse ponto ou de uma vírgula serve para, eventualmente, assinalar uma pausa de modo mais expressivo.

Do guia para os habitantes das cidades

BERTOLT BRECHT

TRADUÇÃO DE TERCIO REDONDO

SEPRE-SE DE SEUS COMPANHEIROS NA ESTAÇÃO

De manhã, vá à cidade, com o casaco abotoado

Procure um quarto e quando seu companheiro

bater:

Não abra, ah, não abra a porta

Antes

Apague os rastros!

Se encontrar seus pais na cidade de Hamburgo ou
noutra parte

Passe incógnito por eles, dobre a esquina, não os
reconheça

O chapéu que he deram, enterre-o na cabeça
Não mostre, ah, não mostre a sua cara

Antes

Apague os rastros!

Coma a carne que houver! Sem parcimônia!

Se chover, entre em toda casa, sente-se em cada
cadeira que lá houver

Mas não permaneça sentado! E não se esqueça de
seu chapéu!

Digo-lhe:

Apague os rastros!

O que disser, não o diga duas vezes

Se verificar em outrem o seu próprio pensamento:
renegue-o.

Aquele que não deixou sua assinatura, que não
deixou um retrato

Que não esteve presente, que nada disse

Como pode ser apanhado?

Apague os rastros!

Quando pensar em morrer, cuide

Para que nenhuma lápide traia o lugar onde você
jaz

Portando uma clara inscrição com seu nome, que
o denuncia

E trazendo o ano de sua morte, que o acusa!

Mais uma vez:

Apague os rastros!

(Isso me foi dito)

ESTAMOS COM VOCÊ NA HORA EM QUE VOCÊ PERCEBE

Ser a quinta roda

E sua esperança se esvai.

Nós, contudo,

Não o percebemos ainda.

Notamos

Que você apressa a conversa

Procurando por uma palavra

Que lhe possa ensejar a saída

Pois o que importa

É não chamar a atenção.

Você se levanta no meio da frase
Diz irritado que quer sair
Nós dizemos: fique! E percebemos
Que você é a quinta roda.
Não obstante, você se senta.

Você permanece sentado conosco na hora
Em que percebemos que você é a quinta roda.
Você, contudo,
Não o percebe mais.

Permita-me dizê-lo: você é
A quinta roda
Não pense que eu, que o digo,
Seja um canalha
Não apanhe um machado, antes
Apanhe um copo d'água.

Eu sei, você não ouve mais
Contudo

Não diga em voz alta que o mundo está ruim
Diga-o baixo.

Pois não são as quatro rodas que sobram
E sim a quinta
E o mundo não está ruim.
Está
Cheio.

(Você já ouviu isso)

NÃO QUEREMOS DEIXAR SUA CASA

Não queremos derrubar o fogão

No fogão queremos pôr a panela.

Casa, fogão e panela podem ficar

E você deve desaparecer como a fumaça no céu

A qual ninguém segura.

Se tentar agarrar-se a nós, iremos embora

Se sua mulher chorar, esconderemos a cara no
chapéu

Mas quando vierem buscá-lo, apontá-lo-emos

E diremos: deve ser ele.

Não sabemos o que virá e não temos nada melhor
que isso

Mas você não queremos mais.

Enquanto você não se for

Fecharemos as janelas para que não amanheça.

As cidades podem mudar

Mas você não pode mudar.

As pedras, tratamos de persuadi-las

Mas você queremos matar

Você não tem de viver.

Das mentiras em que sempre haveremos de
acreditar:

Você não pode ter existido.

(Assim falamos com nossos pais)

IV

SEI DO QUE PRECISO.

Olho simplesmente no espelho

E vejo que preciso

De mais sono; o homem que tenho

Me maltrata.

Quando me ouço cantando, digo:

Hoje estou feliz; isso é bom

Para a pele.

Esforço-me por estar

Inteira e jovial, mas

Não vou me estressar; isso provoca
Rugas

V

Não tenho nada sobrando, mas
Contento-me com minha ração.
Como com cuidado; vivo
Com vagar; sou
Pelo mediano.

(Já vi gente assim, que se estressa)

SOU UMA MERDA. DE MIM
Nada posso exigir senão
Fraqueza, traição e decadência
Mas um dia percebo:
Está melhorando, o vento
Sopra em minhas velas, chegou minha vez, posso
Ser mais que uma merda –
Começo a sê-lo agora mesmo.

Sendo uma merda notei que
Ao me embriagar, deito-me
Simplesmente e não sei

Quem está em cima de mim; agora não bebo
mais —
Acabo de parar.

Para me manter viva, tive, infelizmente,
De fazer
Uma porção de coisas que me prejudicaram; tomei
Do veneno que teria
Matado quatro cavalos, mas só assim
Pude me manter viva; por um tempo
Usei cocaína, até parecer
Uma vara seca
Mas então me vi no espelho —
E parei imediatamente com isso.

Tentaram, naturalmente, infectar-me
Com sífilis, mas
Não conseguiram; só puderam me envenenar
Com arsênico: eu tinha a meu lado
Tubos que dia e noite drenavam pus. Quem
imaginaria

Que uma tal mulher
Pudesse de novo enlouquecer os homens? —
Recomecei imediatamente a pôê-lo.

Não fiquei com nenhum homem que não
Tivesse feito algo por mim; fiquei
Com todos de que precisei. Quase
Não tenho sentimentos, quase não me excito mais
Contudo,
Sempre me recupero; tenho momentos bons e ruins,
mas
No final, mais bons do que ruins.

Noto que ainda chamo minha inimiga
De porca velha, e ela, como inimiga, logo percebe
Que um homem está a observá-la.
Mas, dentro de um ano,
Terei parado com isso —
Já comecei a parar.

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 a cidade.

(Isso eu ouvi de uma mulher)

VI

DESCEU A RUA, O CHAPÉU NA NUCA!
Olhou no olho de cada homem e acenou com a
cabeça
Parou diante de cada vitrine
(E todos sabem que está perdido!)

Deviam tê-lo ouvido, como disse: ainda
Vai ter uma conversa séria com seu inimigo
O tom de seu senhorio não lhe agrada
A rua é mal frequentada.
(Seus amigos já desistiram dele!)

Quer, todavia, construir uma casa
Quer, todavia, aguardar para decidir
Não quer, todavia, julgar de modo precipitado
(Ah, já está perdido. Nada mais o respalda!)

(Já ouvi pessoas dizendo isso)

VII

NÃO FALE EM PERIGO!

Num blindado o senhor não passa pela grade de
um esgoto:

O senhor precisa descer daí.

Esqueça a chaleira

Cuide-se de se safar.

Dinheiro o senhor deve trazer consigo

Não lhe pergunto de onde ele vem

Mas sem dinheiro não adianta partir.

E aqui não pode ficar, meu velho.

Aqui o senhor é conhecido.

Se bem o entendo
O senhor deseja comer uns bifés
Antes de abandonar a estrada.

Deixe sua mulher onde está!
Ela tem dois braços
Além disso tem duas pernas
(Que não lhe dizem mais respeito, meu senhor!).
Cuide-se de se safar!

Se ainda tem algo a dizer,
Diga-o então a mim, eu o esqueço.
Agora já não precisa disfarçar:
Não há mais ninguém que o observe.
Se conseguir se safar
Terá feito mais
Do que se pode exigir de alguém.

Não me agradeça por isso.

VIII

ESQUEÇAM O SONHO DE QUE
Se abrirá uma exceção para vocês.
O que sua mãe lhes disse
Não é garantia de nada.

Deixem o contrato no bolso
Aqui ele não será respeitado.

Esqueçam o sonho
De que estão destinados à presidência.
Mas trabalhem com persistência e disciplina

Vocês devem se esforçar mais do que o normal
Para serem tolerados na cozinha.

Vocês deviam aprender o ABC.

O ABC diz:

Dar-se-á cabo de vocês.

Não pensem no que têm a dizer:

Vocês não serão indagados.

Os que comem são numerosos

O que se precisa aqui é de carne moída.

Mas isso não deve

Desanimá-los!

IX

QUATRO PROPOSTAS A UM HOMEM,
VINDAS DE DISTINTAS PARTES, EM MOMENTOS DISTINTOS

AQUI VOCÊ TEM UMA CASA

Aqui há lugar para suas coisas

Disponha os móveis como quiser

Diga do que precisa

Eis a chave

Fique aqui.

É um apartamento para nós todos

E, para você, há um quarto com uma cama

Você pode trabalhar conosco no pátio

Você terá seu próprio prato

Fique conosco.

Aqui é seu dormitório
A cama ainda está bem limpa
Apenas um homem dormiu aí.
Se for muito suscetível
Lave sua colher naquela tina
Ela ficará como nova
Fique tranquilamente conosco.

Este é o cômodo
Apreste-se, ou fique apenas
Por uma noite, mas aí é mais caro.
Não vou perturbá-lo
De resto, não estou doente.
Aqui você está tão bem servido como em qualquer
 outra parte.
Você pode, portanto, ficar.

X

SE LHE DIRIJO A PALAVRA
De modo frio e vulgar
Usando os termos mais secos
E evitando o seu olhar
(Aparentemente não reconheço você
Em suas idiossincrasias e em seus problemas)

Falo apenas
Como a realidade mesma
(A crua realidade, que não se deixa corromper por
 suas idiossincrasias)

E que está farta de seus problemas)
Que a meu ver você parece não reconhecer.

[ANEXO]

[Poemas integrantes do *Guia*]

ACERCA DO PROVECTO³

AINDA HOJE, APESAR DE TODO ESFORÇO E ENGENHO,
Resta uma porção de detritos
Em nossas cidades.
Apesar da canalização das águas e da fiscalização
das obras
Ainda há cantos que os acolhem.
(Seus odores se amainaram
E por isso já não chamam a atenção)
Apesar do esforço de milhões
Não se escoam a imundície
Há muito acumulada.
Essa é uma das sujeiras que restam.

A outra:

O enigmático PROVECTO

(Não confundir com o proteus,

Animal incolor

Que habita as águas subterrâneas dos carstes
dináricos).

Eis o que sabemos: o provecto

Ainda é avistado em meio às raças boas e más

Sem pertencer a nenhuma delas.

Muita gente que viu o provecto

Nunca mais viu a lua.

O provecto não consta mais

Nos catálogos de endereços.

Sua existência é misteriosa,

Mas não se acha ninguém

Que queira desvendar tal mistério.

E ainda que disponha de bens

E que nossa época seja cobiçosa

Não se acha um único sujeito

Que queira ser seu herdeiro.

O provecto é provavelmente o único animal

De quem não se sabe o que come.

É até mesmo possível que nada coma.

Nesse caso deve ter desenvolvido um órgão

Que lhe tenha permitido armazenar

Comida suficiente para alimentá-lo por 40 anos.

