

BRECHT E O BRASIL: AFINIDADES ELETTIVAS*

José Antonio Pasta Jr.**

Abstract: This article discusses some aspects of Brecht's work and its relationship with the Brazilian literary, historical and socio-political life. The focus is on the inconsistency of the struggle for the so-called *Bildung*, where the advances of new ideas and social forms are in conflict with a reactionary context.

Keywords: Brecht; Reception in Brazil.

Zusammenfassung: Dieser Aufsatz behandelt einige Aspekte des Werkes Brechts und seine Beziehungen zum literarischen, historischen und sozio-politischen Leben in Brasilien. Im Zentrum des Interesses steht die Inkonsistenz des Strebens nach der sogenannten *Bildung*, wo die Entwicklung neuer Ideen und Sozialformen in Konflikt mit einem reaktionären Kontext steht.

Stichwörter: Brecht; Rezeption in Brasilien.

Palavras-chave: Brecht; Recepção no Brasil.

A obra de um grande escritor, como a de Brecht, certamente oferece muitas e diversas coisas aos muitos e diferentes leitores que dela se aproximam. Ele próprio quis assim: se não desejou que ela fosse *tudo*

* Este texto é a transcrição de uma palestra proferida na USP por ocasião da *XII Semana de Literatura Alemã* "Cem anos de Brecht", organizada pela Área de Alemão, de 14 a 17 de setembro de 1998. Guarda ainda, por isso, características da exposição oral e do caráter de anotação que lhe deu origem.

** O autor é Professor Associado do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Área de Literatura Brasileira, da USP.

para *todos*, ao modo do gênio metafísico que projetasse a obra absoluta, ele quis ao menos escrever algo para cada ocasião, conforme deixa perceber em sua emulação de Shakespeare. Aproxima-se, assim, por um lado, de seu compatriota Goethe, *poeta de circunstância*, em um sentido muito profundo e, por outro lado, desse modelo incontestável para o projeto alemão de edificar um teatro nacional clássico – William Shakespeare, em quem a consciência de *repertório* ultrapassa aquela de um chefe-dramaturgo para incidir, já, sobre as situações capitais da vida mesma.

Em alguma medida, essa riqueza e essa especificidade podem se abrir também, é claro, para um brasileiro que dessa obra se aproxime. Mas se ele tiver alguma consciência de seu lugar, isto é, se conservar um olho posto na circunstância brasileira, mais cedo do que imagina irá re-encontrar no autor alemão, não obstante as muitas diferenças, alguns dos nós e conflitos principais que constituem o solo de sua própria experiência intelectual, justamente naquilo que talvez a caracterize como mais especificamente *brasileira*.

De forma curiosa, esse encontro Brecht-Brasil de que se fala aqui não se dá nas águas do Brecht mais imediatamente internacionalista. Ao contrário, é lá onde ele é mais caracteristicamente alemão que parece falar de modo mais direto à circunstância brasileira. Essa atração entre subitânea e inesperada, mas que parece determinada desde sempre por um fundo comum que se oculta, é difícil deixar de chamá-la de *afinidade eletiva*. Não se trata, portanto, daquela aproximação determinada pela influência ou pela recepção de Brecht no Brasil – questão das mais relevantes e instrutivas – mas de algo de outra ordem, que diz respeito aos dilemas culturais básicos, que determinam o próprio ponto de vista do escritor e, portanto, comprometem a própria dimensão projetual das obras literárias. Talvez se pudesse dizer que essa afinidade eletiva possui, em razão, teor epistemológico (se me permitirem o termo) e que, assim, trata-se de algo como uma aproximação que é da ordem da permanência e do devir, não da nostalgia – rubrica sob a qual a rapidez oportunista tenta sepultar toda aproximação atual de Brecht.

Claro que, à primeira vista, são as diferenças que mais nos chamam a atenção. Elas são muitas e fortes, e uma delas já se começou a indicar acima: onde encontrar entre nós essa dimensão de consequência da obra de arte, que a faz ter como parâmetro último a própria vida, tão poderosa em Brecht, que empenha todo o sujeito e o seu destino em sua constituição implacável? Ela cai como uma surpresa, melhor, como um choque, em uma ambiência onde a experiência cultural tinha e tem muito de ornamental, ou seja, de algo que não se leva inteiramente a sério. Quem quer que não faça o jogo dessa festa pobre em que se simula o teor de verdade do pensamento e da arte, experimenta o sentimento de prescindir uma comédia intelectual, cujos fundamentos maciçamente antidemocráticos – de exclusão e privilégio – não permitem ver como engraçada, mas como oscilante entre o ridículo e o abjeto. A simples dimensão de consequência, como constitutiva da obra, já tem caráter subversivo nesse meio.

