

ARTIGOS

SCHWARZ LÊ BRECHT

— LINDBERG CAMPOS FILHO

RESUMO

É possível dizer que há uma mudança considerável na leitura que Roberto Schwarz faz de Bertolt Brecht. Se por um lado seu comentário – por ocasião da tradução de *A Santa Joana dos matadouros* – é determinado por uma admiração estética e intelectual em relação à obra do dramaturgo, por outro lado o tom de seu provocativo ensaio – “Altos e baixos da atualidade de Brecht” – é mais crítico e até, em certo modo, pessimista a respeito das potencialidades abertas pela insistência contemporânea nos procedimentos do teatro épico brechtiano devido, sobretudo, às suas correspondentes transformações em “artigos de consumo” em meio à extinção do antigo movimento operário e da era das revoluções, bem como ao fato de o capitalismo ter supostamente se tornado um fator dinâmico. É nesse sentido que essa reflexão visa recuperar os argumentos desenvolvidos nesses dois textos e propor e delimitar ao menos dois momentos da leitura que Schwarz faz de Brecht, levando em consideração sua explicação fundamental para tal metamorfose – a ausência de um referente de revolução social que conferisse fôlego e sentido às teorias e ao teatro brechtianos.

Palavras-chave: Roberto Schwarz; Bertolt Brecht; Teatro épico; Didatismo; Dialética.

ABSTRACT

*It is possible to say that there is a considerable change in Roberto Schwarz's reading of Bertolt Brecht. If on the one hand his short comment – due to the Brazilian translation of *The Saint Joan of the stockyards* – is determined by an aesthetic and intellectual admiration for the playwright's work, on the other hand in his provocative essay – “Brecht's relevance: highs and lows” – the tone is more critical and even, in one sense, pessimistic in face of the perspectives opened up by the contemporary insistence on Brechtian epic theatre procedures, mainly thanks to its corresponding transformation into “articles of consumption” under the circumstances of the extinction of the old workers' movement and the age of revolutions, as well as due to the fact that capitalism had supposedly become a dynamic factor. In this sense, such brief reflection aims at reconstituting the main arguments developed in these two texts and delimiting at least two moments of Schwarz's readings on Brecht, taking into account the fundamental explanation for this metamorphosis – the absence of a social revolution that could give support and sense to brechtian theories and theatre.*

Keywords: Roberto Schwarz; Bertolt Brecht; Epic theatre; Didacticism; Dialectics.

LENDO O LEITOR

Roberto Schwarz, por várias vezes e de diferentes maneiras, ressaltou a forte influência que Bertolt Brecht teve em sua formação política e intelectual. Na passagem mais emblemática que dá conta desse reconhecimento, imediatamente após citar a obra de Antonio Candido, Schwarz diz que seu “trabalho seria impensável igualmente sem a tradição – contraditória – formada por Lukács, Benjamin, Brecht e Adorno, e sem a inspiração de Marx” (2008, p. 13). Assim, dentro do quadro do aprofundamento do entendimento de um momento-chave da crítica cultural materialista brasileira, da qual Schwarz é membro destacado, não deve existir estranhamento em relação ao interesse por uma agenda de pesquisa que tenha como eixo justamente determinar um pouco melhor as relações entre Schwarz e Brecht. Isto é, uma investigação que esclareça como se desenvolve o processo de leitura que Schwarz faz de Brecht e quais são, afinal, os elementos da obra do dramaturgo alemão incorporados e rejeitados na crítica do brasileiro. Consideramos que um estudo assim pode lançar luz sobre alguns dos pressupostos de parte do pensamento brasileiro contemporâneo.

É nesse sentido que, ao longo deste artigo, nos restringiremos a identificar, analisar e interpretar como Schwarz lê Brecht a partir de dois ensaios com temporalidades distintas: a apresentação que faz de *A Santa Joana dos matadouros*, em 1982, e “Altos e baixos sobre a atualidade de Brecht”, de 1999. Isso quer dizer que o leitor tem diante de si mais um esforço de mapeamento da questão do que um achado crítico de fato ou a tentativa de adicionar um capítulo original à polêmica em torno do juízo que Schwarz emitiu sobre Brecht. Esse, evidentemente, é o segundo passo e depende de uma boa compreensão do problema, já que se trata de um assunto denso que tem gerado inúmeras opiniões desencontradas e, não raramente, empobrecidas, entre tantas outras razões devido a certa má vontade, à precária atenção dispensada ao que foi verdadeiramente escrito e às condições dos textos.

Já podemos adiantar também que tentaremos ler os dois textos à luz das suas diferentes, ou talvez seja melhor dizer antagônicas, circunstâncias, essencialmente porque *Que horas são?* (1987) e *Sequências brasileiras* (1999) configuram dois instantes bastante distintos do processo crítico de Schwarz, contando com as suas respectivas preocupações, ênfases e visões semiautônomas em relação às coordenadas sócio-históricas.

Trocando em miúdos e já avançando em direção ao nosso argumento, enquanto *Que horas são?* traz ensaios redigidos sob os auspícios da campanha pelas “Diretas Já”, da formação do Partido dos Trabalhadores (PT), da fundação da Central Única dos Trabalhadores (CUT) e do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), da luta pela constituinte cidadã e de todo o caldo

político que culminou na redemocratização do Brasil, *Sequências brasileiras* é, por outro lado, composto por textos elaborados durante a derrocada da União Soviética e do assim chamado socialismo real do leste europeu, o processo de abertura econômica à brasileira, a reinserção novamente subalterna do país na ordem globalizada, a instalação do edifício neoliberal, a consolidação do Plano Real, o aprofundamento da dependência associada nos governos de Fernando Henrique Cardoso e assim por diante. Outro exemplo flagrante de como essa troca de ares está presente nas duas coletâneas de ensaios é contrastar – além dos dois escritos sobre Brecht em questão neste estudo preliminar – o papel de engajamento intelectual mais orgânico manifestado em “Política e Cultura (Subsídios para uma plataforma do PT em 1982)” com os diagnósticos e prognósticos mais céticos contidos nos ensaios “Fim de século” e “O livro audacioso de Kurz”, por exemplo.

Após esse breve preâmbulo, podemos partir para o exame propriamente dito da leitura que Schwarz faz de Brecht em 1982 e em 1999, tendo em mente, é claro, que os dois ensaios, apesar de compartilharem o mesmo tema, possuem motivações diversas. Enquanto o primeiro é uma análise sucinta que demonstra que Brecht não apenas movimentou uma cultura de esquerda, mas também contribuiu para a inovação da cultura de maneira geral, o segundo é uma espécie de provocação aos adeptos contemporâneos do legado teórico e estético brechtiano, que já começa por anunciar e termina por explicar por que, segundo nosso crítico, “Brecht hoje não tem atualidade nenhuma” (1999, p. 113).

UMA CULTURA DE ESQUERDA

O comentário que acompanhou a tradução de *A Santa Joana dos matadouros* apareceu originalmente na *Novos Estudos Cebrap*; mais do que meramente fazer uma introdução ao texto-fonte da tradução que produziu, Schwarz escreveu uma breve avaliação do experimentalismo estético das primeiras décadas do século XX na Europa e da inserção do trabalho de Brecht naquele contexto. Seu ponto de partida é o “desencontro histórico” entre experimentalismo artístico e radicalização política, algo que ele identifica como determinante das relações entre os movimentos de vanguarda e de revolução social do começo do século passado: se por um lado “socialismo e vanguardismo viam como caducas as formas do mundo burguês e quiseram apressar o seu fim”, por outro “espanta que não tenha sido maior a sua associação e, sobretudo, que no interior da esquerda tenha havido tanta hostilidade ao espírito experimental”. Schwarz lembra ainda que, tanto durante aquelas décadas quanto hoje, “boa parte das inovações estéticas de nosso tempo veio de homens apolíticos ou reacionários” (2012, p. 87), o que nos faz imediatamente desconfiar das visões reducionistas que insistem na equalização entre projeto artístico de vanguarda e política de esquerda.