Aí reside sua capacidade

De falar sobre coisas

Que já não conhecemos, sobre as quais, porém,

Sabemos que foram consumidas numa era
passada.

Como esse animal, símile do homem, é

aparentemente cego, faz

Suas necessidades nos lugares públicos

Diante da plebe que ri zombeteira.

Abdica assim

Do respeito que o povo simples

Costuma devotar aos fenômenos estranhos.

É certamente uma deficiência
De nossa época deveras acelerada
Que, *por estar em extinção*,
Um animal não seja investigado.

E assim, de fato, não se sabe nada
Sobre o modo de vida do provector
E sobre seus anseios na sociedade
(Enquanto ainda pôde tê-los).
Mesmo na alta administração
Nada mais se sabe sobre ele.

POR QUE COMO PÃO, QUE CUSTA TÃO CARO?
Não estão demasiado caros os cereais de Illinois?
Quem combinou com quem
Que o homem de Irkutsk
Não disporá dos tratores
Fadados à ferrugem?
Erro se me ponho a comer?

NÃO VOU AFIRMAR QUE ROCKEFELLER SEJA UM IDIOTA,
Mas você há de concordar
Que a Standard Oil veio atender a um interesse
geral.
Que tipo de homem poderia
Impedir o surgimento da Standard Oil?
Afirmo
Que tal homem ainda está por nascer.

Quem poderá provar que Rockefeller cometeu erros
Uma vez que o dinheiro de fato apareceu?

Fique sabendo:
Era do interesse geral que o dinheiro aparecesse.

Você tem outras preocupações?
Eu ficaria feliz se pudesse encontrar
Um sujeito que não fosse idiota, e
Posso provar isso.

Escolheram o homem certo.
Não é verdade que tinha faro para o dinheiro?
Não é verdade que envelheceu?
Não pôde afinal fazer asneiras
Sem que a Standard Oil deixasse de surgir?

Você acredita que a Standard Oil poderia ter
custado menos?
Pensa que outra pessoa
Poderia tê-la fundado com menos esforço?
(Uma vez que havia o interesse geral?)

Você é totalmente contrário aos idiotas?
Acha que a Standard Oil vale a pena?

Oxalá não acredite
Que um idiota seja
Um homem que pensa.

SE HOUVESSE LIDO OS JORNAIS TÃO ATENTAMENTE QUANTO EU
Você teria sepultado as esperanças de que
Uma melhora seja possível.

Afinal, ninguém morre do nada!
Para que serviu a guerra?
É certo que sacrificamos um punhado de pessoas,
Mas quantas não foram geradas?
E é certo que não podemos
Produzir uma guerra como essa a cada ano.

O que não teria feito um furacão

Ao se abater sobre Miami e a Flórida?
Ou, melhor dizendo, dois furacões.
Chegariam as primeiras notícias: 50.000 mortos.
No dia seguinte, a constatação:
3.700.

Essa quantia é facilmente reposta.
Mesmo para os habitantes de Miami
Isso não representa um alívio, e
Que diremos nós
Que vivemos tão longe dali?

É puro escárnio!
Seremos também escarnecidos?
Deveríamos pelo menos ter o direito
A uma *serena* amargura.

UMA GRANDE CABEÇA

É impagável.
Faz aquilo que outros também fariam.
Faz muito menos do que você supõe.
É bem informada.

Onde outros ainda enxergam uma saída
Ela se dá por vencida.
Não acredita em algo que
Crie dificuldades. Por que
Haveria de criar dificuldades
Algo que é do interesse geral?

Reconhecemos uma grande cabeça no fato de
Ela ter vontade de comer maçãs
Quando um número suficiente de pessoas
Tem vontade de comer maçãs
Havendo maçãs o bastante para todos.

Você é uma grande cabeça?
Note então que a cidade cresce
O comércio prospera e
A humanidade ainda se multiplica.

FOI FÁCIL FISGÁ-LO.

Teria sido possível na segunda noite.
Esperei até a terceira (e sabia
Que corria algum risco)
Então ele me disse rindo: rio por causa do sal de
banho
E não de seu cabelo!
Mas foi fácil fisgá-lo.

Por um mês mantive a rotina de sair logo depois de
fazer amor.
A cada três dias eu me ausentava,

Nunca lhe escrevi.
Experimente guardar a neve numa panela!
Ficará suja por si mesma.
Quando a coisa acabou
Eu havia feito mais do que podia.

Eu expulsara as vadias
Que dormiam com ele, como se isso fizesse parte
do trato.
Fazia-o rindo e também chorando.
Abria o registro do gás
Cinco minutos antes de ele chegar, tomava
Dinheiro emprestado em seu nome.
Debalde!

Certa noite, porém, dormi
E certa manhã levantei-me
Lavei-me da cabeça aos pés
Comi e disse para mim mesma:
Acabou-se.

Eis a verdade:
Dormi outras duas noites com ele,
Mas por Deus e pela minha mãe:
Aquilo já não significava nada.
Como tudo passa, também
Isso passou.

TODA VEZ

Que olho para esse homem

Ele nada bebeu e

Ri como sempre riu.

Penso: está melhorando.

Chega a primavera, começa um belo tempo

O tempo que passou

Está de volta

O amor recomeça, logo

Tudo será como antes.

Toda vez
Que falo com esse homem
Ele comeu e não vai embora
Fala comigo e
Não está de chapéu.
Penso: vai dar tudo certo
O tempo de costume passou —
Com uma pessoa
Podemos falar, ela ouve
O amor recomeça, logo tudo
Será como antes.

A chuva
Não retorna para cima.
Quando a ferida
Não dói mais,
Dói a cicatriz.

Blasfêmia

SE HOUVER ALGUMA COISA

Que você possa ter em troca do dinheiro
Apanhe o dinheiro.
Se passar alguém que tenha dinheiro
Dê-lhe uma na cabeça
E tome seu dinheiro
Isso lhe é lícito.

Quer morar numa casa?
Vá a uma casa
Deite-se numa cama
Se a mulher chegar

Faça-a entrar.
Se o telhado ceder, vá embora
Isso lhe é lícito.

Se houver um pensamento
Que você não conhece
Pense o pensamento
Se ele custar dinheiro
Se cobrar sua casa em troca
Pense-o, pense-o
Isso lhe é lícito.

No interesse da ordem
Para o bem do Estado
Pelo futuro da humanidade
Para seu próprio bem-estar
Isso lhe é lícito.

Instrução para os de cima

1
No dia em que o soldado desconhecido
Foi enterrado sob uma salva de tiros de canhão
Durante dois minutos
Do meio-dia e dois ao meio-dia e quatro
Todo trabalho cessou
De Londres a Cingapura
Unicamente em honra
Do soldado desconhecido.

Mas, apesar de tudo isso, talvez
Devêssemos ordenar

Que finalmente seja prestada uma homenagem
Ao desconhecido homem
Das metrópoles dos povoados continentes.
Um homem qualquer oriundo da teia urbana
Cujo rosto não é notado
Cuja existência misteriosa não é advertida
Cujo nome não foi ouvido claramente
Tal homem deveria
No interesse de todos nós
Ser distinguido com uma grande homenagem
Com uma emissão radiofônica
“Ao homem desconhecido”
E
Com uma pausa no trabalho de todos os homens
Por todo o planeta!

Saudação

Você FOI FUZILADO

De acordo com as regras. Vi o protocolo.
Na cidade sabe-se a hora exata.
Não queira ensinar-nos o Padre Nosso.

Enquanto você fala, todos sabemos
Que você já não vê mais nada.
Admita:
Você mirou de frente a boca
Do cano dos fuzis.

Os tiros foram disparados. A tropa
Pôs-se em marcha. A fumaça subiu
Junto ao muro:
Você
Ficou estendido no chão.

Lave, lave o quanto quiser!
Não vai sair
A cal de seu rosto.

Por favor,
Não fale comigo!
Quando contemplo seu rosto
Acode-me a lembrança:
Você foi
Fuzilado.

700 intelectuais adoram um tanque de óleo

1
Viemos
Sem sermos convidados
700 (e muitos ainda estão a caminho)
De todas as partes, de onde o vento não sopra mais
Dos moinhos que moem lentamente e
Dos fogões, atrás dos quais, diz-se,
Não resta um cachorro sequer.

2

E te contemplamos
Subitamente, do dia para a noite
Oh tanque de óleo!

3

Ainda ontem não estavas aí
Mas hoje
Tu somente estás aí.

4

Vinde depressa
Vós que serraís o galho em que estais sentados!
Vós obreiros!
Deus está de volta
Na forma de um tanque de óleo.

5

Horroroso,
És o mais belo!
Violenta-nos

Tu, sóbrio!

Extingue nosso ego!
Faz de nós um coletivo!
Não como o queremos,
Mas como o queres.

6

Não és feito de marfim
E ébano, mas de
Ferro.
Magnífico! Magnífico!
Tu, modesto!

7

Não és invisível
Infinito não és!
Mas tens sete metros de altura.
Em ti não há segredos
Apenas óleo.
E lidando conosco não te tornas

Arbitrário nem insondável
Antes, procedes de modo calculado.

8
Que te importa a relva?
Tu te assentas sobre ela.
Onde sempre houve relva
Agora estás sentado, tanque de óleo!
E diante de ti um sentimento não vale
Nada.

9
Por isso, atende-nos
E salva-nos da desgraça do espírito.
Em nome da eletrificação
Do fordismo⁴ e da estatística.

***Do guia para os habitantes das cidades:
ultraindividualismo
versus resistência solidária***

TERCIO REDONDO

DO GUIA PARA OS HABITANTES DAS CIDADES CONFIGURA UM AMBICIOSO projeto poético do jovem Brecht, iniciado dois anos depois de sua mudança definitiva para Berlim, ocorrida em 1924. Os planos de então incluíam uma gravação sonora dos poemas, procedimento que se inseria no quadro mais amplo de uma intensa experimentação no teatro, associada a um crescente interesse do dramaturgo pelo cinema e pelo rádio. A ideia do disco, que não viria a se concretizar, indicava a aguda percepção da necessidade de um meio de expressão novo para acolher uma poesia igualmente nova: a da metrópole. Na verdade, havia muito Brecht

identificara o descompasso entre a nova realidade urbana e sua repercussão na poesia. Em setembro de 1921, o então estudante de medicina escrevia em seu diário:

Considerando o que fez Kipling pela nação que “civiliza” o mundo, fiz a incrível descoberta de que ninguém descreveu até agora a cidade como selva [...]. A hostilidade da grande cidade, sua consciência petrificada e má, sua babilônica confusão de línguas, em suma: sua poesia ainda não foi criada.¹

Cabe lembrar que, em virtude de uma industrialização tardia, a Alemanha demorou a conhecer o advento da cidade grande. Em 1871, ano da unificação nacional, Berlim contava pouco mais de 800 mil habitantes, enquanto Paris se aproximava de seu segundo milhão e Londres chegava aos 3,8 milhões. Essa situação, porém, iria se modificar rapidamente e, às vésperas da Primeira Guerra, a população berlinense já havia ultrapassado a casa dos 2 milhões, dobrando esse número em 1925. A Berlim que Brecht conheceu era, portanto, palco de um crescimento po-

pulacional vertiginoso, sustentado pela permanente chegada de novos contingentes de trabalhadores. Nesse contexto, a precariedade das condições de vida das massas proletárias, decorrente entre outras coisas do ambiente insalubre nas fábricas, dos baixos salários e da moradia inóspita, constituía ponderável fator de insegurança social, mesmo durante os “anos dourados” de 1924 a 1930.