Assim, as diferenças que o encontro de Brecht permite experimentar não são algo a desprezar, mas a experimentar tão amplamente quanto possível. A atração, de início, se dá pelos antípodas, e pode ser proveitosa.

Mas lá mesmo, em nossos maiores autores, onde essa dimensão de consequência se frustra – no auge da diferença, portanto – é que se pode ver reponter o referido solo comum da experiência intelectual. Nesses escritores, desde Machado de Assis e mesmo antes, esse movimento frustrado, tão característico, não é falta de talento ou de empenho. Ele testemunha, antes, sua fidelidade a uma matéria histórica que, para o grande artista, nunca é o caso de falsear. Não é outra coisa, aliás, que os faz ser o que são.

Na circunstância brasileira, feita de acomodações sucessivas, sempre pelo alto, nenhum desses autores encontrou a radicalização histórica que permitiu, em Brecht, seu radicalismo particular, mas, como ele, cada um dos nossos autores fez a experiência de confrontar uma descontinui-

dade e um deslocamento radicais, fazendo dele o núcleo mesmo de sua obra.

A ênfase nas formas da continuidade, que crescentemente se foi desenvolvendo na obra de Brecht, é reação contraditória a uma experiência radical do descontinuo, vivida como perda e ruína. É preciso ter consciência de que essa é das faces menos reconhecidas de seu trabalho, empanada tanto pela voga do *jovem Brecht* quanto pela vulgaria brechtiana do *engajamento*, mal compreendido, muitas vezes intencionalmente, como instrumentalização e imediatismo absoluto da produção artística.

De fato, no Brecht das primeiras peças – *Baal*, *Tambores na noite*, *Na selva das cidades*... – algo como uma paixão da destruição dá ímpeto à escrita. Bernard DORT encontra, nesse Brecht, o ritmo de um “tempo da destruição”, e Hans MAYER fala de um “anúncio da desapareição” e, mesmo, de uma “fascinação da morte e da destruição”. Em 1925, nos seus *Escritos sobre política e sociedade*, ele próprio escreverá: “Eu não experimento a necessidade de que um só pensamento meu permaneça; gostaria, ao contrário, que tudo fosse consumido, assimilado, aniquilado”.

É certo que o impulso agressivo e destruidor jamais desaparecerá da obra de Brecht, mas não é menos notável a transformação de função por que virá a passar. Especialmente depois da *Ópera dos três vinténs*, tem-se a sensação de encontrar um Brecht avesso a esse primeiro. Tornam-se mais e mais numerosos e integrados, na sua obra, os recursos da continuidade, isto é, os dispositivos que visam a assegurar sua duração, sua reposição e integridade. Não é possível esgotá-los aqui, mas a noção de *modelo* ganha posição central em seu trabalho: a peça, que não hesita em retomar e variar um modelo, se faz, ela própria, *modelizante*, visa à sua reproduzibilidade; multiplicam-se os textos e livros-modelo de encenações, e Brecht passa a avançar a noção, esdrúxula para uma sensibilidade pós-romântica, de “imitação soberana”, criticando o vulgar desprezo que se tem “pela difícil arte de imitar”. Ainda nessa linha, peças-chave da dramaturgia alemã e internacional (da Antiguidade Clássica ao

mundo moderno) são refundidas e integradas ao *corpus* brechtiano. As peças não mais se sucedem, simplesmente, umas às outras, mas passam a ser pensadas como conjunto integrado, dando à noção de *repertório* de um único autor um sentido que ela não mais conheceu desde Shakespeare. Passa, também, a escrever no que ele próprio chamou de *Basic German*, deixando claro que tem “muitas fronteiras a cruzar”: políticas, de classe, de língua, de cultura etc – uma espécie de hiper-traduzibilidade sendo aí diretamente visada. Traduzibilidade, retomada da tradição, continuada des históricas, refacção do conceito de imitação, repertório, caráter modelizante da produção: torna-se dominante, agora, a ênfase nas continuidades.