É exatamente nesse momento que Schwarz apresenta Brecht como um contraponto a essa constante ao afirmar que “entre os escritores que são referência neste século, foram poucos os que movimentaram uma cultura de esquerda mais desenvolvida, e pouquíssimos os que fizeram dela mais que uma bandeira bem aceita, um fermento de inovação”. Com efeito, a apresentação do dramaturgo alemão por parte de Schwarz não poderia ser mais positiva, ressaltando que o interesse na obra de Brecht advinha precisamente por unir arte exigente e engajamento político: a “inventiva artística [de Brecht] – fenomenal, e sempre acintosa – se alimentava metodicamente do estudo e da experiência da luta de classes” (idem, p. 88) e vai até o ponto de declarar que “o Brecht verdadeiramente novo e decisivo é o da maturidade, que associou em grande escala a experimentação artística e a reflexão política”. Cabe rapidamente mencionar que, ao que tudo indica, Schwarz partilha o mesmo juízo estético que Walter Benjamin, pois se pode inferir que, do mesmo modo que este, ele não parece conceber uma arte que possa ser, ao mesmo tempo, politicamente emancipadora e esteticamente reacionária. Afinal de contas, “a tendência de uma poética só pode ser correta politicamente se também for correta literariamente. Isso quer dizer que a tendência politicamente correta engloba uma tendência literária” (BENJAMIN, 2017, p. 86).

Talvez seja proveitoso olharmos mais de perto a rápida avaliação que Schwarz faz da situação nacional da época da redação do ensaio lado a lado do legado de Brecht para um raciocínio estético de esquerda, dado que é principalmente ela que vai sofrer transformações significativas na produção posterior do crítico:

Hoje o ponto de vista dos trabalhadores volta a integrar – e perturbar, pela natureza das coisas – o nosso espectro político legal. Ora, como nenhum outro, o teatro de Brecht fixou as dissonâncias e contorções que transfiguram a cultura burguesa sempre que os explorados têm a palavra, a qual por sua vez é interesseira, contraditória, inautêntica, frustra etc., pois o autor não é populista. É certo que a Alemanha de Weimar não é o Brasil da abertura, mas este quadro, com os esvaziamentos e as relativizações que ocasiona, está na ordem do dia entre nós. (SCHWARZ, 2012, p. 88)

Esse parágrafo dá notícia de uma semelhança entre a República de Weimar e o contexto brasileiro, a qual residiria na volta do “ponto de vista dos trabalhadores” à institucionalidade – pode-se dizer isso sem evidentemente excluir as flagrantes diferenças que o autor não deixa de pontuar. O que parece estar em

jogo para sustentar a analogia de Schwarz é todo o processo de ascensão de lutas sociais no final dos anos 1970 e ao longo dos anos 1980, cujos episódios mais marcantes foram as greves do ABC, que culminaram na fundação do PT, da CUT, do MST e na “abertura democrática”. Não parece ser forçado dizer que essa passagem transmite certo otimismo em relação às movimentações nacional-populares e que isso seria fundamental para a apreciação tão favorável da obra de Brecht, inclusive de uma peça que trata, entre outras coisas e não por acaso, de uma grande mobilização de trabalhadores contra industriais. Além disso, o crítico sugere que, naquela época, o teatro épico dificilmente poderia ser mais atual para os impasses da cultura brasileira, pois ele não se restringiu a eleger *A Santa Joana dos matadouros* como “uma das grandes peças do século”, mas também justificou a sua tradução com o intento de “divulgar timbres e modos de composição quase inexplorados na literatura brasileira”. Aqui poderíamos levantar a hipótese – que precisa ser confirmada – de que, ao traduzir e divulgar a peça em questão, aquele Schwarz tinha o intuito de adicionar àquele caldo de cultura democrático-popular o espírito de vanguarda revolucionária que Brecht carrega. Esse quadro nos leva a crer que, para o Schwarz de 1982, as teorias e as peças de Brecht eram extraordinariamente atuais para a política e para a cultura brasileiras, porque ainda existia no horizonte nacional uma superação à vista desde a perspectiva dos trabalhadores e do trabalho; o que mudaria profundamente na virada do século XX para o XXI e já sob a influência das teorias do fim da sociedade do trabalho e do antigo movimento operário de Robert Kurz.

VALÊNCIAS DE BRECHT

Contudo, foi somente cerca de quinze anos depois que Schwarz de fato produziu uma análise mais extensa sobre Brecht. Na verdade, ao invés de se ocupar de uma ou outra obra específica, nosso crítico se dirige ao assunto delicado da atualidade do trabalho de Brecht para o novo século. Schwarz atravessa o campo minado formado pelo encontro entre prática e teoria, que marca o trajeto de quem se dedica a estudar um autor como Brecht. Podemos dizer que a força do ensaio emana justamente da dificuldade do problema que se propõe a debater e da forma como o aborda. A propósito, o título – “Altos e baixos sobre a atualidade de Brecht” – já antecipa um pouco da dimensão dialética que norteou esse escrito, pois não se trata de uma simples reiteração ou homenagem às qualidades teóricas, estéticas e políticas do dramaturgo, tampouco da crítica academicista fácil ou da resignação fatalista que descarta o engajamento artístico, que fora tão propalado em um mundo onde tanto o fracasso do projeto soviético quanto as vitórias da reestruturação neoliberal já eram conhecidos. De fato, o próprio ritmo do ensaio encapsula a ideia de altos

e baixos, uma vez que não é obra do acaso que, por muitas vezes, Schwarz alterna o reconhecimento de potencialidades na teoria e dramaturgia de Brecht com as suas respectivas contradições vistas desde os últimos anos do século XX e de um país periférico como o Brasil. A organização desse longo ensaio, no entanto, é ainda mais complexa, e vamos propor que, para além dessa dinâmica formal, abordemos o ensaio tendo como base alguns temas que permitiram que Schwarz chegasse à conclusão da desatualização de Brecht para aquele instante específico. Basicamente, podemos dividir o ensaio em dois núcleos interligados intimamente – a saber, Brecht e o didatismo, Brecht e a história. Vejamos brevemente e no detalhe como se processa esse primeiro núcleo:

E está aí, sob a pressão do caráter nefasto de nosso tempo, a exigência de que sejamos (as crianças e nós) desconfiados, de que não consideremos nada como sendo natural, isso para que tudo seja passível de mudança. A postura didática e o verso prosaico, em que entre outras coisas devemos reconhecer uma radicalização vanguardista, têm parte essencial no dispositivo literário de Brecht. O escritor buscava formas frias de entusiasmo e de ênfase, para responder à altura, como artista, às circunstâncias da luta de classes. A vizinhança do catecismo naturalmente é um risco.