É nesse cenário que surge o *Guia*, um manual que compila ensinamentos destinados ao homem fadado a viver e sobreviver no ambiente sobremodo hostil das grandes cidades. Na verdade, a urbe moderna já se havia introduzido na lírica alemã, pelo menos duas décadas antes, por obra dos expressionistas. A cidade surgira, mesmo antes da guerra, como um dos alvos preferenciais de sua crítica, figurando como imagem exemplar da decadência moral e social do mundo burguês. Na poesia de Georg Heym, Jakob van Hoddis ou Ernst Stadler o espaço urbano aparece como epicentro de uma crise insanável, cujo desfecho seria a ruína apocalíptica. Desprovidos de uma

perspectiva histórica que reconhecesse a miséria reinante como fruto de uma determinada forma de desenvolvimento econômico e social, os expressionistas confundiram o fim da era burguesa com o fim do próprio mundo. Brecht herdou-lhes o tema da cidade, mas o modo de tratá-lo ele o fez a partir de um ponto de vista inteiramente distinto. Mennemeier salienta o caráter pioneiro do *Guia*, que descreve a metrópole não mais a partir de suas manifestações exteriores, mas do registro de suas contradições internas.² De fato, sobretudo nos dez poemas iniciais do ciclo, a cidade se desnuda por meio de uma insistente exposição de opiniões as mais variadas, oriundas de diversas partes, que amiúde se expressam na forma do conselho ou da advertência. Os poemas não falam simplesmente sobre o novo sujeito citadino e cosmopolita. É ele mesmo quem se expressa, seja de modo pessoal, seja na condição de um coletivo.

Cumpriu ao *Guia* inspecionar o funcionamento do capitalismo nos meandros da cidade remodelada pela industrialização e firmada como espaço ma-

tricial e irradiador da cultura. Brecht examina seu funcionamento sob a óptica das relações de convívio, obtendo de início um resultado muitíssimo promissor, mas ainda carente de desenvolvimento, uma vez que o processo de transformações sociais que se observava até então estava longe de se esgotar. Deriva daí sua opção por editar o material já produzido não em forma de livro, mas nos *Ensaios* (*Versuche*), uma coleção de *cadernos* caracterizada pelo viés experimental, como avisa a nota que precede o material reunido no primeiro volume:

A publicação dos *Ensaios* ocorre num momento em que certos trabalhos não devem constituir experiências individuais (eles extrapolam o caráter de obra), destinando-se antes ao uso (à transformação) de determinados institutos e instituições (seu caráter experimental) e ao objetivo de esclarecer continuamente iniciativas isoladas e diversificadas a partir de suas relações.³

Pouco tempo mais tarde, o golpe desfechado pelo nazismo impôs um obstáculo praticamente intrans-

ponível a essa tentativa de representar a cidade e seus habitantes na poesia. Alguns meses depois de deixar a Alemanha, em fevereiro de 1933, Brecht instalou-se num remoto e pacato vilarejo na Dinamarca. Permaneceu ali por quase seis anos, afastado das tensões e conflitos que haviam pautado o cotidiano de Berlim. Viu-se então alijado de seu teatro, da interlocução diária com os colegas de trabalho, com músicos, escritores, operários e um sem-número de outros colaboradores. Mesmo nos Estados Unidos, para onde emigrou com a família em 1942, confinou-se a maior parte do tempo numa casa nas cercanias de Los Angeles. Nova Iorque poderia ter restituído, ao menos em parte, as condições da vida metropolitana, mas deixou de ser alternativa concreta por não oferecer ao exilado chances reais de ganha-pão. E o retorno a Berlim após o fim da guerra foi tudo menos um reencontro com a cidade das vanguardas, da intensa atividade sindical e partidária, da metrópole que expressou como nenhuma outra no período entreguerras um sentido de transformação social

orientado pela ideia da revolução. Dividida ao meio em 1945, seu lado ocidental consolidou-se como objeto privilegiado de propaganda das virtudes do capitalismo avançado e o oriental viu-se submetido à gestão stalinista de uma população acuada e de uma cultura aprisionada. Depois de 1933, Brecht nunca mais contemplaria e vivenciaria *in loco* a metrópole e seus habitantes, tornando-se inviável ou despropositado o desenvolvimento ulterior do trabalho.

O primeiro poema do *Guia* apresenta um evento corriqueiro no cotidiano das cidades alemãs dos anos 1920: a chegada de um grupo de trabalhadores em busca de emprego. E a menção que faz a Hamburgo alude ao tipo e ao porte da cidade que recebe esses migrantes. Trata-se do centro urbano populoso, com parque industrial complexo e alimentado pela constante introdução de novos braços. No poema, a lição que uma voz admoestadora quer transmitir é

clara e repetida à exaustão; todas as cinco estrofes encerram-se com a mesma ordem de *apagamento dos rastros*. Todavia, tanto o caráter quanto a intensidade do processo de eliminação de vestígios não são uniformes e se modificam ao longo do poema, em processo de crescente acirramento da experiência vivida. Na primeira estrofe, aconselha-se ao novo cidadão a clausura e o afastamento dos amigos. Na segunda, o que se pede é uma atitude de alienação em relação aos próprios pais, indicando-se um isolamento que contempla todo o espectro das relações sociais do sujeito. A separação proposta inclui assim desde as relações mais superficiais — aquelas que se travam durante uma simples viagem de trem — até aquelas que dizem respeito à esfera da máxima intimidade.

As últimas estrofes retomam o mantra da separação, mas em chave distinta. Nelas o apagamento dos rastros envolve não mais o isolamento meramente físico da pessoa que imerge nos interstícios da cidade. Aí, o advento da clandestinidade, inaugurado na estação de trem, adquire feição inusitada: “O que

disser, não o diga duas vezes/ Se verificar em outrem o seu próprio pensamento: renegue-o.” Agora não basta a mera ruptura dos laços afetivos que vinculam o sujeito a sua vida pregressa; pede-se-lhe que rompa com a percepção de que seja possível ter e sustentar uma opinião. O pensamento há de se tornar plástico o suficiente para se adaptar a circunstâncias que estão em processo de mutação contínua.

Antes mesmo de se iniciar a Primeira Guerra, Heinrich Mann já havia retratado esse imperativo de permanente conversibilidade da opinião pessoal. Diederich Heßling, o protofascista de *Der Untertan* (*O súdito*), prodigaliza-se na tarefa de amoldar seus pontos de vista ao daqueles com que deve contar para lograr seus objetivos de ascensão social. Renega com tal impudicícia e rapidez a opinião recém expressa que o pensamento já não subsiste senão numa forma inteiramente instrumentalizada, a única que restara à burguesia em sua luta encarniçada pelo poder, mesmo no âmbito de uma pequena e inexpressiva cidade alemã na virada do século XIX.⁴ No

poema, porém, a disposição para a mudança brusca e radical do pensamento abre caminho para uma completa *desidentificação*. O princípio da alteridade, profundamente perturbado no romance, torna-se pervertido na exposição das lições ministradas no poema. É Baal ressurgindo em sua trajetória rumo à existência *associal*, dotada agora de feições muito mais nítidas. No *Guia*, a sinistra personagem da peça adquire sua forma mais acabada.

O processo de atomização esboçado no poema culmina na última estrofe, que faz entrever a resiliência das marcas pessoais em face do futuro: “Quando pensar em morrer, cuide/ Para que nenhuma lápide traia o lugar onde você jaz/ Portando uma clara inscrição com seu nome, que o denuncia/ E trazendo o ano de sua morte, que o acusa!” De acordo com Benjamin, a tarefa foi, pouco depois, integralmente cumprida pelos nazistas, mas é preciso lembrar que sua pedra fundamental fora lançada mais de um século antes, no momento em que a Alemanha ingressava na modernidade da Europa

pós-feudal. No bojo de uma ampla discussão em torno da arquitetura e do urbanismo, as *Afinidades eletivas* de Goethe tangenciam a constituição da nova identidade burguesa, desvinculada das ideias de individualidade próprias do mundo nobre. Charlotte, a amadora urbanista do castelo, decide refuncionalizar os signos da memória coletiva ao promover ampla reforma num velho cemitério comunal. De sua intervenção ressentem-se os membros de uma família que já não podem localizar o ponto exato onde jazem os corpos de seus antepassados. Diz-lhe então um enviado dos aborrecidos:

A senhora bem vê [...] que tanto a pessoa mais humilde quanto a mais importante preocupa-se em assinalar o lugar onde se encontram os restos mortais de seus entes queridos. [...] não é a pedra que nos atrai, senão aquele que jaz sob ela, entregue aos cuidados da terra. Não se trata da memória, mas da própria pessoa, não da lembrança, mas da presença.⁵

O cemitério das *Afinidades* é remodelado em virtude do número crescente de jazigos, situação que enseja uma organização *racional* do espaço. Como lembra o jovem arquiteto que apoia Charlotte em seu ímpeto reformador, doravante imperam questões sanitárias, que devem se sobrepor à mesquinhez dos velhos rituais:

[...] quando a terra nos receber de volta, nada mais natural e higiênico que, sem demora, sejam nivelados os montículos, que vão surgindo ao acaso e, pouco a pouco, se fundem. Assim, sustentada por todos, a lápide se tornará mais leve para cada um de nós.⁶

Com seu paisagismo modernizante, Charlotte antecipa o emprego da vala comum como solução prática e *higiênica* para a morte produzida em grande escala, e, como se constataria mais tarde, a fumaça expelida pelos fornos crematórios de Auschwitz revelar-se-ia a mais leve de todas as lápides. A remissão da *presença* preparava o terreno para o passo seguinte de eliminação dos resquícios últimos da memória.