O que subjaz a essa transformação? As razões são muitas e complexas mas, mesmo sob o risco de simplificação excessiva, é possível indicar o essencial. É certo que o nazismo e o exílio são determinantes dessa atitude, ao se imporem como experiência de ruptura violenta, de destruição do campo da cultura, o que faz ver com outros olhos os potenciais de clarificação e organização que este guardava em seus momentos fortes. Mas ambos, nazismo e exílio, funcionam, antes, como instância de *cristalização* de uma experiência que, a rigor, começara antes – a experiência do poder desagregador da forma-mercadoria, do qual ambos se revelaram, na verdade, momentos exponenciais. Foi, de fato, ao experimentar na *Ópera dos três vinténs* e nos acontecimentos subsequentes (o filme, o processo judicial, a polémica pública etc), que, sob o império do mercado, “tudo que é sólido se desmancha no ar”, que Brecht se deu conta do caráter unilateral e finalmente ingênuo de suas anteriores tendências à destruição e ao aniquilamento.

É essa experiência que o levará ao reencontro dialético com os projetos dos clássicos nacionais, Lessing, em certa medida, mas principalmente Schiller e Goethe. Brecht reconhecerá então, em seu esforço para a formação de uma literatura nacional, uma situação análoga à sua própria. Em ambos os casos, ele verá, o esforço pela *Bildung* é determinado pela *miséria alemã*, que de modo sombrio se recidia em seu pró-

prio tempo, em pleno séc. XX. Então, como agora, uma cultura fragmentária, assinalada por aguda descontinuidade, vê confrontar-se o atraço que lhe é peculiar ao avanço de novas idéias e novas formas sociais, num universo que lhe é mais que contíguo, do qual ela finalmente participa, em posição deslocada. Se, antes, eram as idéias da Revolução Francesa que se viviam como igualmente presentes e deslocadas no contexto fragmentado e semi-feudal da Alemanha, agora eram as idéias socialistas que se experimentavam como que em regime de inversão ou perversão no contexto regressivo da nazificação alemã. A recidiva sombria de circunstâncias análogas impõe a percepção da História como pesadelo, como forma regressiva do eterno retorno do mesmo (percepção que se irá refratar de outro modo nas obras de Benjamin e Adorno) — evidenciando coordenadas trans-históricas da experiência intelectual: sobre o plano de fundo da referida fragmentação, experiência do deslocamento das idéias progressistas em contexto regressivo, e do convívio, sempre incongruente, de exigências modernas e arcaicas igualmente impossíveis.

O encontro desse peculiar concurso de circunstâncias fere de imediato a atenção de quem observa a situação brasileira. Este logo reconhece, aí, não obstante as diferenças, coordenadas análogas àquelas que constituem o solo histórico da própria experiência intelectual que lhe diz respeito de mais perto. Sobre um fundo de fragmentação e descontinuidade dos esforços produtivos, é inevitável ao brasileiro, que se não ilude, o sentimento de uma permanência perversa de situações arcaicas, que se ultrapassam sem que sejam superadas. Nesse contexto, é central a experiência do deslocamento de idéias socialmente avançadas, simultaneamente presentes e descartadas — situação peculiar para a qual Roberto Schwarz encontrou a fórmula das “idéias fora do lugar”.

Em qualquer plano em que se considere a *Bildung*, nessa situação, seja no nível do sujeito individual, da constituição da obra ou da cultura, multiplicam-se as formas de conjugação incongruente de regimes arcaicos e modernos, notadamente aquelas que supõem, respectivamente, a

autonomia do indivíduo e sua dependência pessoal direta. Também aqui, a identificação, a análise e a *enformação* desses embates do descontínuo e do contraditório fazem o núcleo vivo das obras capitais de nossa literatura. Nossos trabalhos artísticos e intelectuais mais relevantes só o são na medida em que o realizam.

A obsessão pela *Bildung* tem, sob esse aspecto, matrizes semelhantes em ambas as culturas. No Brasil, como se sabe, ela constitui verdadeira *idéia fixa*, para usar a expressão machadiana, e, para além de suas manifestações amalucadas, responde pela feitura de obras centrais de *interpretação* do Brasil que têm, todas, em seu título ou subtítulo, a palavra *formação*: de Caio Prado Jr e Gilberto Freyre a Antonio Candido e Celso Furtado, entre outros. No plano internacional, Brecht é dos raríssimos autores contemporâneos a oferecer aos brasileiros a contrapartida crítica e radical desse esforço pela formação, desenvolvido desde bases em parte semelhantes. De certo modo, é para aquele a quem é negada a posição do centro, os que têm como lote a dualidade constitutiva, que é posta a ocasião de realizar os esforços de totalização e de libertação do que é essencial nos fenômenos históricos.