[...] esses assuntos podem ser aproximados da ideia marxista da “desnaturalização”[...]. Ao contrário dos economistas, que viam na divisão da sociedade em classes a expressão acabada da natureza humana, Marx a explicava como uma formação histórica, que surge a certa altura e desapareceria noutra [...] a célebre exigência de que a cena represente o mundo enquanto transformável participa do mesmo espírito. Se considerarmos apenas como um lembrete do caráter histórico das relações humanas, sempre mudadiças, ela hoje estaria banalizada. Mas se reconhecermos a ênfase no transformável, com sua recusa tácita do presente de exploração, estaremos diante de um imperativo mais difícil, para o qual a inteligência da historicidade não pode ser dita real senão ao atender às necessidades da intervenção modificadora. A oportunidade do mandamento e a dificuldade de cumpri-lo saltam aos olhos. (SCHWARZ, 1999, p. 115)

Se lermos esses dois parágrafos levando em consideração algumas orações-chave anteriores, veremos o princípio formal do ensaio já anunciado na expressão “altos e baixos” e que sugerimos anteriormente: “O escritor buscava formas frias de entusiasmo e de ênfase, para responder à altura, como artista,

às circunstâncias da luta de classes. A vizinhança do catecismo naturalmente é um risco". Outra coisa que também chama a atenção, e que não deve de maneira alguma ser vista como secundária nesses parágrafos iniciais dedicados ao núcleo Brecht e o didatismo, é o uso de termos ligados à militância religiosa – "catecismo" e "mandamento" –, sobretudo porque se trata de uma analogia informada e que Schwarz vai arrematar nos lembrando mais tarde, e nesse mesmo ensaio, que, embora as originalidades brechtianas sejam notáveis, o próprio "Brecht insistia na antiguidade do teatro épico. Este fora praticado por chineses e japoneses, por elisabetanos e espanhóis do *Siglo de Oro*, sem esquecer os autores medievais e o didatismo dos padres jesuítas" (idem, p. 129).

Entretanto, a questão do didatismo é deveras difícil e exige uma postura crítica igualmente calcada em uma visão do todo complexo. Primeiramente, deve-se recuperar um dado material decisivo no que tange às manifestações da consciência: toda produção intelectual, seja ela artística, seja teórica, é também uma intervenção na esfera pública e isso em si implica um posicionamento político; ora, aqueles que advogam um pretensão "autonomismo" ou "espontaneísmo" do pensamento são, até que se prove o contrário, os mais políticos, especialmente porque estão, ainda que inconscientemente, fazendo uma política de conservação do atual estado de coisas. Os escritores engajados, como é o caso de Brecht, portanto, explicitam que todos, inclusive eles mesmos, têm uma orientação política por mais implícita que ela possa parecer. Dito de outro modo: toda e qualquer manifestação na esfera pública é uma atividade política em termos, seja ela baseada no trato das questões mais subjetivas ou privadas de um indivíduo que sofre, seja baseada nos grandes conflitos políticos da esfera pública. Assim, o engajamento é também o estabelecimento de uma relação de maior verdade com os seus interlocutores, desmistificando e desmontando pretensas defesas de neutralidade ideológica ou de centrismo político.

Em segundo lugar, o intelectual consciente do seu engajamento através de uma reflexividade sobre o seu fazer não necessariamente busca sempre o experimentalismo em si e para si com o objetivo único de superar os resultados alcançados até então dentro da estreiteza de expectativas de se produzir uma "grande obra", que vai, no máximo, abastecer os atuais aparatos e mercados de produção cultural. Em vez disso, o engajamento refletido teria como prioridade, por exemplo, desenvolver uma consciência pedagógica que articulasse o combate a manifestações reacionárias, a explicação das teses de uma plataforma programática e a defesa de um processo revolucionário com o mais exigente arsenal técnico para, a um só tempo, apresentar e representar, descortinando, assim, os nexos causais que envolvem determinadas situações e possibilitando que as pessoas envolvidas possam ver o mundo ao seu redor como uma produção dentro de níveis de intencionalidade variáveis. A propósito, é bom que seja recordado que o conceito de *Lehrstück* (peça didática)

pressupõe toda uma articulação entre teoria e prática não raramente vista como “um período de transição marxista vulgar no pensamento de Brecht”, exatamente por ignorar um princípio básico que determinou a peça didática: ela era originalmente construída para servir como ferramenta de processos de formação e aprendizado, a um só tempo, técnico e político dos envolvidos nas artes cênicas; ela, a peça didática, é voltada para os atuantes, e não para os espectadores (cf. KOUDELA, 2017, p. 1-4). A peça didática foi um marco na tomada de consciência do autor e do trabalhador do espetáculo como produtores, auxiliando na dominação dos meios de produção cultural por parte dos trabalhadores em vez de se deixarem dominar pelas suas próprias ferramentas de trabalho simplesmente operando-as como as receberam; sem essa prática consciente, os trabalhadores inevitavelmente pensarão que estão de posse de meios que na verdade os dominam (cf. BENJAMIN, 2017, p. 91-93).

Além do mais, não se pode perder de vista que parte da relevância do trabalho de Brecht advém justamente da sua postura de nos convidar a conhecer, ou quem sabe reencontrar, uma visão de mundo dentro da qual o conhecimento e a ciência são um pouco mais do que a especialização do termo “ciência” em línguas como português, francês e inglês (*science*) nos permite ver. Em alemão, *Wissenschaft* (conhecimento), por exemplo, é pensado “primeiramente e acima de tudo como fonte de prazer” (JAMESON, 1999, p. 4-6). Ou seja, a tendência de Brecht de não abrir mão do riso da sátira ou da canção (literalização de todas as relações da vida) e de outras formas populares *refuncionalizadas*, como a opereta e o cabaré, dentro do quadro de uma crítica social, econômica e política agudas, se dá porque ele acredita que o verdadeiro entendimento só é possível quando ligado a certo prazer e a certa satisfação. Daí o princípio didático estar subordinado a uma visão que deseja superar o “modo reificado”, ou desumanizado, como a ciência e o conhecimento são enxergados, experimentados e produzidos sob o signo da especialização e da fragmentação modernas. Desse modo, torna-se possível trazer para o primeiro plano o fato de o ato de conhecer não só intelectualmente, mas também manualmente estar imbricado com uma satisfação que pode e deve ser recuperada a partir de “um mundo em que a prática é prazerosa, e inclui sua própria pedagogia”. Caso esse programa de restabelecer a união entre conhecimento e prazer seja bem-sucedido, teremos como resultado a percepção de que “o ensino da prática” é “uma prática ela mesma”; sendo a prática consciente fonte de satisfação, o ensino dela não teria por que não ser igualmente uma prática prazerosa. Na realidade, o que parece de fato estar em jogo aqui é a historicização da produção intelectual e artística humana, recuperando que “o taboo sobre o didatismo na arte (que nós modernos, nós modernos ‘ocidentais’, tomamos como certo) é de fato uma característica da nossa própria modernidade” (idem, p. 4-6). Ou seja, a separação rígida entre estética e moral, arte e política ou cultura e pedagogia não deixa de ser uma expressão

da especialização da modernidade capitalista, e que pode e deve ser superada.

Obviamente que isso não exclui o fato de que a submissão do processo de construção formal à racionalidade de meios e fins, dominante no mundo burguês, também pode se traduzir em um prejuízo no que se refere à sua capacidade de esclarecimento dos meandros da formação social da qual emerge. Mas será que é mesmo possível se situar acima da racionalidade de meios e fins dominante no mundo burguês simplesmente através de uma vontade ou da aposta em um espontaneísmo, autonomismo ou liberalização abstratos? É nesse ponto que nos aproximamos de um dos argumentos mais convincentes do ensaio de Schwarz, pois ele reformula o idealismo da relação entre meios e fins em uma pergunta politicamente muito mais relevante: supostamente, a tomada de consciência da necessidade da revolução é até fácil, em especial quando contraposta à pergunta ainda mais premente de como, afinal de contas, fazê-la? Isto é, até que ponto a centralidade de uma pedagogia revolucionária ou anticapitalista é efetiva em um momento em que o horizonte revolucionário não está ainda colocado? Esse questionamento é, sem sombra de dúvida, algo que deve ser levado em consideração por todos aqueles interessados na militância de maneira geral. Uma tentativa de resposta temporária para essa indagação poderia ser a certeza de que não pautar a superação, ainda que imaginária e formalmente, só pode redundar em uma degradação em série, pois abandonar essa perspectiva necessariamente se traduz em um rebaixamento contínuo e em uma resignação impotente, que deixam exploradores e estruturas opressivas ainda mais seguros.

Já a segunda dimensão nuclear do ensaio – Brecht e a história – colocaria uma ênfase maior na complexa e achapante derrota histórica e política sofrida pela esquerda da qual Brecht fazia parte. Partindo da provável “capitulação política” por parte do dramaturgo alemão, Schwarz parece refletir sobre os desafios impostos às aspirações revolucionárias contidas na teoria e no teatro brechtianos, já na situação de integrado ao regime da Alemanha oriental.

Em 1948, pouco depois de terminada a Segunda Guerra Mundial, Brecht tratou de se integrar ao recomeço da vida na Zona de Ocupação Soviética, que mais tarde seria a República Democrática Alemã. Fugia ao macarthismo nos Estados Unidos, que já o tinha na mira, e buscava participar na construção do socialismo, a respeito da qual vinha cheio de idéias próprias, nada convencionais. Como considerar essa associação, carregada aliás de reservas recíprocas, entre o luminar da vanguarda e o novo estado? Este último, sem o prejuízo de ser um regime policial, bem como uma imposição e um satélite da União Soviética, pretendia realizar uma aspiração histórica da humanidade. O

intricado verdadeiramente tenebroso da situação desaconselha o juízo pouco informado, como no caso seria o meu. O leitor dos Diários de trabalho e dos poemas daquela quadra entretanto sente, a par da força literária e da disposição crítica muito viva, às vezes estonteante, os momentos de ranço oficialista e os prenúncios de mumificação. (SCHWARZ, 1999, p. 117)

Ao tocar nesse assunto, percebe-se em Schwarz uma forte cautela, mas que não o impede de elaborar a contradição que ele, como leitor, enxerga nessa mudança de posição. Mais do que isso, ele diz ter identificado certa adesão por parte de Brecht ao discurso biônico e oficial de Moscou mesmo antes da guerra e afirma que, naquele instante de reconciliação com o partido, essa adesão se revelaria de maneira mais evidente, especialmente devido à força da sucessão e da justaposição dos episódios históricos. Daí o “ranço oficialista” poder ser traduzido como uma constante que vinha de maneira latente antes e que se manifesta na estadia de Brecht na Berlim militarmente ocupada pelo Exército Vermelho. Apesar de Schwarz admitir as “reservas recíprocas” entre o governo soviético e Brecht, ele não deixa de pontuar a antinomia de construir “uma aspiração histórica da humanidade” em um “regime policial”. Foi tendo isso em vista que, um pouco mais adiante no ensaio, retomando *A Santa Joana dos matadouros*, ele declara que vai “comentar algumas das extraordinárias verdades de sua configuração” sem deixar de pontuar “que também aqui existem os aspectos que a experiência histórica tornou difíceis de aceitar” (idem, p. 134). O primeiro exemplo que ele dá é bastante eloquente:

Lembremos que a Santa Joana é anterior ao predomínio do stalinismo no interior da esquerda, e que a tentativa brechtiana de encontrar poesia na linguagem partidária – anônima, padronizada e autorizada – expressava um sentimento histórico e uma aposta: os militantes ilegais, com sua disciplina e abnegação, estariam entre as figuras-chave da luta pela nova era de liberdade. Ora, a vizinhança desse clima com o absolutismo stalinista, que começava a ocupar o campo, salta aos olhos de hoje e torna difícil a separação completa das águas. Veja-se a propósito dessa ambiguidade o terrível elogio do heroísmo, ou sacrifício, dos revolucionários profissionais. (idem, p. 135)

O fato de nosso crítico notar certos flertes com o stalinismo, já em *A Santa Joana*, se expressa nas ideias de “sentimento histórico” e “aposta”, pois se o primeiro retoma uma noção de constância, o segundo revela uma projeção

para o futuro. Embora seja quase um consenso a sujeição política de Brecht aos ditames mais gerais do Partido Comunista durante o seu exílio forçado na “República Democrática Alemã” ou “DDR”, há uma controvérsia em relação à certeza de que esse sincretismo contaminou as convicções artísticas do dramaturgo. De fato, é aí que reside o coração da polêmica que envolveu críticos como Hannah Arendt e Theodor Adorno e que, nesse ensaio, é recuperada por Schwarz: o trabalho estético de Brecht estaria ou não impregnado de uma defesa, mesmo que velada, da política do Estado soviético?

Efetivamente, tais insinuações, desqualificações e acusações foram uma constante na vida de Brecht e se acentuaram dramaticamente na Alemanha Ocidental ocupada pela CIA e pelo exército estadunidense nos anos 1950, bem como no próprio Estados Unidos pelas mãos da professora de filosofia política, já de reputação internacional, Hannah Arendt, que chegou ao ponto de afirmar em jornais nos 1960, sem nunca ter provado ou se retratado, que Brecht havia escrito “odes a Stalin”, certamente com o intuito mesquinho de neutralizar toda a sua obra e teoria a partir de uma suposta adesão ideológica ao stalinismo (cf. WILLET, 1998, p. 227-234).

Ora, é visível que Schwarz enxerga em certo princípio didático e no comprometimento com uma causa e programa políticos uma contaminação com o quadro de stalinização da esquerda nos anos 1930, principalmente se aqueles trabalhos forem lidos retrospectivamente. A pergunta que se coloca remete ao primeiro eixo do ensaio a que nos referimos mais acima – afinal de contas, seria o engajamento intelectual e artístico um desvio em si ou seria a “vizinhança” com o “absolutismo stalinista” o problema real? Será que é de fato possível associar as peças didáticas ao realismo socialista stalinista sem uma brutal descaracterização quase completa de ambas as experiências?

Acreditamos que uma especificação da espécie de engajamento de Brecht durante e após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) seja essencial nessa discussão do trabalho de Schwarz sobre Brecht não somente por ser um tema recorrente dentro do “marxismo ocidental” desde pelo menos a redação e a recepção de *O que é a literatura?* (1948), de Jean-Paul Sartre, além de aparecer no âmbito da crítica que Adorno dirige a esse livro de Sartre, a Charles Chaplin e a Brecht em seu ensaio “Engajamento” de 1962 – citado por Schwarz em “Altos e baixos da atualidade de Brecht” –, mas fundamentalmente porque a metamorfose de certa visão das relações entre prática e teoria, engajamento e autonomia parece estar subjacente às duas circunstâncias de redação dos ensaios lidos nesse artigo e à rejeição ao engajamento e à militância estético-política.

Como esperamos ter demonstrado, de 1982 para 1999 Schwarz adotou outra postura diante da problemática do engajamento; mudança a qual acaba por cumprir um papel importante na sua reavaliação do trabalho de Brecht e

que tem a ver com a maior plausibilidade que o negativo indeterminado beckettiano do absurdo, da desarticulação da linguagem e da ausência de sentido parecia ganhar no mundo pós-bomba atômica e em plena Guerra Fria. Porém, não há dúvida de que a atitude de Schwarz – muito mais cuidadosa para com as virtudes críticas do teatro épico –, embora pareça sofrer muita influência de Adorno, não deixa de destoar dela, já que os argumentos são não apenas estéticos, mas sobretudo históricos e políticos. Nesse mesmo ensaio, o próprio Schwarz remete seu leitor a uma opinião divergente da sua e que pode ser um contraponto complementar no quadro que estamos buscando formar, pois recoloca alguns dados sócio-históricos da maior importância:

Uma possível explicação para a leitura de Adorno, tão sumária e tão presa ao conteúdo, talvez se encontre em sua convicção arraigada a respeito da subserviência de Brecht ao Partido Comunista, o que já não era nos anos 20 nem nos anos de exílio. Após a guerra, a adesão formal do dramaturgo ao partido, com direito a cargo e a patrocínio para o Berliner Ensemble, teve antes características de capitulação estética. O ex-apátrida Brecht não escreveu uma única “peça nova” depois de obter da Alemanha Oriental, a duras penas, a carta de cidadania que lhe foi negada por Moscou e por todos os países do ocidente consultados, inclusive e sobretudo a Alemanha ocupada pelo mesmo exército americano, cujos serviços de informação não opuseram nenhum obstáculo ao retorno dos veteranos da Escola de Frankfurt. Se o filósofo tivesse duvidado um pouco de suas certezas a respeito da atitude política proposta pelo dramaturgo nesta peça, ele poderia ter percebido no plano da composição (e distribuição dos materiais) a presença quase insignificante do partido em relação ao conjunto. (COSTA, 1998, p. 226-227)

Ao que tudo indica, o fato de Brecht não ter escrito uma única “peça nova” entre 1949 – ano em que se muda para a Berlim Oriental – e 1956 – ano de sua morte – é muito significativo. Essa é uma espécie de demonstração da percepção histórica e política de Brecht que impacta decisivamente a sua produção. Aliás, diga-se de passagem, uma das suas últimas peças, *Vida de Galileu*, de 1938, não à toa, coloca no centro a visão complexa, crítica e dura do intelectual que toma a decisão de capitular diante do poder das forças históricas do seu tempo. É como se a nazificação social da Europa, a Segunda Guerra Mundial e a recomposição social do segundo pós-guerra radicalmente

impusessem preocupações, ênfases, possibilidades e expectativas distintas daquelas dos anos 1920 e 1930. Embora os princípios da *Lehrstück* e do teatro épico jamais tenham desaparecido, é difícil negar que a produção tardia de Brecht já se voltava menos para a construção de toda uma prática política alicerçada no que poderia ser o futuro das artes cênicas imersas em uma práxis social vital do que para um realismo que se contentava em refletir um detalhado diagnóstico estético de época e da situação política. Em outras palavras, a capitulação ocorre, mas não nos termos em que foi colocada pelos seus detratores supracitados. O que estamos tentando sugerir é que o recuo se dá no âmago do que foi a formação do teatro épico e que é indissociável da luta e da organização do proletariado – a bem da verdade, desde o exílio em 1933, a distância física entre Brecht e os trabalhadores alemães foi fatal e colocou uma série de limites objetivos e subjetivos à sua prática teórica e estética. Com a erosão das condições sócio-históricas, que lhes conferiam sentido, as peças didáticas e o teatro épico paulatinamente deixam de ser dimensões de um projeto político que visava nada menos do que a construção de uma nova sociabilidade permanentemente revolucionária para se estabilizarem no horizonte artístico burguês de reprodução crítica da realidade. Vejamos as linhas gerais desse processo:

Nos dois lados da cortina de ferro, pelo menos um objetivo político era (aliás, continua sendo) comum: impedir a qualquer custo que a classe operária deixe de ser massa passiva e portanto mantê-la sob controle e sobretudo desprovida de liberdade e capacidade crítica. Em uma palavra: desorganizada. Não se poderia imaginar terreno mais hostil à simples sobrevivência do teatro épico, quanto mais ao seu desenvolvimento. Isso significa a regressão às várias formas transitórias do drama moderno, no caso dos dramaturgos mais consequentes.

É assim que, quando Brecht consegue voltar de seu exílio, encontra uma Alemanha dividida e ocupada pelos quatro exércitos que destruíram Hitler (e a própria Alemanha) [...] sua volta não foi exatamente fácil: desde a intimação para depor diante da Comissão de Atividades Antinorte-americanas em 1947 até seu estabelecimento na Berlim Oriental em outubro de 1948, o dramaturgo enfrentou sérios percalços. É dessa época a redação de seu Pequeno Organon para teatro. Este e outros textos posteriores mostram como, bem ou mal, o maior teórico do teatro épico, ao adaptar-se a condições incompatíveis com esse tipo de teatro, acaba, digamos assim, “adaptando” sua teoria e práti-

ca a essas novas condições. Para estabelecer algum vínculo com certo tipo de discurso aparentemente marxista, essa adaptação é apresentada como a superação dialética do teatro épico, até porque tal termo agora lhe parece quase formal. Aliás, ele chega mesmo a dizer que não pode mais “afirmar que a dramaturgia, à qual por determinadas razões qualificara de não aristotélica, e a correspondente técnica épica de interpretação representem a solução” para o problema de reproduzir o mundo de hoje no teatro. Tais mudanças de orientações explicam por que no Pequeno Organon, mesmo conservando técnicas de estranhamento e distanciamento, Brecht simplesmente recupera a ideia de que a ação é o coração do espetáculo teatral junto com seu pressuposto, o indivíduo. (COSTA, 2017, p. 30-31)

Entretanto, esse quadro de lenta e permanente derrota de maneira alguma se traduz em irrelevância da produção artística de Brecht. Primeiramente porque essa trajetória em si é do maior interesse para conhecer meandros pouco explorados da história cultural do século XX – e quem sabe incentivar novas gerações a desfraldar e a atualizar bandeiras deixadas pelo caminho –, e em segundo lugar porque essas peças e encenações tardias são de alta qualidade e possuem vestígios daquele projeto muito mais ambicioso de que vínhamos falando. Basta lembrarmos que o trato formal que Brecht confere à tragédia, que é crucialmente político, reativa a crítica radical ao modo de produção capitalista. *Mãe Coragem e seus filhos*, escrita em 1939 e encenada em 1941, bem como *Vida de Galileu*, escrita em 1938, reescrita em 1943 e em 1955, são exemplos de uma decomposição dos elementos que constituem o presente através de uma dialética em cena com o intuito de elaborar “uma visão complexa” da estrutura e da conjuntura do mundo em que nos encontramos. Elas abandonam a “inevitabilidade da tragédia como na tradicional aceitação trágica ou na moderna renúncia trágica”, pois “as escolhas são feitas em uma dimensão que é sempre potencial e, desse modo, a ação é continuamente encenada e reencenada” (WILLIAMS, 2002, p. 258). Isso equivale a dizer que a concepção de mundo que essa dramaturgia enseja é a de um universo desmontável e montável, de uma processualidade em vez de um ciclo de começo, meio e fim. Ademais, essas peças nos instigam a refletir mais sobre as condições de possibilidade das escolhas do que o que sentimos em relação aos problemas e às decisões tomadas diante deles – em ambos os casos a ênfase recai sobre o *perceber* e não sobre o *sentir*: “trata-se de perceber”, no caso da *Mãe Coragem*, “como trágica a avidez com que seres humanos se dispõem a viver dos restos da produção da morte em escala industrial”, uma vez que “é esse o significado da profissão de vivandeira e, para entendê-lo, nem seria preciso saber que em

seu diário Brecht escreveu que Coragem é a Alemanha” (COSTA, 2002, p. 18-19).

Em outras palavras, o momento de superação revolucionária explícito em *A mãe* (1930-1931; 1932), ou aparentemente inespecífico em *A Santa Joana dos matadouros*, é substituído pela ambivalência e pela complexidade da superação sem cair em um relativismo ou negativismo tragicamente resignados, que viriam a compor a ideologia dominante do pós-guerra: “em *A alma boa de Setsuan*, a bondade sob pressão, transforma-se em seu oposto, e então retrocede, e depois ambos estados coexistem”, já que se trata “agora não mais da pessoa boa contra a pessoa má, mas da bondade e maldade como expressões alternativas do mesmo ser” (WILLIAMS, 2002, p. 256) que tomará decisões, apesar de não ser dentro das circunstâncias que gostaria. Dito de outro modo, o momento dialético da superação encontra-se não necessariamente no conteúdo sócio-histórico manifesto, mas no arranjo formal que insiste na possibilidade de conhecimento da verdade histórica. Do contrário, ao menos do ponto de vista marxista, a rejeição indeterminada da passagem pela superação daria no mesmo que decretar algum tipo de fim da história e a vitória da superstição do fetichismo como fenômeno supra-histórico e insuperável.

No entanto, o que realmente conecta os dois núcleos – a crítica ao didatismo e a atualidade histórica – se estrutura a partir de uma desconfiância, ou discordância, a respeito do imbricamento entre desenvolvimento técnico e visão de mundo dentro do projeto brechtiano. Com efeito, Schwarz utiliza seu faro crítico e convincentemente identifica o que seria o centro ou a essência do mecanismo de funcionamento do engajamento político, teórico e estético de Brecht: o conceito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*) entendido como técnica fundacional da teoria e da prática brechtianas. Para tanto, ele retoma a associação entre o dramaturgo e a “filosofia da prática”, ou, ao marxismo:

O ponto de partida da argumentação de Roberto Schwarz foi o conceito de distanciamento, apresentado como núcleo fundamental da teoria brechtiana. Ao mostrar o vínculo entre a proposição estética central de Brecht e a teoria marxista da desnaturalização, ao mostrar que o conceito-chave da poética cênica de Brecht se liga ao método materialista da desmontagem ideológica, de dissolução da aparência de naturalidade (e imutabilidade) das representações a partir do choque com a sua perspectiva histórica material, Roberto nos sugeria também que a confiança épica na transformação precisará ser repensada nos dias de hoje por um grupo que adota Brecht como modelo para um teatro radical. Isso por duas razões ligadas a um mesmo processo: por um lado, o Socialismo histórico se modificou, deixando – segundo ele – de ser a referência direta

para uma crítica anticapitalista; e por outro lado, o modo de produção capitalista teria se tornado a grande força dinâmica da sociedade atual, o que lançaria uma suspeita sobre o elogio da mutabilidade [...] Roberto nos perguntava: para onde nos remete agora a crítica anticapitalista se ela já não indica com clareza um quadro socialista como superação histórica da etapa anterior? Como incorporar o fato de que o capital se tornou um fator dinâmico na atualidade também no plano simbólico, aparecendo hoje pouco associado a ideologias de ares conservadores? (CARVALHO, 2006, p. 169)

A primeira coisa a ser esclarecida é justamente que o distanciamento brechtiano não tem um caráter meramente técnico; ele é, antes de tudo, “um efeito que se realiza na percepção social gerada pela representação”, um procedimento que tem uma sensibilidade sócio-histórica bastante ativa em função de o seu imperativo técnico e político ser uma relação a ser desenvolvida que procura dificultar que a imagem cênica seja enxergada apenas subjetivamente, e encoraja o olhar histórico em relação a ela:

O efeito de distanciamento se dá na relação historicizante estabelecida pelo trabalho dialético que ocorre no trânsito crítico (e vivo) entre palco e plateia, trabalho desapassivador, que gera uma disposição à atitude reflexiva conjunta ao desfrute estético da forma representacional. O efeito não se completa sem que a imagem cênica ofereça consigo uma possibilidade de indagação sobre a sua percibibilidade, sua transformabilidade histórica, ou sobre a causalidade social do acontecimento mostrado ou sugerido pela cena. (idem, p. 169-170)

Isso equivale a dizer que o próprio dinamismo pode e deve ser estranhado, porque o estranhamento, diferentemente de outras correntes artísticas do mesmo período, não é concebido como algo em si e para si; justamente o contrário, uma vez que a intenção é a reversão da reificação, que a primazia da técnica implica, subordinando-a ao social e ao humano. Aqui reside a diferença entre a elevação do distanciamento a um tipo de princípio formal e a condução ao lugar mais humilde de ser reconhecido como um efeito desejável. É nesse sentido que em Brecht o distanciamento é um efeito de decomposição dos componentes de determinada situação sócio-histórica, de modo a mostrá-los como montáveis e desmontáveis de acordo com interesses, sejam eles mais conservadores, sejam entusiastas de certo dinamismo. Mais: há ainda o fato de não ser inteiramente correto afirmar que não existem forças que traba-

lham em direção a uma “neonaturalização” do capitalismo. Ora, tanto certo conformismo trágico encapsulado “na famosa imagem da ‘máquina cega’” de certo pós-estruturalismo quanto a “ignorância histórica” podem muito bem ser enxergados como formas contemporâneas de naturalização do Capital, que destoam da propaganda direta do discurso ideológico laudatório e do conjunto de crenças burguesas tradicionais, tal como o idealismo clássico (cf. CARVALHO, 2006, p. 171).

Contudo, além dos questionamentos em relação ao procedimento mais propriamente formal, Schwarz avança contra a tematização da revolução como superação, intuindo – através de um *pathos* trágico tipicamente adorniano e em permanente estado de desqualificação da prática coletiva – que a vitalidade do capitalismo tem sido, e que provavelmente será por um tempo indeterminado, irresistível. Passemos a palavra para Schwarz para vermos como ele mesmo insiste nessa paixão por aquele tipo muito peculiar de negatividade e que, não por acaso, é elemento-chave de um fluxo trágico muito familiar na história, o qual, por sua vez, é perfeitamente associável a “uma ordem social agonizante e a uma classe social agonizante” (WILLIAMS, 2007, p. 96):

O vínculo entre o experimentalismo acintoso e a luta pela transformação política da sociedade conferia à literatura de Brecht um tipo peculiar de pertinência, para não dizer de autoridade. Pelas mesmas razões, ela ficaria mais vulnerável que outras ao desmentido que a história infligiu a suas expectativas. Esquemáticamente, a transformação brechtiana do teatro – concebida nos anos 20 – pressupunha que estivesse em curso a superação do capitalismo pelo comunismo, ou, em faixa paralela, o seu travestimento pelo fascismo. Dirigidos contra este último, os procedimentos anti-ilusionistas ensinavam a sobriedade mental anti-kitsch, capaz de lhe denunciar as imposturas. Quanto ao capitalismo, a posição distanciadora punha em relevo a sua irracionalidade obsoleta, que os trabalhadores – ou seja, a revolução – iriam superar. Ora, como hoje é do conhecimento geral, a experiência histórica feita em nome do comunismo se afastou imensamente dos propósitos iniciais e levou a pior no confronto com a ordem do capital. Há diferentes explicações para a derrota, mas, sejam quais forem, ficou difícil imaginar que no campo do “socialismo real” se estivesse gestando uma sociedade de tipo superior.

[...] *É claro que na construção brechtiana essa progressão negativa – o idealismo superado pela esperteza que se revela*

cegueira – vem complementada por um movimento positivo: ao se tornar insustentável, a crise faz fermentar a revolução proletária, e com ela a superação do impasse. O leitor de hoje, escaldado pelo destino que tiveram as revoluções, não dá de barato esse esquema e procura mais precisões na constituição interna da peça que lhe permitam avançar um pouco. Até onde vai a minha leitura, ele dirá que há mais evidência na configuração do impasse e de seu aprofundamento que na saída revolucionária, limitada à determinação de vencer, ou de resistir e talvez morrer, para que outros trabalhadores vençam mais adiante. Digamos que falta substância específica à perspectiva de superação, o que não desmancha nem atenua as irracionalidades a que respondia, as quais na ausência de alternativa tangível tomam feição de desastre em permanência. (SCHWARZ, 1999, p. 125-126; p. 146-147)

A aversão a toda e qualquer síntese, por mais parcial ou temporária que ela seja, é rapidamente descartada por ser “um movimento positivo” e, portanto, não servir. Tal postura, por outro lado, desemboca em uma positividade exacerbada do negativo através da celebração do inumano e da impossibilidade de representar, apesar de o próprio Adorno saber muito bem que qualquer processo mental exige a representação, seja ela narrativa, seja de outra natureza. Aliás, a *irrepresentabilidade*, bem como a impossibilidade de narrar, são produtos de uma representação ou tematização da irrepresentabilidade. Em suma, tal como Adorno fez anteriormente, Schwarz traça um sinal de equivalência entre socialismo (seja ele o dito real ou não) e revolução, estabelecendo o chamado à revolução como algo necessariamente atado a uma ideia, ora mais ora menos, preconcebida de ordem social e de socialismo. Além do mais, enquanto o conteúdo social manifesto conscientemente é visto como ideologizante, a desorientação da aporia trágica de um Beckett, por exemplo, é alçada à posição de suprassumo da autonomia estética em sintonia com a verdade em relação à matéria histórica exatamente por se conformar com uma descrição social e esteticamente estática da aparência da situação de então do mundo (a descobrir se somente o europeu ou da totalidade do globo).

A bem da verdade, Schwarz, diferentemente de Adorno, parece não cair na armadilha de declarar fins de linha absolutos; na realidade, Schwarz, ao que parece, está mais interessado em identificar quem, do seu ponto de vista, consegue dar forma ao mundo pós-apocalíptico do segundo pós-guerra, o qual teria destruído as bases da filosofia existencialista, bem como do marxismo do movimento operário europeu, ambos transformados em ideologia:

A peça de Beckett pertence a esse mesmo horizonte histórico de Brecht, só que um pouco adiante, porque esta possibilidade de remontagem dos homens é um resultado crítico do teatro de Brecht e está associado à possibilidade de se lutar por uma sociedade mais justa, enquanto que isso no universo de Beckett é a última. Do ponto de vista da evolução das formas, Adorno procura associar a posição do Beckett, à passagem da música atonal de Schönberg para a música serial. (SCHWARZ, 2009, p. 169)

Essa decretação da impotência da prática humana, para além das intenções propaladas, tem como consequência objetiva uma espécie de nova naturalização do regime do Capital diante do inegável poder avassalador da reificação, ou desumanização, da vida sob o jugo dele. O perigo de tal descarte da ação humana em nome do grande nada (materializado do teatro beckettiano), entretanto, é não historicizá-lo como o ponto de vista mais conveniente de uma classe e de uma cultura de fato crescentemente impotentes e moribundas – a consagração de Beckett e da desorientação aleatória pós-moderna subsequente, por parte da crítica burguesa, parece apontar para um imbróglio de jogos de interesse que ainda deve ser criticamente revisitado por mãos mais experientes.

Porém, por ora podemos lançar algumas pistas: o “modernismo tardio” de Beckett já foi convincentemente caracterizado como um *produto* bastante peculiar de um momento de paralisia das lutas sociais e de estabilização dos dois grandes sistemas em disputa durante a Guerra Fria. Isto é, estamos nos referindo ao “final de toda uma era de transformação social e, na verdade, de desejos e antecipações utópicas”, sobretudo tendo em vista que “o que se pretendeu no Ocidente e no Leste stalinista, com exceção da China revolucionária, foi a estabilização dos sistemas existentes e o fim daquela forma de transformação propriamente modernista” (JAMESON, 2005, p. 194). Mais ainda: não é à toa que Beckett é normalmente identificado como uma espécie de último dos modernistas e o primeiro dos pós-modernistas, já que ele daria consequência àquela virada formalista conservadora que surgiu ainda dentro do movimento modernista dos anos 1930 e que serve de marcador histórico das derrotas dos trabalhadores europeus perante as forças fascistas. Em outras palavras, a experimentação beckettiana – a de fusão e de implosão dos *gêneros* artísticos, por exemplo – traz como a sua verdadeira grande novidade o uso dessas técnicas simplesmente para criar uma tautologia estética desorientada, resgatando técnicas e procedimentos, ao mesmo tempo que os esvazia dos seus respectivos conteúdos políticos para que se transformem, finalmente, em

técnicas e procedimentos em si mesmos. Qualquer semelhança com o pastiche pós-moderno não é meramente uma coincidência, porque o modernismo tardio “transforma a velha experimentação modernista num arsenal de técnicas testadas e verdadeiras, e não na luta mais pela totalidade estética ou pela metamorfose sistêmica e utópica das formas” (idem, p. 194).

Por fim, pode-se ainda dizer que a elevação do teatro de Samuel Beckett ao ponto de chegada do teatro comprometido com a crítica é deveras coerente com o espírito filosófico que se estabelece desde então. Sem comprar todo o pacote, é bom retomarmos, pelo menos mais uma vez, a imagem famosa que Georg Lukács usou para descrever a atitude da inteligência alemã, incluindo Adorno, do fim da era da Europa, a qual, não por acaso, é a do “Grande Hotel Abismo”: “Um belo hotel”, diz Lukács (2007, p. 18), “provisto de todo conforto, à beira do abismo, do nada, do absurdo... e o espetáculo diário do abismo, entre refeições ou espetáculos comodamente fruídos só faz elevar o prazer desse requintado conforto”.

Todavia, não podemos perder de vista que essa não é a última palavra de Schwarz sobre Brecht, já que, pelo movimento do próprio ensaio, é possível perceber, por alguns instantes passageiros, um ímpeto de “mútua correção entre Adorno e Brecht” por parte de Schwarz. Isso é demonstrado sobretudo no momento em que o crítico reconhece no movimento dialético de aproximação e de distanciamento entre os elementos constitutivos do espetáculo, o qual marca principalmente a forma de caracterização das personagens do dramaturgo, um ganho crítico de alta relevância: “a dinâmica do capital, em sua autodevorção e autorrecriação contínuas” (CARVALHO, 2006, p. 172-173). Sérgio de Carvalho consegue perceber que Adorno e Beckett não podem ter o monopólio da negatividade pelo simples fato de não haver apenas uma negatividade. Com efeito, o próprio processo do ator brechtiano de se afastar e de se aproximar da personagem traz em si uma sorte de negatividade ligada à impermanência e ao descarte do sujeito moderno dentro do cativo capitalista, o qual ganha ainda mais poder antecipatório e explicativo se pensarmos no advento mais contemporâneo do sujeito flexível já sob a administração produtiva toyotista.

É nesse sentido que, tendo Brecht, segundo Schwarz, se posicionado dentro da “penúltima etapa da fetichização” de modo a produzir a sua própria versão da representação da desumanização sob o capitalismo, ele recusa e isola o fetichismo, como se estivesse em um laboratório estudando o fetichismo, e, graças a isso, não permite que o processo fetichista se complete por inteiro nem que a “neonaturalização” do capital pela perspectiva trágica resignada se imponha como o fim da história.

BRECHT E A DETERMINAÇÃO IRRESISTÍVEL DAS FORÇAS PRODUTIVAS

"Ora, a peculiaridade da construção do materialismo histórico está em sua negação da autonomia do pensamento; em sua insistência, ela mesma um pensamento, no modo pelo qual o pensamento puro funciona como forma mascarada de comportamento social; em sua incômoda referência à realidade material e histórica do espírito. Assim, como objeto cultural, o marxismo se volta contra a atividade cultural em geral para desvalorizá-la e pôr a nu os privilégios de classe e o ócio que ela pressupõe para seu deleite. Deste modo, o marxismo se destrói como mercadoria espiritual e interrompe o processo de consumo cultural no qual, no contexto ocidental, veio a se engajar. É, portanto, a própria estrutura do materialismo histórico – a doutrina da unidade do pensamento e da ação, ou da determinação social do pensamento – que é irredutível à razão pura ou à contemplação; e tal irredutibilidade, que a tradição ocidental burguesa pode entender apenas como "falha" no sistema, nos recusa no próprio momento em que imaginamos recusá-la."

Fredric Jameson, *Marxismo e Forma*

Outra maneira de desmontar os principais argumentos dessa querela em torno da obra de Brecht e remontá-los nas suas devidas abrangências é refletirmos sobre a determinação histórica e material da discussão como um todo. Isto é, a polêmica em si mesma – por mais rica que ela seja do ponto de vista das elaborações que a compõem – não chega nem perto de dizer tudo a que veio sem o complexo de determinações das suas circunstâncias. Aparentemente foi por ter isto em vista que Iná Camargo Costa foi buscar na história do desenvolvimento técnico das "artes do espetáculo" a maneira de demonstrar a relevância de Brecht mesmo hoje em dia e o porquê de boa parte do seu legado ter se convertido em mensagem na garrafa.

Para a autora (2012, p. 142), "o *Processo de três vinténs* demonstra até que ponto avançou o processo de transformação de valores intelectuais em mercadoria", basicamente porque esse experimento sociológico é o registro da tomada de consciência, por parte de Brecht, de que os grandes estúdios, capitalizados pela grande finança, proprietários dos meios técnicos mais desenvolvidos não só de produção, mas também de distribuição e de garantia de exibição das artes cênicas – o cinema –, significavam um grave impedimento ao desenvolvimento estético como um todo, já que "o avanço tecnológico sobre a produção literária é irreversível" (idem, p. 142). Entre outras razões porque desde pelo menos os

anos 1930 os detentores desses equipamentos não estavam interessados em experimentalismo ou em desenvolvê-los até o limite que fosse possível, pois, da perspectiva dos negócios, o enlatado segue sendo, via de regra, mais vantajoso. Isso significa que, caso a obra de Brecht não seja colocada dentro da luta pelos “novos instrumentos de trabalho”, as discussões sobre a relevância de um escritor como ele não fazem muito sentido, especialmente porque muitas das suas experiências ficaram pela metade ou caíram naquela prateleira de mensagens na garrafa para gerações futuras (de que falávamos mais acima), que eventualmente consigam disputar o processo produtivo artístico com o grande capital – J. P. Morgan, Rockefeller etc. –, que até hoje subordina as forças produtivas ao mero entretenimento ou às sinestésias e experiências sensoriais do *show business*. Aliás, esse chamado à “libertação da força produtiva do cinema” e demais “meios de produção intelectual” é imperativo que se impõe com cada vez mais força perante as limitações evidentes da produção independente e da “proletarização dos artistas e intelectuais” (idem, p. 144-150). Os filmes *A ópera de três vinténs* (1931) e *Kuhle Wampe* (1932) demonstram de maneira cabal o grande cineasta que Brecht poderia ter sido e que não foi, exatamente porque esbarrou não só com o nazismo, mas também com o cativo das forças produtivas – a relevância de seu trabalho só pode começar a ser imaginada nesses termos.

É graças a tudo que foi exposto até aqui que nos atrevemos a rascunhar uma hipótese interpretativa da leitura que Schwarz faz de Brecht. Isto é, não somente os dois textos, mas também a justaposição dos dois dentro dos seus respectivos contextos nos levam a crer que havia uma nova qualidade, uma nova determinação para o olhar crítico de Schwarz, que é perceptível de muitas maneiras, inclusive em relação ao resultado da mistura entre a obra e o engajamento brechtianos. A passagem da “abertura democrática” durante os anos 1980 para a “abertura econômica” instala uma mudança de paradigmas, ou até mesmo de horizontes de expectativas, que não é de menor importância. Não se deve pensar que uma interpretação seja uma questão fadada a morrer na praia do acerto ou do erro, mas, ainda mais nesse caso, parece se tratar de uma tentativa de atender ao primeiro requisito do pensamento dialético: responder aos ares do tempo sócio-histórico. Em vez disso, podemos pensar em como cada leitura revela muito da sua localização e do seu ponto de vista dentro de um todo social complexo em determinado instante. Até mesmo porque, independentemente do juízo que façamos de análises do passado, elas nunca deixam de expressar um momento de verdade por mais parcial que porventura seja. As leituras de Schwarz trouxeram questões importantes que proporcionaram material de reflexão para outros, mesmo com visões contrárias às suas, notadamente as de Iná Camargo Costa e Sérgio de Carvalho, o que sem sombra de dúvida fez com que eles avançassem nas suas respectivas elaborações graças

ao diálogo crítico travado. Hoje é sabido que os anos 1990 foram marcados por uma ofensiva permanente e é bastante provável que as indagações de Schwarz façam parte de uma sistematização sem a qual o legado de Brecht não poderia se rearticular. Por ora, talvez seja interessante encerrar com a certeza de que os questionamentos de Schwarz são incontornáveis:

Uma das sequências brasileiras do livro de Roberto Schwarz é um ensaio muito a propósito chamado “Altos e baixos da atualidade de Brecht”. Ali se encontram importantes determinações da recepção deste dramaturgo entre nós e se iluminam algumas das mais pesadas sombras que ainda pairam sobre sua obra, em parte significativa expressão de nossa parca experiência estética e política. São também tratadas as múltiplas assimilações da teoria, lembrando por exemplo que, tomado em si mesmo (isto é, desvinculado de seus propósitos estético-políticos), o vanguardista “efeito de distanciamento” hoje faz parte do repertório da publicidade. Uma implicação prática desta intervenção pode ser formulada nos seguintes termos: quem ainda continua interessado em Brecht tem que se haver com problemas incontornáveis. (COSTA, 1999, p. 9) ■

Recebido em 31/07/2019

Aprovado em 01/08/2019

LINDBERG CAMPOS FILHO – Possui graduação, mestrado e doutorado em Letras na FFLCH/USP. É professor no Lycée Pasteur de São Paulo. Este texto é a versão expandida de uma comunicação apresentada durante o evento “40 anos de *Ao Vencedor as Batatas* de Roberto Schwarz”, realizado na FFLCH/USP entre os dias 12 e 15 de setembro de 2017. Contato: lindberg.filho@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. (1966) "O autor como produtor". In: *Ensaio sobre Brecht*. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 85-99.

CARVALHO, Sérgio de. "Questões sobre a atualidade de Brecht". *Sala preta*, São Paulo, n. 6, p. 167-173, 2006.

COSTA, Iná C. "Brecht, Adorno e o interesse do engajamento". In: *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 215-237.

COSTA, Iná C. "Prefácio: Dialética em Brecht". In: JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Trad. de Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 9-12.

COSTA, Iná C. "Tragédia no século XX". In: WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. de Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 7-21.

COSTA, Iná C. "Brecht no cativeiro das forças produtivas". In: *Nem uma lágrima*. Teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão popular, 2012.

COSTA, Iná C. Dias Gomes. *Um dramaturgo nacional-popular*. São Paulo: Unesp, 2017.

JAMESON, Fredric. *Brecht and method*. London & New York: Verso, 1999.

JAMESON, Fredric. *Modernidade singular*. Ensaio sobre a ontologia do presente. Trad. de Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005.

KOUDELA, Ingrid. *Brecht*. Um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 2017.

LUKÁCS, Georg. "Prefácio". In: *A teoria do romance*. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2007. p. 7-19.

SCHWARZ, Roberto. (1990) *Machado de Assis*. Um mestre na periferia do capitalismo. São Paulo: Editora 34, 2008.

SCHWARZ, Roberto. (1987) "A Santa Joana dos Matadouros". In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 87-106.

SCHWARZ, Roberto. "A dialética da formação". In: PUCCI, Bruno; ALMEIDA, Jorge de; LASTÓRIO, Luiz A. Calmon Nabuco (orgs.). *Experiência formativa e emancipação*. São Paulo: Nankin, 2009. p. 163-186.

SCHWARZ, Roberto. "Altos e baixos da atualidade de Brecht". In: *Sequências brasileiras*. Ensaio. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 113-150.

WILLET, John. (1984) *Brecht in context*. London: Methuen, 1998.

WILLIAMS, Raymond. (1966) *Uma rejeição à tragédia*: Brecht. Trad. de Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 247-264.

WILLIAMS, Raymond. (1979) "Afterword to Modern tragedy". In: *Politics of modernism*. Against the new conformists. London: Verso, 2007. p. 95-105.