À leitura desse primeiro poema avulta ainda outro elemento de perturbação e desconforto, pois, integrando um *guia* de instruções, a voz que as transmite sugere uma identidade de propósitos com a instância autoral. Considerando-se as coisas desse modo, Brecht estaria ministrando lições em torno de uma vida desprovida de qualquer possibilidade de contato social, de maneira que esse e os outros poemas do ciclo comporiam uma exemplar cartilha de niilismo. A impressão inicial, porém, é modificada pela introdução do último verso, que retira dos demais o caráter prescritivo. “Você já ouviu isso” – a advertência, posta entre parênteses, indica a verdadeira natureza do poema, que é a do relato sobre discurso alheio. Segundo Jan Knopf, ao depararmos esse verso final, vemos imediatamente compelidos a refazer a leitura, dotada agora de uma perspectiva que se abre para a crítica.⁷ Como se vê, o *Guia* cobra do leitor uma atitude de permanente desconfiança. Impõe-lhe a constante necessidade de identificação da fonte

dos preceitos anunciados, que é diversa e sujeita a toda sorte de contradições.

Se o primeiro poema apresenta a figura do sujeito que chega à cidade em busca de emprego, o segundo flagra-o já inserido em seu cotidiano excludente, da concorrência infernal em torno do emprego e da sobrevivência material e espiritual. Aqui, a voz da admoestação e do conselho é coletiva, e aquele que a ouve está de algum modo incorporado ao grupo que lhe dirige a palavra: “*Estamos com você* na hora em que você percebe [...]” (grifo meu). À semelhança das estações vividas pelo sujeito do nono poema do ciclo — figuradas nas quatro distintas formas de moradia que lhe são oferecidas — este, o poema da *quinta roda*, é marcado pela exposição de momentos ou fases às quais corresponde a formação de uma determinada consciência. Inicialmente alguém se dá conta de ser ou ter-se tornado a *quinta roda*. Os ou-

tros, os que constituem a instância de enunciação no poema, não o notaram ainda. Em seguida, porém, em virtude de um comportamento suspeito, revelador de insegurança e ansiedade, esse indivíduo acaba por se trair, e os demais percebem sua nova condição, justamente a de ser a roda que sobra.

Para surpresa do leitor, a quarta estrofe apresenta uma súbita reversão no plano das consciências: “Você permanece sentado conosco na hora/ Em que percebemos que você é a quinta roda./ Você, contudo,/ Não o percebe mais.” Essa reviravolta, aparentemente paradoxal, pode ser melhor interpretada à luz da situação histórica da esquerda alemã durante a República de Weimar. Encerrada a Primeira Guerra, o capitalismo liberal-competitivo que caracterizara o período imperial cedeu passo a uma economia monopolizada, e o Estado assumiu a forma de uma democracia de massas, de alguma maneira sensível à demanda por direitos sociais e políticos de uma classe até então afastada do poder. Contudo, em que pese a notável evolução da organização partidária

e sindical lograda pelos trabalhadores, surgiram crescentes dificuldades no embate dos sindicatos com os monopólios. Estes, financiados pelo capital estrangeiro, introduziram os métodos científicos da produção fordista que conduziram o país a elevadas taxas de desemprego. A maioria dos sindicatos, mormente aqueles vinculados à social-democracia, rendeu-se à situação e passou a apoiar o processo da produção altamente concentrada. Em seu cálculo, a nova leva de desempregados seria absorvida pela indústria de bens de capital, e o conseqüente aumento no poder de compra contribuiria para a revitalização da indústria dos bens de consumo, criando-se assim mais um fator de geração de empregos. Além disso, o Estado assumiu o papel de agente econômico direto, na condição de proprietário ou de acionista no mercado empresarial e, como não poderia deixar de ser, tornou-se antagonista dos sindicatos em matéria de salário e condições ocupacionais. Nessas circunstâncias, as mudanças ocorridas na composição do mercado de trabalho e o desemprego crônico fragili-

zaram consideravelmente a posição dos sindicatos, que começaram a perder filiados e a capacidade de exercer seu papel de entidades prestadoras de auxílio.⁸

Atingido pela nova política empresarial do enxugamento de quadros, o trabalhador que até então militara coletivamente por conquistas políticas e trabalhistas viu-se subitamente à mercê da penúria pessoal e familiar, e a solução mais imediata que se lhe ofereceu foi a aceitação de condições de trabalho que ele noutros tempos rejeitara. É dessa situação que resulta o câmbio que se opera nas consciências em torno da *quinta roda*. Diante dos sinais emitidos por aquele que está prestes a ser posto no olho da rua, o coletivo organizado de trabalhadores logo reconhece a situação em que se acha o companheiro ameaçado pelo corte. Percebe-a com a necessária objetividade e mantém o discurso coeso. Aquele, porém, que de algum modo se descobre na iminência de ser afastado, rapidamente perde a capacidade de se ver como a *roda* descartada, integrante até então de

um conjunto de rodas, de um coletivo. Ser demitido significa para o trabalhador não apenas a perda do salário, mas também dos laços de solidariedade que o unem a seus companheiros. No *salve-se quem puder* da economia recessiva, o maior risco enfrentado pelos trabalhadores é o da perda dessa consciência.

É essa situação que explica a parte final da fala coletiva no poema, a qual, numa leitura apressada, pode ser interpretada como manifestação de cinismo e indiferença. De fato, choca a crueza com que se adverte o desvalido, logo na primeira das três últimas estrofes que enfeixam suas considerações finais: “Permita-me dizê-lo: você é/ A quinta roda/ Não pense que eu, que o digo,/ Seja um canalha/ Não apanhe um machado, antes/ Apanhe um copo d’água.” Todavia, esse choque advém mais da forma que do conteúdo da fala e configura um procedimento que não é estranho à maneira como Brecht costumava se expressar politicamente, em atitude sempre avessa ao rodeio e à conciliação.⁹ Ao companheiro prestes a se desgarrar da militância e

ingressar nas hostes da extrema-direita, o gesto do afago seria despropositado e virtualmente danoso. Despropositado por não acrescentar nada de concreto à luta coletiva e danoso por seu virtual potencial de sedação política. O discurso pode ser ríspido e impiedoso, mas essa dureza atende a propósito bem definido. No último poema do ciclo esse *modus dicendi* é retomado, tornando-se explícita a razão de seu emprego: “Se lhe dirijo a palavra/ De modo frio e vulgar/ Usando os termos mais secos/ E evitando o seu olhar/ (Aparentemente não reconheço você/ Em suas idiossincrasias e em seus problemas)// Falo apenas/ Como a realidade mesma”. Frieza e vulgaridade são, portanto, o tributo que se paga à realidade, “que não se deixa corromper” pelas idiossincrasias e veleidades do sujeito. À *quinta roda* o que se pede, de modo direto e responsável, é que renuncie ao desespero e à rendição, que avalie a situação com o máximo de objetividade, que a compreenda no contexto mais geral da crise e não como problema particular do indivíduo vitimado pelo desemprego.

Durante a crise iniciada em 1929, consumou-se a falência dos sindicatos alemães, evento crucial para o avanço do nazismo. Seus coveiros provinham sobretudo do *establishment* social-democrata, promotor de uma política de conquistas trabalhistas obtidas em troca do arrefecimento da luta mais ampla pela emancipação. Em vez de politizar o trabalhador preparando-o para a luta, o movimento sindical preferiu investir seus esforços e suas finanças, entre outras coisas, na construção de magníficas sedes, na criação de oficinas gráficas e na aquisição de patrimônio imobiliário. Nessas circunstâncias, os recursos financeiros restantes não podiam cobrir os custos da prestação de auxílio a seus membros desempregados.¹⁰ Para estes, no momento mais agudo da crise, já não havia nas organizações trabalhistas uma voz que apelasse à união e que iniciasse o necessário debate em torno das causas da crise e das medidas a serem adotadas com vistas à sua superação. A desorientação política foi o saldo amargo do projeto de conciliação do trabalho com o capital.

Como ressalta Franz Neumann, por volta de 1932 o sistema de bem-estar social construído desde o fim da guerra entrou em colapso: “A espontaneidade da classe trabalhadora fora sacrificada em favor de organizações burocráticas incapazes de cumprir sua promessa de promover a liberdade de cada um agrupando os direitos individuais e trazendo-os para as organizações coletivas.”¹¹ Nesse momento, a voz uníssona que se erguera no poema estava definitivamente calada.

O desenvolvimento histórico do capitalismo pós-Segunda Guerra reservou ao *Guia* um papel de destaque na produção lírica brechtiana. A intensificação dos processos de isolamento social na *pólis* capitalista, sobretudo em sua fase neoliberal, resultam hoje num cenário urbano provavelmente mais afinado com os poemas do que aquele que se apresentara na Berlim do final dos anos 1920. São

de nosso tempo os artefatos digitais que encapsulam em esferas impermeáveis os homens e mulheres que habitam as grandes cidades. Para eles já não tem efeito prático a voz que aconselha o sujeito do primeiro poema do ciclo a se afastar de seus companheiros de viagem após o desembarque na estação ferroviária. Munido de um aparelho celular ou de um *tablet*, o viajante atual terá se apartado de seus circunstantes muito antes de o trem ter chegado a seu destino. Por outro lado, a também demandada tarefa de *apagamento dos rastros* tornou-se mais difícil. Estamos todos marcados, e nossas pegadas são rastreadas, contabilizadas e armazenadas nas centrais de informação de um mundo transnacional. Elas se multiplicam na teia digital que garante tecnicamente a *gestão* de nossas vidas. Alienamo-nos das pegadas que deixamos em nossos caminhos para que sejam meticulosamente registradas na nuvem coletora de todos os legados.

Referências bibliográficas

- BRECHT, Bertolt. *Große und kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 26. Berlin; Weimar: Aufbau/Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- _____. *Versuche 1-12. Heft 1-4*. Berlin: Aufbau, 1963 (Primeira edição: 1930).
- GOETHE, Johann Wolfgang. *As afinidades eletivas*. Trad. Tercio Redondo. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2014.
- KNOPF, Jan. *Brecht: Lebenskunst in finsternen Zeiten. München*: Carl Hansen, 2012.
- MANN, Heinrich. *Der Untertan*. Frankfurt am Main: Fischer, 2015.
- MENNEMEIER, Franz Norbert. *Bertolt Brechts Lyrik: Aspekte, Tendenzen*. Düsseldorf: Bagel, 1982.
- NEUMANN, Franz. *Behemoth: The Structure and Practice of National Socialism, 1933-1944*. Chicago: Ivan R. Dee, 2009.
- Neue*

Lendo alguns poemas de Brecht com olhos de hoje

IUMNA MARIA SIMON

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

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

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 assinala 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 contra-

ditórios, 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 flagrantes 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, torna-se — ousa 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.

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.

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 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-

dos sabem de antemão que seus contratos não serão cumpridos. Portanto, Brecht não heroiza 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-

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.

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

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 litera-

tura 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

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.

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

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 —,

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 desmantelo. 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-

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,

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

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 despidamente a sua dependência sexual e propaganda 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

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 maltratem. 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

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 ociosos, 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

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.

Espaço urbano em tempos de urgência: ressonâncias...

VERA DA SILVA TELLES

IMPOSSÍVEL NÃO SE DEIXAR AFETAR PELA FORÇA DESSES POEMAS, PELO que nos fazem pensar sobre os “tempos sombrios”¹ que agora, como antes, recobrem e deixam marcas nas vidas vividas nas grandes cidades. Arrisco-me aqui a uma reflexão, pois, acolhendo o convite posto na chamada ao debate que deu origem a esta publicação — “espaço urbano em tempos de urgência”. Mais do que um título, é uma questão que nos interpela e nos incita a refletir sobre as ressonâncias e transversalidades que se pode apreender na experiência dos habitantes das cidades, desde sempre, aqui e alhures.

Conforme fui lendo e relendo cada um desses dez poemas, conforme fui fazendo minhas notas, dei-me conta de que *Do guia para os habitantes das cidades* se mostrava também um “guia de leitura” da cidade. Essas notas me entregavam algo como uma transcrição do poema em uma quase-prosa, que fazia de cada poema uma cena urbana, tecida nas circunstâncias miúdas das vidas e vivências cotidianas. Talvez seja um “tique” do ofício de pesquisadora que se dedica, já há um bom tempo, a prospectar as tramas e veredas da cidade, seguindo os traços – sim, eles existem – desses habitantes anônimos de uma grande metrópole. Sendo assim, que também seja dito que isso me foi possível pelo modo como cada um desses poemas-cenas me impactava pela força da crítica imanente à uma dicção seca, sin-copada, sem interpretação, sem julgamento e, no entanto, ou por isso mesmo, impiedosa na dureza incontornável do que vai se perfilando, poema a poema. A observação distanciada, recusando a empatia dos sentimentos, o efeito crítico e reflexivo do distancia-

mento, traço distintivo do poeta, sabemos, é matéria dos estudos literários. Deixo a questão aos que dela entendem. Mas não pude evitar a reflexão sobre a potência da escrita, que tão frequentemente entre nós, sociólogos e afins, fica esvaziada por uma descrição burocrática dos “fatos” aos quais se acopla a denúncia hiperbólica (cheia de adjetivações) dos horrores do mundo ou então o argumento de autoridade das teorias e sistemas explicativos – uma crítica impotente, que apenas pode contar com a cumplicidade (de sentimentos, de afinidades teóricas ou políticas) de seus eventuais leitores. Há algo a aprender com o poeta. Por certo, não somos poetas e não contamos, como diz Hannah Arendt em seu comentário aos poemas de Brecht, com esse “supremo dom de condensação que é o pré-requisito de toda a poesia”.² Mas há algo a refletir sobre a arte da escrita, no modo como se encenam fatos e circunstâncias e o efeito de composição daquilo que é dito e descrito. Pois é nisso que está a força desse ciclo de poemas: cada um, com seu ritmo seco e direto, encena a infeliz

existência do cidadão anônimo da grande cidade; mas é na sua sequência, no modo como vão sendo compostos, que eles se deixam ler como um *guia para os habitantes das cidades* e, para seus leitores, uma guia de leitura sobre as cidades e seus habitantes.

Em cada poema vão se perfilando as destinações anônimas desse cidadão destinado a transitar pela cidade “sem deixar rastros”; e tudo o que poderia ser o sinal de acolhimento, proteção, identidade (a moradia, os conhecidos, os amigos) é posto como cifra de insegurança, perigo; não mais do que paradas transitórias, pontos de passagem de vidas instáveis, sem escapatória, sem redenção possível. Esse é o guia para os habitantes da cidade, algo que se sabe ou que se ouviu dizer, que outros já sabiam ou que ouviram dizer – “isso me foi dito”, “você já ouviu isso”, ensinamentos transmitidos aos que chegam e que não têm lugar em canto nenhum: transite pela cidade, habite, viva e morra, mas “apague os rastros” (poema I); se quiser buscar uma saída, busque-a, mas, mesmo que não o perceba, você é des-

cartável, o que sobra, um excedente, como a quinta roda (poema II); você até pode tentar se abrigar, ter “casa, fogão e panela”, mas não o queremos aqui, “você não pode viver”, é como se não existisse (poema III); você transita pelas ruas, olha os que estão à volta, tenta algum contato – você “acenou com a cabeça”, ainda aventa “ter uma conversa séria com o inimigo”, mas a “o tom do senhorio não lhe agradada” e “a rua é mal frequentada”, você “quer, todavia, construir uma casa”, “quer, todavia, aguardar para decidir”, mas você está perdido, “nada mais o respalda” e todos sabem disso (poema VI); você não tem dinheiro e “sem dinheiro não adianta partir”, tampouco ficar – “aqui você não pode ficar, meu velho”, tem uma casa, tem uma mulher, mas isso pouco adianta, “não há ninguém que o observe” e se “conseguir se safar/ terá feito mais/ do que se pode exigir de alguém” (poema VII); pouco adiantam os sonhos que vocês venham a acalantar, mas, se vocês se esforçarem mais do que o normal, serão apenas tolerados na cozinha e pouco importa o que

tenham a dizer porque “você não serão indagados” (poema VIII); quando há alguém que os acolha — “fique aqui”, “você pode, portanto, ficar”, é tudo muito pobre e muito precário, talvez apenas um quarto com uma cama ou um dormitório onde outros, antes dele, já estiveram — “a cama ainda está bem limpa” ou, então, apenas um pernoite, como o quarto oferecido por uma prostituta — “por uma noite, mas aí será mais caro”, mas “não vou perturbá-lo”, “aqui você está tão bem servido como em qualquer outra parte” (poema IX); a realidade é dura, pouco adiantam os seus problemas e mesmo que você não o reconheça, “a crua realidade não se deixa corromper por suas idiossincrasias” (poema X).

Mas é na voz feminina que se enuncia um vislumbre ao menos de desejo de vida — ou apego à vida, sem que isso signifique algum horizonte de salvação, redenção. Pura imanência da vida, seria possível dizer que daí mesmo vem a sua força, uma força que nos interpela. Assim, no poema IV, “sei do que preciso./ Olho simplesmente no espelho/ E

vejo que preciso/ De mais sono // Quando me ouço cantando, digo:/ Hoje estou feliz, isso é bom/ Para a pele // Esforço-me por estar/ Inteira e jovial, mas/ Não vou me estressar; isso provoca/ Rugas// Não tenho nada sobrando”, mas (e o homem que tenho me maltrata), mas “Como com cuidado; vivo/ Com vagar, sou/ Pelo mediano”. E há muitos assim, “já vi gente assim, que se estressa”. Ou, então, essa mulher que passou por todas, que bebe, que se droga, que se deita com todos os homens, que fez tudo isso e mais alguma coisa “para me manter viva” e que, apesar de ser “uma merda” e tão somente fraqueza, traição e decadência, não foi destruída, que sempre recomeça, sempre se recupera. E ela então um dia percebe: “Está melhorando, o vento/ Sopra em minhas velas, chegou minha vez, posso/ Ser mais que uma merda —/ Começo a sê-lo agora mesmo”, pois “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 a cidade” (poema V).

Na leitura de Walter Benjamin, “nesse manual, a cidade aparece como o teatro ao mesmo tempo da luta pela existência e da luta de classes”. O conselho “apague os rastros”, reiterado no primeiro poema, sinaliza a experiência dos migrantes em país estrangeiro, mas também de todos os que se tornam migrantes no próprio país pela ilegalidade a que estão sujeitos pelo fato de militar em favor de uma classe explorada. É nesse registro que as cidades se transformam em campo de batalha. E é nesse registro que *Do guia para os habitantes das cidades* dispensa um ensinamento prático em matéria de ilegalidade e de emigração.³ O imperativo “apague os rastros” comparece aqui como sinal incontornável da catástrofe que então se anunciava, e que já batia às portas de todos. Essa condição de refugiados em seu próprio país é algo que vai se desdobrando, poema a poema, a sugerir a experiência de cidadãos nas condições de vidas marcadas pela insegurança, pela transitoriedade dos arranjos de circunstância — nada permanece. Vidas aprisionadas no presente

imediato. E é nesse ponto que esse ciclo de poemas nos interpela diretamente e nos faz refletir sobre as circunstâncias atuais das cidades contemporâneas.

Este é o ponto: são justamente os rastros — sim, eles deixam rastros nas cidades — dessas gentes sem nome, sem lugar, sem identidade definida, excedentes descartáveis, que essas cenas evocam diretamente, e não metaforicamente; justamente as realidades hoje postas nas cidades contemporâneas: situações de predação e despossessão generalizada, que fazem multiplicar-se por todos os lados esses habitantes indesejáveis, sem lugar, fora da ordem e, por isso mesmo, desafiando com sua própria existência as Leis da cidade. Presença multiforme, eles estão em todos os lugares: migrantes, refugiados, populações sem teto, desempregados, trabalhadores precarizados e outros tantos que vão se alojando como podem nos interstícios da cidade — nas ruas, embaixo das pontes, nas praças, nos terrenos vazios, nos prédios abandonados dos centros urbanos, nos confins das periferias urbanas. São eles também

que se amontoam nas instituições de confinamento e nas prisões que, hoje, no Brasil, encerram uma das maiores populações carcerárias do mundo.

Podemos também nos indagar sobre o que o imperativo do “apagar os rastros” sugere, pois é como os efeitos do poder e dominação se inscrevem, sorrateira ou abertamente, nas destinações desses habitantes anônimos. Também as fricções, os conflitos, os embates que fazem da cidade, como diz Benjamin, “um campo de batalha”, uma batalha pela sobrevivência que se desdobra em uma batalha com ou contra as Leis da cidade. É isso que se pode apreender vivamente ao se seguir os percursos desses homens e mulheres nas grandes cidades. Eles transitam por entre esses vários lugares e, em cada ponto de parada-passagem, têm que lidar com os representantes da Lei — a polícia, os gestores urbanos, os operadores de agências estatais, que acionam dispositivos vários pelos quais se tenta “apagar os rastros”, limpar da cidade os sinais dessa presença indesejável. Mas também é

necessário lidar com intolerâncias e microfascismos que são tão mais virulentos quanto mais essas figuras infames insistem e persistem em existir e marcar presença nos lugares em que fincam suas vidas. Pois é isso, eles resistem. Eles se deslocam ou fogem de um lugar para se instalar em outro. Enfrentam os homens da Lei em conflitos que podem ser acirrados. Ou exercem algo como uma arte do contornamento para evitar os riscos que pesam sobre suas vidas, entre a eliminação física, a prisão ou a tutela em alguma instituição de confinamento. E é também por esse viés que se pode apreender algo desse “apego à vida” que se vislumbra em alguns desses poemas, com toda a ambivalência e a indeterminação que pode aí existir. Apropriando-me dos termos de Benjamin em seu comentário ao nono poema, “pode-se encontrar aí razões para esperar ou para desesperar”. E “o poeta não se explicou quanto a isso”.⁴ Mas poderíamos também dizer: o poeta não se explicou quanto isso e nem poderia, pois essa fissura e essa indeterminação são aqui-

lo que se inscreve e é próprio dos jogos incertos da vida que se processam nas tramas da cidade.

Isso me leva a um segundo ponto. Conforme lia e me deixava afetar por esses poemas, evocava a indagação lançada pelo filósofo Giorgio Agamben em torno das aporias políticas que se abrem a partir da “vida nua e o estado de exceção”.⁵ A cada poema vão se esboçando os contornos de uma cidade atravessada por espaços de exceção, essas zonas cinzentas nas quais transitam os habitantes anônimos, uma gente que ninguém ouve (ou não quer ouvir), que ninguém nota (ou não quer notar), cujos rastros precisam ser apagados e muitas vezes de fato o são (ou tenta-se apagar). Espaços de exceção, ensina o filósofo, não dizem respeito a circunstâncias episódicas que irrompem e irromperam na história dos países. Agora, retomando em nova chave questão lançada por Benjamin,⁶ a exceção se tornou regra e é algo que se instala no próprio coração da cidade e de seus ordenamentos legais. Espaços de exceção: não se trata de um lugar com fronteira e contornos defi-

nidos, mas de uma zona cinzenta, que vai se espalhando por todos os cantos e que torna indiscerníveis a lei e a violência, o direito e a exceção, o contrato e a força. Nessa suspensão ou desativação prática das diferenças, a vida de cada um e de todos se mostra como vida nua, ou seja: como vida *matável*.

No entanto, é importante notar que a questão que o filósofo lança vai além da constatação de um estado de coisas. Ele diz: “é a partir destes terrenos incertos e sem nome, destas ásperas zonas de indiferença, que deverão ser pensadas as vias e os modos de uma nova política”.⁷ Eis o desafio que o filósofo nos propõe: se a exceção se tornou a regra, seria risível qualquer tentativa de recuperar as categorias clássicas da vida política e apostar em um regime formal de direitos que se fez erodir por todos.⁸ Questão teórica, de alta voltagem filosófica, cujo enfrentamento não está no escopo deste texto. Mas a questão pode também ser colocada em outro plano. Como o filósofo comenta em diálogo com ativistas políticos no cenário francês,⁹ trata-se de uma

questão de experimentação política. E será preciso pensar não propriamente sobre, mas pensar junto com os vários grupos e coletivos, que são muitos, verdadeiras miríades, que atuam ou se articulam nesses campos de intervenção, que vêm se multiplicando em todas as cidades em torno dessas gentes sem nome e sem lugar: nos campos de refugiados, nas ocupações em que as populações sem teto se instalam, nas associações de desempregados, nos lugares de acolhimento (confinamento?) de migrantes de vários matizes, nos centros de assistência aos despossuídos, em torno das populações encarceradas, nas periferias distantes das cidades. Esses lugares, e outros, circunscrevem, segundo Agamben, um “campo de batalha” que diz respeito às “vias e possibilidades de uma nova política” que se esboçam, de modo hesitante, sem garantias, no fio da navalha entre os riscos do aniquilamento físico e as identidades administradas por dispositivos de poder. Essa é uma discussão que vem sendo lançada nos debates políticos e intelectuais no mundo atual, na

própria medida em que esses espaços incertos do que se convencionou chamar de biopoder¹⁰ vêm se expandindo cada vez mais no coração das cidades contemporâneas, seguindo os ritmos acelerados e escalas ampliadas em que os “refugiados urbanos”, em suas várias figurações, se espalham por todos os lados. Biopolíticas menores, dizem uns, políticas da vida, propõem outros,¹¹ termos ambíguos, abertos a controvérsias, mas que sinalizam a exigência de se refletir sobre os sentidos e horizontes entreabertos nesses espaços que são também espaços de experimentação política. “Campos de batalha” justamente porque aí, para reter os termos de Agamben, se joga a partida entre a vida nua — a “vida matável” — e as formas de vida — as possibilidades e potências de vida. É isso o que pulsa, em filigrana, nos agenciamentos práticos pelos quais se busca escapar, contornar ou se contrapor aos dispositivos de poder que incidem em suas vidas, seus corpos, suas destinações. Essas presenças indesejáveis passaram a compor as paisagens urbanas, entram em confronto

com as Leis da cidade — uma trama de fricções e conflitos, por vezes violentos, que explodem nas praças e ruas da cidade, e transbordam e implodem as fronteiras internas nas quais se tenta circunscrever, controlar, gerir as multidões desses “sem-lugar”. São nesses pontos de fricção que homens e mulheres negociam a vida e os sentidos da vida.

Também aqui “pode-se encontrar razões para esperar ou para desesperar”. Indagação sem resposta, questão em aberto, mas que podemos acolher como provocação, desde que se disponha a interrogar o *socius* que vem se configurando nessas zonas de indiferenciação entre o legal e o extralegal, entre o direito e a violência, entre a norma e a exceção. Pois é nesses espaços, sem contornos fixos ou definidos, que vêm se entrecruzando e se constelando os vetores (e suas zonas de turbulência) das mudanças recentes, fazendo multiplicar essas multidões sem-nome, presenças e existências que transbordam as formas estabelecidas de regulação política, que escapam às formas conhecidas de interpelação e representação

política, mas que, no mesmo passo, se inscrevem em territórios vários em que essa experimentação se faz, na própria tessitura do mundo que as atravessa. Mas é próprio das cidades, ou do metabolismo urbano, como se diz, que essas experiências e essa experimentações se comuniquem, que ressoem e ecoem umas nas outras. Tampouco são fixas as várias figuras dos “refugiados urbanos.”¹² Esses personagens se transmutam uns os outros, conforme vão seguindo seus percursos incertos — migrantes que viram trabalhadores precários, trabalhadores, migrantes e não migrantes que se instalam em ocupações habitadas por famílias sem-teto, ex-presidiários ou gente que saiu de instituições de confinamento e que busca acolhimento em algum lugar da cidade, nem que seja em uma ocupação no centro ou embaixo de pontes; ou o contrário, habitantes desses lugares que saem às ruas em busca de algum sustento e se veem às voltas com a opressão da polícia e vão parar nas prisões — e que mais tarde retornam às ruas e vão seguindo a vida conforme as piruetas do destino. Poderíamos ir

longe para descrever as transversalidades e transi-
tividades desses habitantes da cidade. Cartografias
mutantes da cidade, é isso também o que os percur-
sos dessa gente permitem desenhar. E nisso outros
perfis da cidade também vão se desenhando, uma
cidade feita de algo como vasos comunicantes, algo
que se ancora, muito concretamente, nos espaços
limiares, nos interstícios que pontilham esses cir-
cuitos entrecruzados.

Isso também significa que os registros da miséria
humana, da vida nua, não dizem tudo da cidade. A
cidade não é apenas o cenário em que essas vidas
são vividas. Pois é dela, de seus espaços, de seus cir-
cuitos, de seus recursos, que seus habitantes depen-
dem. E é nelas que incidem as políticas – biopolítica,
para reter os termos da discussão – que afetam os
corpos, as vidas e as formas de vida. Os dispositivos
de poder estão também inscritos nos modos como os
espaços se organizam e se distribuem, por vezes de
forma descontínua; como as estruturas, equipamen-
tos e tecnologias urbanas organizam a distribuição

e circulação de pessoas, mercadorias, riquezas, ca-
pitais. Na materialidade da cidade, inscrevem-se as
regras invisíveis que regem os espaços e organizam
as vidas cotidianas de seus habitantes, tornando
possíveis algumas coisas, impossíveis outras; abrin-
do acesso a seus recursos para uns, bloqueando a
outros; programando diferenciadamente as rotinas
de uns e outros, suas chances e bloqueios. Claro, sa-
bemos que a topografia das desigualdades e exclu-
sões também se inscreve nisso, mas o ponto é outro.
Trata-se de um poder inscrito nos modos como esses
espaços e seus circuitos se distribuem pela cidade,
nos modos como se faz a gestão de seus acessos, dos
movimentos e deslocamentos das pessoas, os usos
de seus espaços e recursos. Nessa chave, podemos
entender melhor por que essas pessoas sem-lugar
incomodam tanto, transtornam esses ordenamentos,
regidos pela expansiva mercantilização dos espaços
e seus circuitos, mas também das vida e formas de
vida. Por isso a virulência dos poderes de polícia que
recaem e podem recair sobre essas populações, ade-

mais não governáveis na lógica dos mercados, justamente porque “fora de lugar”, “fora de(a) ordem”. Mas essa incidência dos poderes de polícia, longe de conseguir “apagar os rastros”, dá mais ressonância a essas experiências, algo como uma linha de força que faz que essas experiências ressoem umas nas outras, assinalando suas transversalidades e convergências que, por vezes, se constelam como verdadeiros campos de gravitação, ecoando no cenário das cidade, aqui e alhures, os conflitos que pontilham esses percursos cruzados e que, muito frequentemente, explodem em suas praças.

Nesses espaços limiaries em que essas gentes se instalam e as experiências e experimentações se entrecruzam e se comunicam, temos um registro múltiplo. Não propriamente de uma desordem que se instala no mundo, mas de suas fissuras, dissonâncias que fazem pressentir as presenças dessas “partes que não têm parte”, como diz Rancière,¹³ e fazem, por isso mesmo, ao menos trincar os consensos mudos inscritos nos ordenamentos geridos,

administrados e policiados da cidade. Algo como estalos que ecoam no cenário das cidades. Razões para esperar ou razões para desesperar? Não sabemos, e ninguém pode saber de antemão. Mas será preciso saber ouvir esses estalos, acolher esses sinais, pois talvez eles também componham um “guia para os habitantes da cidade”, também um guia de leitura sobre a cidade, e seus habitantes, seguindo os traços de um cartografia política que, ao que parece, vem se esboçando em torno e a partir desses espaços de exceção. Entender o “campo de batalha” que vêm se constelando nesses lugares e a partir deles é uma questão que nos desafia, é desafio posto a todos nós, habitantes da cidade. Acolhendo a sugestão de Agamben, é isso que ainda precisa ser bem entendido se quisermos pensar uma política que esteja à altura destes tempos em que a exceção se transformou em regra. Que se tome isso não como uma proposição, mas como um problema, uma questão — questão em aberto, posta pelos “tempos sombrios” em que estamos envolvidos.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. Une biopolitique mineure (entrevista). *Vacarme*, n.10, 1999, p.4-10. Disponível em: <<http://www.vacarme.org/article255.html>>.
- ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.
- BENJAMIN, Walter. Teses sobre a filosofia da história. In: Flávio Kothe (org.), *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985, p.153-65.
- _____. *Œuvres III*. Paris: Gallimard, 2000.
- FASSIN, Didier. Biopolitique n'est pas une politique de la vie. *Sociologie et sociétés*, v.38, n.2, 24 ago. 2015.
- _____. Des politiques de la vie à l'éthique de la survie: la pensée tragique l'épreuve du SIDA. In: Janina Kehr et al. *De la vie biologique à la vie sociale*. Paris: La Découverte, 2011, p.27-50. Disponível em: <<http://www.cairn.info/de-la-vie-biologique-a-la-vie-sociale-9782707168979-page-27.htm>>.
- FOUCAULT, Michel. *A vontade de saber*. São Paulo: Graal, 2005;
- _____. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LAZZARATO, Maurizio. Du biopouvoir à la biopolitique. *Multitudes*, v.1, 2000. Disponível em: <<http://www.multitudes.net/Du-biopouvoir-a-la-biopolitique>>.
- PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34, 1996.

Povo de rua, os refugiados urbanos¹

SABRINA DURAN

No ALTO INVERNO DE 2016, OS HABITANTES DA CAPITAL PAULISTA descobriram dois fatos sobre a cidade. O primeiro: existem pessoas vivendo nas ruas. A revelação veio de modo seco, tétrico: corpos rígidos pelo frio e pela morte apareceram nos noticiários, cobertos por mantas metálicas, aquelas que de longe anunciam tragédias. Foram seis mortes de pessoas em situação de rua entre os dias 10 e 15 de junho – só as que foram noticiadas. No dia 13 daquele mês, os termômetros registraram 3,5 graus, a temperatura mais baixa para o mês em 22 anos na capital.

A notícia dos óbitos veio acompanhada por outra, que é sua correlata. Mesmo com a onda de frio, agentes da Guarda Civil Metropolitana (GCM) e da zeladoria urbana, seguindo orientação da própria prefeitura, roubavam e eliminavam cobertores, roupas, materiais de trabalho, documentos e até remédios de pessoas que vivem nas calçadas, praças e baixos de viaduto com o objetivo de evitar a “privatização” e a “favelização” dos espaços públicos. Foi então que os habitantes da capital paulista descobriram o segundo fato sobre a cidade: o que matava as pessoas em situação de rua durante o alto inverno não era o frio, mas a frieza de quem não se importava que morressem.

“Apague os rastros!”, repetiam os gestores municipais aos sem-teto a cada vez que roubavam os papelões que lhes serviam de cama. “Apague os rastros!”, repetiam os funcionários de albergues públicos que proibiam a entrada de moradores de rua que chegavam para pernoitar com hálito etílico. “Apague os rastros!”, repetiu o prefeito, ao pedir, mais uma

vez, a reintegração de posse de área municipal ocupada por dezenas de famílias em situação de rua. Ao ser cobrado para oferecer uma solução definitiva de moradia às famílias ocupantes, ele apenas repetiu: “apague os rastros!”

O indesejado da cidade-empresa

O estribilho imperativo de Brecht no primeiro poema presente no ciclo *Do guia para o habitante das cidades* revela uma exigência comum imposta aos párias urbanos, homens e mulheres indesejados pela sua pobreza, pelo seu fracasso ao se adequar ao modo de produção capitalista, e obrigados, portanto, a desaparecer das vistas de seus opostos, homens e mulheres que produzem e consomem a cidade-empresa neoliberal.

Esta cidade, pensada e projetada principalmente pelo capital financeiro e imobiliário – grandes financiadores de campanhas políticas, aliás – tem em seu horizonte o lucro, e o empresariamento da gestão

pública é um dos meios para alcançá-lo. Nessa gestão, prefeitos e outros gestores atuam não como promotores do menor desequilíbrio social possível dentro do modo de produção capitalista — considerando que o capitalismo, que tem por princípio a desigualdade, jamais será justo —, mas como francos facilitadores do interesse do capital privado na exploração dos bens públicos. Transformações urbanas meramente cos-méticas, centros históricos sem pobres revitalizados, cinemas, teatros, museus, *co-workings* de “economia criativa”, hotéis de luxo, edifícios residenciais e comerciais de alto padrão ou destinados a uma classe média jovem e criativa. Todos esses empreendimentos começam a aparecer aqui e ali em regiões estratégicas da cidade, em locais bem servidos por infraestrutura de transporte e equipamentos públicos. Tais transformações costumam trazer consigo a elevação do preço dos aluguéis e do custo de vida e a expulsão, gradual ou violenta, de camadas da população com menor poder aquisitivo — processo conhecido como *gentrificação*. Nesse sentido, a região central de São Paulo é um filé

mignon para os grandes investidores, e os moradores de rua sabem disso pelo revés da moeda: seus rastros são sistematicamente apagados pelos produtores da cidade-empresa neoliberal, e sua vida em constante fuga faz deles verdadeiros refugiados urbanos.

A fuga que não cessa

O Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR) define como refugiadas as pessoas que “se encontram fora de seu país por causa de fundado temor de perseguição por motivos de raça, religião, nacionalidade, opinião política ou participação em grupos sociais, e que não possa (ou não queira) voltar para casa.”

Assim definida, a pessoa refugiada é reconhecida internacionalmente, garantindo com isso acesso à assistência solidária dos Estados, do ACNUR e de outras organizações.

Se, por um lado, a definição do ACNUR é ampla o bastante para contemplar vítimas de guerras civis

e perseguições que ocorrem em qualquer parte do mundo, por outro, devido à limitação que estabelece com o critério das fronteiras internacionais, não é capaz de abarcar um contingente cada vez maior de pessoas que fogem de conflitos e perseguições no âmbito local-urbano provocados pela exploração capitalista e pelo modo de vida que esse sistema impõe.

As ruas das cidades, hoje, são as novas fronteiras cruzadas diariamente por pessoas que, expropriadas de seus bens e direitos pelo Estado e pelo mercado, buscam nas vias públicas alguma proteção e sobrevivência material. Pessoas em situação de rua são refugiadas urbanas contemporâneas que se deslocam, mas raramente permanecem, dentro de um mesmo território. Sua “estadia” em espaço público dura até o momento em que este espaço é requerido — em geral com o uso da violência — pelas forças do Estado e/ou do mercado. Nesse momento, o refugiado urbano empreende nova fuga.

Por isso, ao contrário das fronteiras internacionais, as fronteiras urbanas são móveis, definidas

de tempos em tempos ao sabor dos interesses do mercado e do Estado que, juntos, especulam sobre a terra urbana e a exploram comercialmente por meio de projetos público-privados de “revitalização” e/ou “requalificação” dos espaços públicos.

É esse interesse capitalista que também define a existência do refugiado como um corpo abjeto incompatível com o espaço público [a ser] renovado. Para esse corpo abjeto, o Estado, mediador dos interesses capitalistas, oferece duas alternativas: 1) a inserção da pessoa refugiada em programas assistenciais que se resumem em manter seu corpo vivo e disciplinado, servindo como óleo barato nas engrenagens produtivas; e 2) o cárcere, destino dos corpos abjetos indisciplinados. A fuga, portanto, é uma alternativa possível que o refugiado urbano tem para livrar-se da disciplina estatal-capitalista imposta ao seu corpo com o intuito de controlá-lo, muito embora não seja uma solução para o problema que originou a fuga — a expropriação de bens e direitos perpetrada pelo Estado e pelo mercado.

Nesse sentido, a rua e os refugiados urbanos são um paradoxo: a rua por ser, ao mesmo tempo, lugar de refúgio e de intensificação das expropriações de bens e direitos; e a pessoa refugiada por ser, ao mesmo tempo, sobrevivente e alguém prestes a ser eliminado durante a própria fuga.

Por isso é preciso se aprofundar nas questões sobre os refugiados urbanos contemporâneos para entender suas complexidades e as de seu contexto. E mais: é preciso entender *se*, e *como*, o corpo abjeto, inserido e visível no espaço público capitalista, pode promover alguma ruptura anticapitalista, ainda que mínima.

Quanto a isso já há, desde baixo, quem aponte caminhos.

Autonomia: insuportável horizonte

Há pelo menos um ano, grupos autônomos de moradores de rua e trabalhadores sociais têm atuado juntos na ocupação de espaços públicos

para fins de moradia na região central da capital paulista. Um desses espaços é o viaduto Alcântara Machado, no Brás. Até fins de 2015, funcionava ali um equipamento público conhecido como *tenda*. Gerida pela prefeitura em parceria com uma entidade do terceiro setor, a tenda Alcântara Machado, como era conhecida, fornecia diariamente banhos, refeições e atividades de socialização para pessoas em situação de rua. Originalmente criadas para manter a população de rua viva, mas confinada a um espaço restrito e longe dos olhos da cidade-empresa, as tendas, instaladas não por acaso sob os baixos de viadutos municipais, são espaços de controle e disciplinação dos corpos abjetos pelo poder estatal.

Em dezembro de 2015, porém, a prefeitura de São Paulo decidiu fechar as tendas Alcântara e Bresser, ambas na mesma região central – os dois viadutos ficam em um perímetro de crescente especulação imobiliária. Fora isso, a administração municipal demitiu de uma vez mais de uma dezena de traba-

lhadores sociais terceirizados que atuavam nos dois equipamentos e se colocavam ao lado dos moradores de rua questionando as ameaças de fechamento feitas há tempos.

Decididos a lutar contra o fim das tendas – embora precários, eram os únicos espaços possíveis de acolhimento básico diário naquela região –, os moradores de rua usuários do serviço ocuparam, de modo permanente, os baixos do viaduto Alcântara Machado – o mesmo sucesso não tiveram na tenda Bresser, invadida pela GCM tão logo o serviço foi desativado.

Desde dezembro de 2015, são os moradores de rua que mantêm o espaço Alcântara Machado de maneira autônoma, sem qualquer ajuda do Estado. Por meio de uma gestão horizontal, de assembleias, de mutirões de limpeza, de preparo de refeições coletivas e de atividades políticas e culturais, os habitantes dos baixos do Alcântara transformaram o que era uma estrutura de controle de corpos numa fissura de resistência subalterna contra a violência estatal.

Em maio de 2016, moradores do Alcântara decidiram ocupar outro espaço público e garantir moradia a uma população que só cresce. Instalaram-se nos baixos do viaduto Guadalajara, a dois quilômetros e meio de distância da primeira ocupação. Viaduto municipal, o Guadalajara também tinha uma estrutura pública de acolhimento para a população em situação de rua gerida em regime de comodato pela igreja católica, mas estava fechado havia meses, mesmo com as baixas temperaturas do inverno.

Batizada de *República Autônoma do Povo de Rua*, a nova ocupação passou a ser mantida com os mesmos horizontes autogestionários da Alcântara Machado. Àquela nova moradia somaram-se homens e mulheres da Comunidade do Cimento, favela instalada há pelo menos cinco anos na rua Pires do Rio, a menos de dois quilômetros dos dois viadutos.

A única maneira que a prefeitura de São Paulo encontrou para lidar com os corpos subalternos indisciplinados das duas okupas e da favela do Cimen-

to foi o recrudescimento da violência materializada nas ameaças de reintegração de posse. Aliás, para onde iriam pessoas que já vivem na rua quando despejadas... da própria rua?

A cidade-empresa neoliberal, feita para ser espaço de consumo e consumo do espaço, é refratária às pessoas em situação de rua, não porque elas sejam dispendiosas para os cofres públicos — há pontes e túneis muito mais caros do que um edifício de interesse social —, e sim porque não são produtoras e nem consumidoras dessa cidade. Não podem dar lucro e, até onde sabemos, não podem [ainda?] ser capitalizadas, como são capitalizados alguns grupos de ciclistas, de artistas, de coletivos que, com suas intervenções urbanas amistosas, tornam a cidade mais “humana” e também mais atraente ao capital, porque destinada aos humanos “de bem” — em geral brancos, de classe média e solventes.

Falando especificamente dos moradores de rua que vivem nas ocupações autônomas, a cidade-empresa é ainda mais refratária a eles. Esta cidade

e seus gestores não suportam a autonomia dos de baixo; não suportam que eles consigam se organizar de forma horizontal e autônoma, mesmo com todas as contradições e dificuldades que essas experiências oferecem; não suportam que os de baixo não suportem ordens de subserviência e façam frente a elas. Não suportam a articulação política autônoma das mentes e corpos subalternos que os gestores da cidade-empresa tanto se esforçam para infantilizar e manter distantes de qualquer possibilidade de emancipação. E de tanto não suportarem que seus instrumentos de controle, como as tendas, saiam de seu controle, é que repetem à exaustão: “apaguem os rastros!”

Os gestores da cidade-empresa só podem conceber dois tipos de pobre: primeiro, o bom pobre, a quem estão reservados os albergues, os trabalhos mal pagos, os programas de manutenção da precariedade e não de solução dos problemas estruturais. Depois, o mau pobre, aquele que não aceita as ofertas que o bom pobre aceita, e a quem sobra, em

última instância, o sistema carcerário, destinado a ensinar-lhe qual é o seu lugar.

Os pobres autônomos, auto-organizados, que fazem seus próprios corres para conseguir comida, roupa, remédios, lazer e prazer, que tomam decisões em assembleia, que realizam atividades coletivas e que dispensam veementemente a força policial para resolver seus conflitos, esses deixam rastros que são inadmissíveis para a cidade-empresa. São inadmissíveis porque não são só rastros, mas pistas deixadas a outros subalternos que, eventualmente, também podem rejeitar a incorporação da figura do bom pobre e do mau pobre, e buscar na luta autônoma e coletiva um caminho emancipador que até então não estava no horizonte.

Notas

Notas do tradutor

1. Bertolt Brecht. *Große und kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 11. Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag/Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
2. *A Cronos* foi o título que o poema recebeu em sua primeira edição, em 1927. (N.T.)
3. No original observa-se um trocadilho: *Ohm*, termo arcaico para “tio” e aqui traduzido como *provecto*, guarda assonância com *Olm* [proteus]. A figura do *provecto* é uma referência satírica a Alfred Kerr (1867-1948), crítico teatral de orientação conservadora e desafeto de Brecht. (N.T.)
4. No original, *Fordschritt*, trocadilho com *Fortschritt* [progresso]. (N.T.)

Do guia para os habitantes das cidades: ultraindividualismo versus resistência solidária

1. Bertolt Brecht, *Große und kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 26 (Berlim; Weimar: Aufbau/Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994), p.236.
2. Cf. Franz Norbert Mennemeier, *Bertolt Brechts Lyrik: Aspekte, Tendenzen* (Düsseldorf: Bagel, 1982), p.103.
3. Bertolt Brecht, *Versuche 1-12. Heft 1-4* (Berlim: Aufbau, 1963), p.6.
4. Cf. Heinrich Mann, *Der Untertan* (Frankfurt am Main: Fischer, 2015).
5. Johann Wolfgang von Goethe, *As afinidades eletivas*, trad. Tercio Redondo (São Paulo: Penguin/Companhia das Letras), p.161.
6. Ibid., p.162-3.
7. Cf. Jan Knopf, *Brecht: Lebenskunst in finsternen Zeiten* (München: Carl Hansen, 2012), p.158.
8. Esse quadro, aqui sumarizado, consta de uma atilada descrição feita por Franz Neumann em *Behemoth: The Structure and Practice of National Socialism, 1933-1944* (Chicago: Ivan R. Dee, 2009), p.410.
9. À guisa de exemplo, tome-se o discurso de Brecht no Congresso Internacional de Escritores, realizado em 1935, em Paris. Desconsiderando a expectativa dos organizadores, empenhados na preservação da Frente Popular, ele insistiu em identificar nas relações de propriedade a base econômica do fascismo. Era exatamente aquilo que a fração burguesa dos escritores presentes preferiria não ter de ouvir.

10. Cf. Franz Neumann, op. cit., p.413.

11. Ibid., p.413.

Lendo alguns poemas de Brecht com olhos de hoje

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 bilingue 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

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 reinterpretções 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 “fresni 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-

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 ur-

bana 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

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).

Espaço urbano em tempos de urgência: ressonâncias...

1. . Eis uma expressão que ficou associada a Hannah Arendt. Mas vale notar que, no prefácio ao seu livro *Homens em tempos sombrios*, ela esclarece que empresta o termo, “tempos sombrios”, “do famoso poema de Brecht, ‘À Posteridade’, que cita a desordem e a fome, os massacres e os carniceiros, o ultraje pela injustiça e o desespero ‘quando havia apenas o erro e não o ultraje’, o ódio legítimo que no entanto conduz à fealdade, a ira fundada que torna a voz rouca. Tudo era suficientemente real na medida em que ocorreu publicamente; nada havia de secreto ou misterioso sobre isso. E no entanto não era em

absoluto visível para todos, nem foi fácil percebê-lo; pois no momento em que a catástrofe surpreendeu a tudo e a todos, foi recoberta, não por realidades, mas pela fala e pela algaravia de duplo sentido, muitíssimo eficiente, de praticamente todos os representantes oficiais que, sem interrupção e muitas variantes engenhosas, explicavam os fatos desagradáveis e justificavam suas preocupações”. Cf. Hannah Arendt, *Homens em tempos sombrios* (São Paulo: Companhia da Letras, 1998), p.7-8.

2. . Ibid., p.193.
3. Walter Benjamin. *Œuvres III* (Paris: Gallimard, 2000), p.248, 252.
4. Ibid., p.253.
5. Giorgio Agamben, *Estado de exceção* (São Paulo: Boitempo, 2004).
6. Walter Benjamin. Teses sobre a filosofia da história. In: Flávio Kothe (org.), *Walter Benjamin* (São Paulo: Ática, 1985), p.153-65.
7. Giorgio Agamben, op.cit., p.192.
8. . Se a exceção se tornou a regra, isso também significa dizer que será preciso tomar esses espaços de exceção como parâmetro, ou paradigma, pelo qual pensar a política contemporânea. Mas isso também “lança uma sombra sinistra sobre os modelos através dos quais as ciências humanas, a sociologia, a urbanística, a arquitetura procuram hoje pensar e organizar o espaço público das cidades do mundo, sem ter clara consciência de que em seu centro (ainda que transformada e tornada aparentemente mais humana) ainda está aquela vida nua que definia a biopolítica dos grandes Estados totalitá-

- rios do Novecentos”. Giorgio Agamben, op.cit., p.187.
9. Giorgio Agamben. Une biopolitique mineure (entrevista). *Vacarme*, n.10, 1999, p.4-10. Disponível em: <<http://www.vacarme.org/article255.html>>.
 10. Termo cunhado por Foucault ao discutir os dispositivos de poder que tomam como alvo a vida e a gestão da vida, os corpos e as populações. Cf. Michel Foucault, *A vontade de saber* (São Paulo: Graal, 2005) e *Em defesa da sociedade* (São Paulo: Martins Fontes, 1999).
 11. Maurizio Lazzarato, Du biopouvoir à la biopolitique, *Multitudes*, v.1, 2000. Disponível em: <<http://www.multitudes.net/Du-biopouvoir-a-la-biopolitique>>; Didier Fassin, Biopolitique n'est pas une politique de la vie. *Sociologie et sociétés*, v.38, n.2, p.35-45, 24 ago. 2015 e Des politiques de la vie à l'éthique de la survie: la pensée tragique l'épreuve du SIDA. In: Janina Kehr et al, *De la vie biologique à la vie sociale* (Paris: La Découverte, 2011), p.27-50. Disponível em: <<http://www.cairn.info/de-la-vie-biologique-a-la-vie-sociale-9782707168979-page-27.htm>>. Esses termos e suas variações perpassam uma literatura que já é imensa. Para uma ótima discussão das questões oriundas desses termos, bem como suas filiações teóricas e políticas, ver Peter Pál Pelbart, *Vida capital: ensaios de biopolítica* (São Paulo: Iluminuras, 2003).
 12. Refugiados urbanos: é assim que se denomina um coletivo de moradores de rua na cidade de São Paulo, fazendo do termo uma consigna que pauta as atividades promovidas pela ocupação que organizaram em um galpão situado embaixo de um viaduto em uma grande

avenida da cidade, junto com o Coletivo Autônomo dos Trabalhadores Sociais, CATSO. Ao propor e lançar essa consigna, enfatizam explicitamente as proximidades da situação das populações de rua com a das multidões de refugiados e deslocados no cenário contemporâneo. A força do termo está justamente no seu formidável poder de interpelação, algo como uma condensação dessas várias figuras de deslocados que passam e se instalam nas cidades. No momento em que essas linhas estão sendo escritas, a assim denominada “República autônoma do povo de rua” prepara-se para resistir à desocupação – em termos jurídicos, “ordem de reintegração de posse” – por ordem da Prefeitura de São Paulo, prevista para acontecer proximamente.

13. Jacques Rancière. *O descentendimento* (São Paulo: Editora 34, 1996).

Povo de rua, os refugiados urbanos

1. Parte desse texto foi produzido por ocasião do “1o. Seminário Povo de Rua, os Refugiados Urbanos”, realizado em 14 set. 2016 e organizado por moradores e moradores das okupas autônomas Alcântara, São Martinho e Cimento, por membros do Coletivo Autônomo dos Trabalhadores Sociais (CATSO) e pelo Centro de Defesa com a Rua (www.centrodarua.com). O seminário aconteceu na República Autônoma do Povo de Rua (São Martinho), embaixo do Viaduto Guadaluja, na capital paulista.

Sobre os autores dos comentários