Não se trata, entretanto, de algo *dado*, mas, a cada vez, de uma conquista a se fazer, dialeticamente. O superior alcance estético e o poder de antecipação dos clássicos alemães e deste seu herdeiro em nosso século, Brecht, assim como a alta qualidade estética e o caráter antecipatório de um Machado de Assis devem-se à sua capacidade de transformar a desvantagem em vantagem, isto é, a posição deslocada em ponto de vista privilegiado para investigar e levar às últimas consequências o que, no centro do sistema, não se desvela com a cruza com que o faz na sua periferia. Sob esse aspecto, de certo modo reencontramos, Brasil e Alemanha, critérios de excelência que derivam de um mesmo padrão propriamente excêntrico, nem sempre imediatamente acessível em países centrais da evolução capitalista.

É ponto pacífico, em nossos estudos literários, o reconhecimento e

a investigação da influência francesa, dominante desde meados do séc. XVIII, em nossa formação. De sua amplitude e peso, não temos dúvidas. Mas de certa maneira, dos franceses emprestamos principalmente algo como o quadro geral de um sistema literário e a formulação *positiva* de nossas próprias aspirações à constituição de um cânone, com dimensão identitária afirmativa. Mas cada vez que nossa dualidade mais funda nos atinja, a cada vez que se tratou de dar forma aos impasses e contradições de nossa formação supressiva, e às singularidades e pulsões esquissas que ela põe em cena, foi com os alemães – os escritores e pensadores alemães – que nossos escritores dialogaram, às vezes de forma surda e subterrânea. Foi em diálogo com Goethe e Schiller que Gonçalves Dias formulou o sentimento nacional e metafísico de deslocamento. Foi ainda em diálogo oculto com Goethe que Machado de Assis deu forma ao *Esau e Jacó*, e modelou a demanda de impossível própria aos nossos faustos periféricos, aos nossos Napoleões de Barbacena e do Carere. Aos mesmos faustos e aos desvãos mais ocultos do *Meister* goethiano voltou-se Guimarães Rosa para dar corpo aos abismos de dualidade que fazem o *Grande Sertão*, assim como foi em diálogo com os alemães que Mário de Andrade procurou figurar a situação dilacerada do intelectual em situação regressiva, no *Amar, verbo intransitivo* e outros textos. A investigação dessa afinidade eletiva ainda mal começou, e só ganhará mos se pudéssemos levá-la adiante. Se a porta para fazê-lo for, em algum caso, a de Brecht, tanto melhor: ao menos não será a porta da direita.

Referências bibliográficas

- DORT, B. *Lecture de Brecht*. Paris, Seuil, 32-44, 1960.
MAYER, H. *Brecht et la tradition*. Paris, L'Arche, 1977.

O TEATRO ÉPICO DE BRECHT

Iná Camargo Costa*

Abstract: This article is a reduced version of the chapter "Sinta o drama" from the book with the same title. It traces Brecht's reasons for qualifying his theater as epic, based on important literary critics such as Peter Szondi, Adorno, Lukács and Anatol Rosenfeld, including Brecht himself.

Keywords: Drama; Dramatic Form; Epic Theater

Zusammenfassung: Dieser Artikel ist eine gekürzte Fassung des Kapitels "Sinta o drama" aus dem gleichnamigen Buch. Er untersucht Brechts Gründe, sein Theater als episch zu bezeichnen, ausgehend von wichtigen Literaturkritikern wie Peter Szondi, Adorno, Lukács und Anatol Rosenfeld sowie Brecht selbst.

Stichwörter: Drama; Dramatische Form; Episches Theater

Palavras-chave: Drama; Forma Dramática; Teatro Épico.

1. Alguns motivos

Ao tratar das dificuldades para compor e compreender a música nova (Schoenberg), Adorno parte de algumas das idéias de Brecht em "Cinco dificuldades para dizer a verdade", texto de 1934. Adorno assume neste ensaio dos anos sessenta (Adorno 1985) que as dificuldades a que se referia Brecht não são exclusivas do escritor, são também do mû-

* A autora é Professora Doutora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP.