BRECHT NUNCA MAIS.
INTRODUÇÃO AO PENSAMENTO REACIONÁRIO DE NOSSOS DIAS*
BRECHT NEVER MORE.
AN INTRODUCTION TO THE REACTIONARY REASONING OF OUR DAYS.

Pedro Scuro[1]

No palco, a personagem atrai pela força de sua função social; não por causa da sua relação consigo mesma ou com Deus, mas por sua relação com a sociedade. Quando se revela, sua classe ou posição social se revela também. Quando está envolvida em um conflito moral, espiritual ou inconsciente, ela entra em conflito com a sociedade.
Erwin Piscator

* Uma versão preliminar foi publicada pela Revista *Tema*, 31(89), 2017: 54-73.
[1] Sociólogo, PhD (Universidade de Leeds, Inglaterra) sob a supervisão de Zygmunt Bauman.

Noite de estreia 'clandestina' de uma versão não musical da 'Ópera dos Três Vinténs', de autoria de Václav Havel, em 1975, em uma cervejaria de um subúrbio de Praga.

a *Luiz Carlos Maciel* (15.3.1938 – 9.12.2017)

RESUMO:
Na estética brechtiana, a ideia de realismo não é uma característica puramente artística ou formal. Ela expressa em linguagem clara e efetiva a relação entre obra de arte e realidade. O conceito ou a sensação de realismo denota uma atitude ativa, interessada, experimental, subversiva – numa só palavra, científica – diante das instituições sociais e do mundo material. A obra de arte realista alenta e dissemina tal atitude, embora apenas de um modo plano ou mimético em um contexto de imitação tão-somente. 'Realista' é a obra em que atitudes realistas e experimentais são postas à prova, não só entre as personagens e suas realidades fictícias, mas também entre o público, a própria obra e, não menos importante, entre o autor e seus recursos técnicos e materiais. Como se poderá conferir neste artigo, escrito em homenagem a um pioneiro na análise da obra de Brecht, em que procuro defender o grande dramaturgo dos conservadores que sempre procuraram deslustrar seu extraordinário legado.
PALAVRAS-CHAVE: realismo, teatro épico, anticoletivismo, o movimento dramático, identidade.

ABSTRACT:
The idea of realism, in Bertold Brecht's aesthetics, is not a purely artistic or formal characteristic. It expresses in a clear and effective language the relation of the work of art with reality itself. The concept or sensation of realism denotes an active, interested, tentative, subversive – in a word, scientific – attitude before social institutions and the material world. The realistic work of art induces and disseminates that attitude albeit in a smooth or mimetic manner, exclusively in a

context of imitation. The 'realistic' work in which realistic and experimental attitudes are put on trial, not only between the characters and their fictitious realities, but also between the audience, the oeuvre itself and, not in the least, between the author and its technical and material resources. We hope that at least some of these elements will be verified in this essay, written in recognition to an early Brecht scholar, in which I attempt to defend the great dramatist against conservative faultfinders who continuously attempt to degrade his outstanding inheritance.

KEY WORDS: realism, epic theatre, ant collectivism, the drama movement, identity

1. INTRODUÇÃO

"Espero que Este século seja o último a ver a obra de Bertold Brecht encenada", suspirou o crítico de teatro oficial de uma revista de política e cultura considerada na Inglaterra como baluarte do anticoletivismo – "o mais interessante movimento intelectual dos nossos tempos",[2] mais do que tudo que o dramaturgo alemão e seus seguidores tivessem feito e pudesse inspirar "entusiasmo, emoção e esclarecimento".[3] Histriônico, o crítico foi ao limite de dizer que Brecht jamais fora dramaturgo, somente um "tolo tagarela a quem os pais um dia disseram que zero é a nota máxima", pobre coitado que depois se tornaria um pregador obcecado com a ideia do pecado como produto "busca pelo lucro". Opiniões que talvez fossem desculpáveis em 1956, ano em que Brecht morreu, em que ainda se podia imaginar que "o marxismo triunfaria sobre o mercado", mas hoje provavelmente não. Assim mesmo, o crítico lamentaria que a mais famosa peça de Brecht – traduzida em 18 línguas e encenada mais de 10 mil vezes desde 1928 – continuasse a ser produzida, na própria Inglaterra e ainda na "suposição de que o marxismo não somente deve, mas necessita triunfar".

Brecht na verdade realizou muito mais que mesmo a ironia do crítico poderia perceber. Foi autor de mais de meia dezena de peças de teatro, muitas das quais encenou várias vezes, pois as usava como campo de prova para suas teorias dramatúrgicas. À diferença de outros encenadores, preferia demonstrar hipóteses e testar conceitos não por meio de exercícios com

[2] William Rees-Mogg. *The Times*, editorial, set. 22. 1978.
[3] Lloyd Evans. Brecht's work won't survive the 21st century: The Threepenny Opera reviewed. *The Spectator*, jun. 11, 2016.

atores, mas nas próprias peças. Com isso, suas ideias e seu estilo se consolidaram e influenciaram gerações.[4] Criou o Berliner Ensemble, "o teatro mais inovador e estimulante da Alemanha"[5], sediado no mesmo lugar em que a *Ópera dos Três Vinténs* estreou, o Theater am Schiffbauerdamm. Uma peça essencial para a sua formação e reputação, do mesmo modo como também o foram o marxismo e o socialismo. "Ao ler *O Capital* de Marx" – disse ele – "entendi a hipocrisia da moralidade convencional e o real sentido de minhas peças".[6] Marxismo, que começou a estudar sob a orientação de Elisabeth Hauptmann, tradutora da *Ópera do Mendigo*, que lhe serviu de inspiração, estreada duzentos anos antes, por John Gay em Londres.

Na década de 1930 a ópera de Brecht foi o maior sucesso da cena teatral berlinense. Desde então seu impacto tem sido retumbante, incomodando a todos que imediatamente sentem que precisam desqualifica-la de qualquer jeito, assim como à obra de Brecht por inteiro. Caso típico do nosso crítico anticoletivista, sobejamente amargurado pelo fato de o National Theatre, uma das três mais importantes casas de espetáculo da Inglaterra, apresentar agora uma nova montagem da 'Ópera'.[7] Nesta versão, assim como na variante anti-ópera original, de 1728, o foco permanece sendo a corrupta parceria entre políticos e burguesia na exploração das colônias e no genocídio de seus habitantes. A diferença é que a personagem principal, Macheath, vulgo 'Mack the Knife', agora é retratado como um veterano da invasão do Afeganistão (2001-2014), assassino cruel e sedutor de prostitutas, que, assim como na versão original, se casa com a filha do chefão da "indústria da esmola", na zona leste de Londres.

Algo que o nosso anticoletivista não entendeu. "Como pode" – perguntou – "Mack ser um maridão e ao mesmo tempo um frequentador de garotas de programa e uma espécie de miliciano". Resposta: "Brecht não sabia patavina de mente criminosa e não se incomodou em preencher as lacunas da personalidade de Mack". Não admira que tenha ficado tão espantado quanto os próprios integrantes da quadrilha de Mack, quando no casório deram de cara com um convidado inesperado: o chefe de polícia de Londres. Na verdade, mais uma armação de Mack:

[4] Justin Cash (2014). Epic theatre conventions. *The Drama Teacher*. http://www.thedramateacher.com/epic-theatre-conventions
[5] John Rockwell (1993). Power struggle at the Berliner Ensemble. *The New York Times*, fev. 8 .
[6] Bertold Brecht (1964). *Brecht on theatre: the development of an aesthetic*. Org. John Willett. Methuen, pp. 23-24
[7] https://www.nationaltheatre.org.uk/shows/threepenny-opera

veterano de guerra colonial como ele, o agora homem-da-lei costuma ajudar o amigo bandido a se livrar da cadeia. Ambos, felizes com o encontro em data tão festiva, entoam para a noiva de Mack, deslumbrada com a tão ilustre amizade do marido, a "Canção dos Canhões": [8]

No exército não te dão a mínima e te fazem marchar da África à Ásia e daí às Américas.
Soldados dependem de seus rifles e seus canhões.
E se têm a chance de se defrontar com outra raça, negra ou amarela.
Elas a cortam em pedacinhos para fazer bife tártaro.

Brecht e o compositor Kurt Weill incorporaram recitativos, canções e outras modalidades populares de espetáculo à ópera de Gay. Preservaram, porém a sátira ao lirismo romântico e aos finais felizes típicos da composição operística comercial, aproveitados pelo cinema de bilheteria até hoje. Na 'Ópera', o protagonista, sem esperança de se livrar da forca, se queixa do destino e pergunta se há diferença "entre roubar um banco e ser dono dele, entre arrombar o prédio da bolsa de valores e jogar no mercado de ações, entre matar um trabalhador e dar um emprego a ele"? Nesse momento, aparece o juiz responsável pela condenação de Mack, que diz: "nesta ópera não vai prevalecer a justiça, mas a misericórdia". Um mensageiro em cavalo branco adentra o palco e anuncia que, por "intervenção divina", ou seja, de sua majestade a rainha, o vilão foi perdoado e recebeu um título de nobreza, um castelo e uma pensão vitalícia. É a deixa para todo o elenco cantar que castigar demais não adianta, até porque a vida já é dura o bastante.

Reunidos para o final feliz
Quando o dinheiro aparece
Tudo geralmente acaba bem
Apesar de um homem enfrentar o seu rival

[8] The Threepenny Opera (filme, G.W. Pabst, 1931) – https://www.youtube.com/watch?v=eUgkrlL8GkE

Pescando em águas pantanosas
No final vão jantar juntos
E consumir o pão do pobre
Pois enquanto alguns moram nas trevas
E são praticamente invisíveis
Outros vivem na luz e estão sempre em evidência

Na ópera de Gay o final é menos elaborado, igualmente feliz, mas não tão "político". Macheath, informado de que engravidara quatro mulheres da vida, dispensa a misericórdia dos poderosos e escolhe a forca. A plateia, no entanto, inconformada insiste num final feliz e o criminoso é perdoado. Todos, espectadores inclusive, dançam e celebram o casamento a partir do ponto em que a peça começou. Na versão de Chico Buarque (*Ópera do Malandro*, de 1978), que de fato não é dramaturgo, "a solução é mais drástica, porém menos cínica: João Alegre [o narrador da peça] é chamado para providenciar às pressas um final feliz. O que em Brecht é um propositado exagero que desperta a plateia para a realidade do teatro, na Ópera do Malandro soa apenas com uma forma de encerrar os trabalhos mais cedo". [9]

2. ANTICOLETIVISMO

"A boa arte é tão boa quanto a arte ruim. Gramática e boa pronúncia não têm mais importância. Ser limpo não é melhor que ser sujo. Ter boas maneiras não é melhor que não tê-las. Vida em família é um conceito burguês ultrapassado. A desordem tomou conta das casas e das escolas, e não deve ser motivo de castigo. Criminosos devem ser tão bem tratados quanto a gente de bem. Plantamos e agora estamos colhemos".[10] Estes são os temas do "movimento intelectual mais interessante dos nossos tempos", segundo a primeira-ministra Margaret Thatcher (1979-1990) e o seu "poder atrás do trono", o advogado Keith Joseph, sucessivamente ministro de habitação, governo local, serviços sociais, indústria, educação e ciência. Dois políticos apaixonados opositores da "tirania" do planejamento e do controle estatal dos negócios e das vidas

[9] Ruy Castro, Só Deus sabe até onde o Chico acertou, *Isto é*, 9 ago. 1978.
[10] Norman Tebbit, Back to the old traditional values, *The Guardian Weekly*, 24 nov. 1985.

das pessoas, e grandiloquentes pregadores dos valores da família tradicional, da privatização, das forças armadas e de uma aliança instintual com políticos conservadores norte-americanos.

3. O "SOVIETE DRAMATÚRGICO"

A formação de Brecht teve muito a ver com a influência de um 'soviete', um 'coletivo dramatúrgico' do qual fez parte com o produtor Erwin Piscator, que o nazismo obrigou a exilar-se na União Soviética, depois França e finalmente nos Estados Unidos. Nesse país, dirigiu peças na Broadway e deu aulas na New School of Social Research, onde artistas notáveis como Harry Belafonte, Marlon Brando, Tony Curtis, Ben Gazzara, Walter Matthau, Rod Steiger, Eli Wallach, além do dramaturgo Tennessee Williams, entre outros, foram seus alunos.[11] Piscator insistia que encenação não deve privilegiar temas privados, mas a generalização, enfatizar o "típico em vez do especial, a causalidade em vez do acidental, a construção no lugar do decorativo, a razão no mesmo nível da emoção, e substituir a sensualidade pelo didatismo, e a fantasia pela realidade documentária". [12]

As inovações propostas por Piscator foram desenvolvidas sistematicamente desde as suas primeiras encenações. As mais relevantes foram a introdução da figura do narrador/comentarista; utilização de projeções simples e múltiplas de filmes, documentários e desenhos animados; instalação de cenas simultâneas e cenas que decorrem ao longo do tempo; experimentação pioneira do teatro de luz e de tapetes rolantes, elevadores e dispositivos cenográficos (como em Meyerhold). [13]

O *teatro épico*, corrente dramatúrgica em que ele, Mayakovsky, Meyerhold e notadamente Brecht se inseriram, revolucionou a tragédia clássica. Em particular devido ao gestual e a outras inovações estéticas sintetizadas, desenvolvidas e popularizadas através do teatro brechtiano, e da ênfase na "relação do autor com a realidade, de modo que o teatro agisse no processo de adaptação da sociedade a determinados padrões". O tradicional, mas estéril dualismo

[11] John Willett (1978). *The theatre of Erwin Piscator: half a century of politics in the theatre*. Methuen.
[12] Citado por Willett (1978), p. 107.
[13] Eugenia Vasques (2003). Piscator e o conceito de 'teatro épico'. Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, p. 14.

entre 'forma e conteúdo' foi substituído pela tríade *conteúdo* (material) – *forma* (técnica) – *função* (consequências, encaradas como produtos do ambiente físico e social) em que tais elementos jamais convergem para formar um todo homogêneo. Daí a maneira, por exemplo, "como Brecht encerra sem um desfecho convencional, sem que os problemas se resolvam simplesmente porque a peça chegou ao fim".[14]

O conceito de 'função' afeta radicalmente a dramaturgia de Brecht, que não se conformava, como Tolstoy, por exemplo, com a inquestionável omnisciência do autor no que concerne à realidade apresentada. Focado na relação do autor com essa realidade, Brecht vê certos eventos e determinadas atitudes, e as utiliza como pontos de partida. [No seu teatro, observa Walter Benjamin, diferentemente do mundo real, as ações e tentativas das personagens têm "um começo e um fim definíveis"], formam um conjunto em dinâmico estado de fluidez cuja interrupção constitui uma das principais preocupações do teatro épico.

Na estética brechtiana a ideia de *realismo* não é uma categoria puramente artística e formal; ela governa a relação da obra de arte com a própria realidade, caracterizando uma determinada postura diante da mesma. O sentido do realismo designa uma atitude ativa, curiosa, experimental, subversiva – numa palavra, científica – diante das instituições sociais e o mundo material; a obra de arte realista alenta e dissemina essa atitude, embora meramente de um modo plano e mimético, no contexto da imitação tão-somente. A obra de arte 'realista' é aquela em que as atitudes realista e experimental são postas a prova, não só entre as personagens e suas realidades fictícias, mas também entre o público e a própria obra, e não menos importante, entre o autor e seus próprios recursos técnicos e materiais. [15]

A arte não é um espelho para refletir, mas um buril para lavrar a realidade (Brecht).

No teatro épico a principal preocupação são as atitudes das pessoas umas com as outras, quando essas atitudes têm significado histórico e social. O teatro épico trabalha com cenas em que as personagens agem revelando as leis que regem a conduta das pessoas. A preocupação do teatro épico é, portanto, eminentemente prática (Brecht).

---

[14] *The Cambridge Companion to Brecht* (1994). Peter Thomson e Glendyr Sacks (org.). Cambridge University Press.
[15] Cf. Fredric Jameson (2007). El debate entre realismo y modernismo. Reflexiones para concluir – http://www.youkali.net/Youkali7-7clasico-FredricJameson.pdf

4. FORMAS DRAMÁTICAS[16]

DRAMA CLÁSSICO	DRAMA ÉPICO
Ativo ("maior que a vida")	Narrativo
Espectador envolve-se na ação	Espectador torna-se observador
Encerra a atividade do espectador	Suscita a atividade do espectador
Faz o espectador vivenciar sensações	Força o espectador a tomar decisões
Ênfase no evento	Ênfase em uma certa imagem do mundo
O espectador é envolvido em algo	O espectador é colocado em oposição
Sugestiona	Argumenta
Sentimentos não variam	Sentimentos exacerbados levam ao entendimento
Espectador é colocado no centro	Espectador permanece à parte
Espectador participa da ação	Espectador pondera
Ser humano é algo supostamente familiar	Ser humano é objeto de investigação
Ser humano é imutável	Os efeitos mudam o ser humano
Interesse centrado no desfecho da trama	Interesse no desenrolar da trama
Uma cena conduz à seguinte	Cada cena tem importância em si mesma
Tensão crescent	Montagem
Progressão linear	Progressão espiral
Evolução	Saltos
Homem estático	Homem como um processo
Consciência determina o ser	Existência social determina consciência
Sentimentos	Relacionamentos

[16] Pedro Scuro Neto (2004). *Sociologia ativa e didática. Um convite ao estudo da ciência do mundo moderno*. Saraiva, p. 88.

Brecht considerava que o drama tradicional – que frequentemente chamava de 'aristotélico' – era ilusionista, que hipnotizava o espectador, colocava-o em um estado comparado a de um "drogadito", e, assim, impedia o seu entendimento. Na verdade, a *Poética* de Aristóteles distingue, na poesia de seu tempo, os três gêneros que a estética literária iria posteriormente estabelecer: o lírico, o épico e o dramático. No lírico, o poeta expressa o seu eu; no épico, ele narra eventos do passado mítico; no dramático, ele mostra o curso atual de uma ação que é testemunhada pelo espectador. O que Brecht chamava de 'aristotélico' era o dramático, tão-simplesmente – como ele conduz o espectador à hipnose, Brecht achava que podia corrigir isso através de um teatro narrativo, distanciado, que manteria o espectador desperto, consciente e, portanto, capaz de raciocinar, julgar a sociedade. Servindo-se da própria terminologia de Aristóteles, chamou esse teatro de 'épico', uma contradição entre termos, mas que indicava o sentido do novo teatro que Brecht queria construir, "um teatro para a idade científica", em que a narração e o conhecimento racional substituem a emoção, a magia, a hipnose, a alucinação, do tipo produzido por drogas, do drama tradicional.[17]

A proposta dessa forma ou movimento dramático é despertar no espectador a vontade de mudar a realidade, porém preservando uma postura crítica e racional mediante distanciamento entre público e ação. Algo que não foi criação isolada de Brecht ou de qualquer outro membro de seu 'soviete', mas, nas palavras de Piscator, resultado da "terrível experiência da guerra, do desespero da inflação e das lutas sociais do pós-guerra". Por isso, conclui, o movimento poderia se chamar teatro 'épico', 'político' ou 'dialético' – termo preferido por Brecht, por conta dos conflitos em que as personagens se envolvem, e que situações extremas contribuem para elucidar na prática a verdade, ou seja, segundo Marx, a realidade e o poder. Consequentemente, considerando que "toda peça e produção acaba se tornando uma confissão, se fosse preciso dar nome ao movimento o mais adequado seria *teatro confessional*".[18]

[17] Luiz Carlos Maciel, comunicação pessoal, 2016.
[18] Citado por Vasques, 2003: 19.

5. ATORES OU MERO OBSEERVADORES?

Ainda hoje, em particular nos Estados Unidos – onde apesar dos pesares o impacto do 'soviete dramatúrgico' tem sido considerável – a técnica confessional continua sendo aplicada. Uma de suas formas é o monólogo auto revelador da personagem que reflete e ironicamente desvela conflitos, contestando a certeza de seu próprio discurso. Outra é o desempenho-solo de múltiplos papéis, em que a confissão ajuda a estabelecer uma "ponte" entre diferentes gêneros.[19] Essas e outras formas fazem referência direta à demolição da 'quarta parede', o rompimento da ilusão teatral, proposto por Brecht, que mantém o espectador passivo diante da ação representada e do encenador, o único agente "que sabe". Avesso a melodramas, escapismo e enredos manipulativos, mesmo quando por meio destes se consegue reproduzir fielmente o humano e a realidade,[20] Brecht insiste em estimular, fora dos quadros da encenação, na plateia, o pensamento autônomo, o entrosamento e a compreensão.

O ser humano vai ao teatro para ser arrebatado, cativado, impressionado, elevado, horrorizado, emocionado, mantido em suspense, liberto, divertido, movido, transplantado para outro tempo, e abastecido de ilusões. Nada disso é arte, a menos que se proponha ser (Brecht).

Sempre de acordo com esse espírito, a perspectiva pós-moderna vai mais longe, rompendo até mesmo com a ilusão de evento 'real', problematizando não só as características que definem uma pessoa ou personagem, mas a própria noção de *identidade* – isto é, o entendimento acerca de quem somos e quem os outros são, assim como, reciprocamente, o entendimento dos outros sobre si mesmos e acerca dos demais. Qualidades ou condições carregadas de conotações sociológicas e psicológicas, cada vez mais insuficientes para conter a dispersão do ser em um mundo em que nada consegue mais manter os próprios contornos, que muda velozmente, radicalmente transformando a experiência do ser. No mundo em que vivemos, identidade perdeu suas referências, deixou de ter bases estáveis, de produzir "laços inquebráveis" de consequências duradouras, deveres mútuos e obrigações recíprocas "para sempre". Já não pode ser explicada simplesmente dizendo que é "múltipla" ou está "fragmentada"; identidade tornou-se

[19] John Brockway Schmor (1994). Confessional performance; postmodern culture in recent American theatre. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 1994

[20] Svetlana Aleksievitch. *A guerra não tem rosto de mulher*. Companhia das Letras, 2016: 19.

essencialmente uma questão de escolha que não precisa ser necessariamente consistente e racional.[21]

Em uma cultura de consumo, identidade é questão de escolha, de estilo ou comportamento; mais que uma questão de qualidades intrínsecas, morais ou psicológicas, ela é um jogo baseado em entretenimento, aparências, imagens e consumo. Sua maleável e voluntária natureza [pós-moderna] expressa-se igualmente na porosidade do estilo de vida das comunidades ou grupos que permitem que as pessoas entrem e saíam bem entenderem. O elemento escolha, para Zygmunt Bauman, confirma a qualidade estética da identidade na pós-modernidade: nossas identidades precisam ser criadas, da mesma forma como as obras de arte também o são. [22]

A analogia entre vida em sociedade e desempenho no palco é antiga. Na dramaturgia de Shakespeare, por exemplo, a partir do sentido de 'papel', originário da dramaturgia grega, e de *persona* ('máscara' em latim), concebe-se "o mundo inteiro como um palco" em que "todos, homens e mulheres, sem exceção, somos meramente atores", com "nossas próprias entradas e saídas de cena", e vidas que "no decorrer da quais desempenhamos diversos papéis". Uma analogia vigorosa e adequada, mas mesmo assim apenas retórica, impedindo a compreensão de algo mais importante: a ação desenrolada no palco é somente ilusão, imitação da vida, não importa quão plausível ela seja, ao passo que a ação social é sempre real e consequente.

Nesse aspecto, não admira que a ópera de John Gay tenha sido censurada e proibida por decreto – o 'Licensing Act', de 1737, revogado somente em 1968 – por conta de seu conteúdo ousado e óbvia referência a políticos corruptos, por mostrar criminosos e prostitutas conversando como gente da alta sociedade, nobres piores que ladrões, e bandidos com suas próprias monarquias, igrejas e parlamentos. O famigerado decreto obrigou as casas de espetáculo a exibir peças menos atuais, sem explícito conteúdo político. Com isso cresceu enormemente o prestígio de autores como William Shakespeare, até então considerado um poeta como tantos outros. O mesmo no que

[21] Zygmunt Bauman. From pilgrim to tourist – or a short history of identity. In *Questions of cultural identity* (Stuart Hall & Paul du Gay, org.), Sage, 1996.
[22] Cf. Romana Byrne. *Aesthetic sexuality: a literary history of sadomasochism*. Bloomsbury, 2013: 167. Zygmunt Bauman. *The art of life*. Cambridge, 2008: 53.

tange a ênfase em obras "seguras", comédias sentimentais, melodramas, e até mesmo shows de marionetes.

Essa constrangedora circunstância, propiciada pela espúria parceria que viabilizou o colonialismo inglês, só foi superada (confirmando a opinião de Piscator) depois de uma outra grande guerra e em consequência de lutas sociais intensas. Superação que envolveu mais uma vez jovens autores desiludidos com os costumes ortodoxos, com a censura e o estilo "sensato" de produzir intelectualmente, fartos das desigualdades sociais, do belicismo, da arrogância e da hipocrisia. Certa vez, depois da guerra, sob o regime da censura nas artes cênicas, um dramaturgo expressou sua revolta com um texto que chamou de "Carta aos meus compatriotas" (mais conhecido como 'Maldita seja, Inglaterra'):

Esta é uma carta de ódio. A vocês, meus compatriotas. Ódio a todos cujas mãos criminosas profanaram e levaram o meu país à morte, cego, anêmico, traído. Não posso sequer dizer "prezados compatriotas", pois estaria pecando contra o ódio que sinto por aqueles que assassinaram a minha pátria e na minha mente deixaram pouco além do desejo de morte por eles. Eu os odeio e a todos que os toleram. Não com a raiva que vocês gostam de escarnecer, mas com o ódio que resiste à morte neste mundo morto que vocês aprontaram para nós. Receio a morte, mas não tanto quanto odeio vocês, tão-somente a vocês e a todos que deixam que vocês continuem vivendo, funcionando e prosperando. A intensidade do meu ódio por vocês só se equipara à única satisfação que deixaram em mim. Minha fantasia preferida é vê-los fritando nas cadeiras que democraticamente conquistaram no parlamento, de preferência junto com todos aqueles que democraticamente colocaram vocês nesse lugar. Vocês me ensinaram a odiar, aperfeiçoaram meu ódio e o tornaram o que é agora, que me faz seguir em frente e dizer "maldita seja, Inglaterra! Você que apodrece e logo vai desaparecer". Meu ódio é tudo que posso oferecer. A vocês que não se incomodam com ele, pois são intocáveis. Intocáveis, não ensináveis, inimpregnáveis. Se em vez do meu ódio, a vocês fosse oferecido o coração de Jesus Cristo, vosso Senhor e Salvador – não o meu – vocês torceriam o nariz, sentindo cheiro de carne podre. Pois esse é precisamente o tipo de

gente que vocês são. Acreditem. Com ódio profundo e sincero, do seu compatriota, John Osborne. [23]

Esse texto valeria mais como fala de personagem teatral, não fosse o frisson que causou em seu país, qualificado de "traição" por quem a carapuça serviu. Concretamente, tinha a intenção de responder a uma estúpida (e reveladora) declaração do líder espiritual da Igreja Anglicana: "o pior que pode acontecer no caso de uma guerra nuclear é que muitos [80% da população] iriam deste mundo para o próximo, para onde terão de ir de um jeito ou de outro".[24] A mesma lógica dos homens-bomba do terrorismo islâmico. Desde então, a "carta" tem sido periodicamente lembrada por críticos da vida privada do autor, incluindo "denúncias" de ter sido redigida "entre oliveiras", em uma confortável casa de campo no sul da França.[25] Mais recentemente, um colunista a qualificou como reação típica, porém "ocasional", de intelectuais interessados em malhar o país, e aproveitou o argumento para justificar a pífia saída inglesa da União Europeia, dizendo que seus compatriotas "usualmente são apenas espectadores, não estão habituados à ideia de ser participantes em crises ou tragédias nacionais. As grandes só acontecem no estrangeiro".[26]

Todos esses disparates refletem os sentimentos de culpa que não somente a 'Maldita seja, Inglaterra' despertou, como também antes dela a peça *Look back in anger*, uma metáfora sobre alienação conjugal, do mesmo incendiário autor – que, segundo outro, igualmente talentoso, "não contribuiu tanto para o teatro inglês quanto plantou nele uma mina terrestre que o arrasou quase por inteiro" (Alan Sillitoe). Este, Osborne, Harold Pinter, Kingley Amis e tantos outros, todos desiludidos com o confuso cenário político e com a cultura desse "brejo de águas estagnadas" (Wordsworth) que era a Inglaterra. Foram – e ainda o são – chamados pela crítica reacionária de "jovens raivosos", na intenção de menosprezar suas obras e de tratá-los como inconsequentes, na suposição de que ser de direita é o resultado natural da maturidade. Daí adjetivos como "inúteis ... bebês de fralda ... instrumentos do comunismo ... traidores da rainha ...

[23] John Osborne, *Tribune*, 18 ago. 1961.
[24] Christopher Logue. One quick push for paradise, *The Guardian*, 28 ago. 1999.
[25] John Heilpern. *A patriot for us*. Chatto & Windus, 2006.
[26] Ian Jack. Damn you, England, for making us wonder whether we belong here, *The Guardian*, 2 jul. 2016.

" – usados para designar, por exemplo, os opositores da guerra nuclear nas décadas de 1950 e 1960. Na época, o grande filósofo e matemático Bertrand Russell, já com 89 anos, foi condenado por liderar uma passeata contra a Bomba, e ouviu o juiz dizer depois de pronunciar a sentença: "É triste, *my lord*, ver um homem da sua idade tomando parte em tais atividades". "Foi para salvar a sua vida, excelência", respondeu Russell.[27]

6. UM HOMEM É NENHUM

Nenhum teatrólogo rebelde teve a importância de Brecht nem foi como ele radical na experimentação com técnicas dramatúrgicas e estilos literários. No entanto, assim como Brecht, todos eles continuaram a ser tratados pela crítica reacionária do jeito grotesco e totalmente incoerente, no passado já distante e atualmente, como no caso indicado no início deste artigo. A razão determinante é com certeza o declínio irregular, porém constante, da cultura reacionária. O que levou, por exemplo, Laurence Olivier, ator shakespeariano, ainda hoje personificação da "realeza" dramatúrgica inglesa, a desempenhar um dos papéis mais bem-sucedidos de sua vida em uma outra peça de John Osborne, mesmo achando que o rebelde fazia um "teatro ruim" e que a sua obra era "não-patriótica", "uma grotesca paródia da Inglaterra".[28]

Contudo, é preciso levar em conta as evidências de que o declínio não existe. Se assim não fosse, como explicar a massiva quantidade de eleitores, de todas as classes sociais, que vota na direita e até mesmo em reacionários energúmenos, bem como as multidões não raro alucinadas que fluem em busca do consumo de ilusões escapistas? Comportamentos desse tipo transcendem os estratos sociais e têm muito menos a ver com liberdade, Estado mínimo, resistência a mudanças, e combate à corrupção, do que com práticas para manter a verdade, ou seja, a realidade e o poder, sob controle. Não foi à toa que, ainda no século XIX, Marx tivesse se referido a "frações de classe" sem função produtiva [29] (entre as quais o tema da 'Ópera dos Três Vinténs', o 'lumpemproletariado': "pensadores arruinados, com duvidosos meios de vida e de duvidosa procedência, descendentes degenerados e aventureiros da burguesia, vagabundos, licenciados de

[27] *The Guardian*, 28 ago. 1999.
[28] Heilpern (2006).
[29] *O 18 brumário de Luís Bonaparte*, Boitempo, 2011, capitulo V.

tropa, ex-presidiários, fugitivos da prisão, escroques, saltimbancos, delinquentes, batedores de carteira e pequenos ladrões, jogadores, alcaguetes, donos de bordéis, mendigos") que constituem ou contribuem para manter a base política que assegura esse controle.

Nesse sentido, situa-se a dominação exercida desde o 'nível macro' por um poder imperial que, além da capacidade de destruição de sua força bélica, conta ainda com *soft power*, [30] uma hegemonia ideológica produzida por "Hollywood, Harvard, Microsoft, e Michael Jordan", que repercute nos rincões mais longínquos da terra. Exemplo é o discurso diuturnamente repetido cada vez mais em todo o mundo, visando transferir o eixo da *luta de classes* para o que os reacionários denominam de "conflito político fundamental do nosso tempo: individualismo versus coletivismo". Ou seja, entre elementos culturais básicos que acentuam, de um lado, relações interpessoais e as identidades, objetivos e consequências das 'comunidades históricas' (grupos, povos, nações, classes), em oposição à autonomia econômica, política e social do indivíduo na sociedade. Daí questionamentos prosaicos do tipo: "Como afirmar que a vida do indivíduo lhe pertence e não ao grupo, à comunidade, à sociedade, ou ao Estado, quando o setor público cresce e cada vez mais rapidamente, absorvendo tudo e gastando mais e mais 'o nosso' dinheiro em programas sociais, sustentando empresas e interferindo nas nossas vidas e nossos negócios de formas cada vez mais onerosas? ".

Na realidade, e particularmente na sociedade moderna, não há indivíduos, "mas *vidas subjetivas* ligadas ao destino de 'homens médios', indiferenciados, que em si mesmos reproduzem o tipo genérico, multidões cuja mera quantidade transforma-se em qualidade social comum".[31] Brecht ia ainda mais longe, dizendo que individualismo não passava de uma "ficção", razão pela qual, desde as suas primeiras peças, as personagens se envolviam em um sem-número de relações e circunstâncias. Críticos reacionários insistem em ver em Brecht um expoente do "coletivismo" só porque em determinada fase da vida ele se tornou marxista. Na verdade, ele sempre – por exemplo, na peça *Baal*, de 1918 – encarou o individualismo como um "produto" (um mito?) "decadente", que há décadas o discurso reacionário tenta reciclar como arma na luta de classes.

[30] Joseph Nye Jr., *Soft power: the means to success in world politics*, PublicAffairs, 2004.
[31] Cf. Scuro (2004), p. 86.

De Aristófanes a Shakespeare, os dramaturgos frequentemente se concentraram em heróis com muitas faces, mas só Brecht é claro e consistente nesse sentido: a personagem é mutável, e o crescimento ou desenvolvimento dela resulta de um processo osmótico que dificulta dizer onde a individualidade termina e onde começa a coletividade, e vice-versa. [32]

Em uma de suas peças, também anterior à 'Ópera', Brecht diz que "um homem é nenhum; outro precisa se dirigir a ele" (*einer ist keiner, es muss ihn einer anrufen*). E explica essa conexão em outra peça, com um verso:

Sete homens construíram minha máquina de escrever em San Diego

Frequentemente trabalhando turnos de vinte e quatro horas
Com alguns metros de aço
O que eles fizeram foi suficiente para mim
Eles trabalharam, e eu
Sigo trabalhando; não estou sozinho, nós somos
Oito, pairando aqui neste momento.

7. BIBLIOGRAFIA

SVETLANA ALEKSIEVITCH, *A guerra não tem rosto de mulher*. Companhia das Letras, 2016: 19.

ZYGMUNT BAUMAN. From pilgrim to tourist – or a short history of identity, in *Questions of cultural identity* (Stuart Hall & Paul du Gay, org.), Sage, 1996.

ZYGMUNT BAUMAN, *The art of life*, Cambridge, 2008: 53.

BERTOLD BRECHT, *Brecht on theatre: the development of an aesthetic* (John Willett, org.), Methuen, 1964: 23-24

ROMANA BYRNE, *Aesthetic sexuality: a literary history of sadomasochism*, Bloomsbury, 2013: 167.

JUSTIN CASH, Epic theatre conventions, in *The Drama Teacher*, 2014.

RUY CASTRO, Só Deus sabe até onde o Chico acertou, *Isto é*, 9 ago. 1978.

LLOYD EVANS. Brecht's work won't survive the 21st century: The Threepenny Opera reviewed. *The Spectator*, jun. 11, 2016.

[32] William E. Gruber, *Missing persons: essays on character and characterization in modern drama*. University of Georgia Press, 1994: 41-42.

WILLIAM E. GRUBER, *Missing persons: essays on character and characterization in modern drama*, University of Georgia Press, 1994: 41-42.
JOHN HEILPERN, *A patriot for us*, Chatto & Windus, 2006.
IAN JACK. Damn you, England, for making us wonder whether we belong here, *The Guardian*, 2 jul. 2016.
FREDRIC JAMESON, El debate entre realismo y modernismo. Reflexiones para concluir, 2017, http://www.youkali.net/Youkali7-7clasico-FredricJameson.pdf
CHRISTOPHER LOGUE, One quick push for paradise, in *The Guardian*, 28 ago. 1999.
KARL MARX, *O 18 brumário de Luís Bonaparte*, (capitulo V), Boitempo, 2011.
JOSEPH NYE JR., Soft power: the means to success in world politics, in *PublicAffairs*, 2004.
JOHN OSBORNE, Maldita seja, Inglaterra, in *Tribune*, 18 ago. 1961.
G. W. PABST, The Threepenny Opera, filme, 1931, https://www.youtube.com/watch?v=eUgkrlL8GkE
PEDRO SCURO NETO, *Sociologia ativa e didática. Um convite ao estudo da ciência do mundo moderno*. Saraiva, 2004: 88.
JOHN BROCKWAY SCHMOR, Confessional performance; postmodern culture in recent American theatre, Journal of Dramatic Theory and Criticism, 1994
WILLIAM REES-MOGG, editorial, in *The Times*, set. 22. 1978
JOHN ROCKWELL, Power struggle at the Berliner Ensemble, in *The New York Times*, 8 fev. 1993.
NORMAN TEBBIT, Back to the old traditional values, in *The Guardian Weekly*, 24 nov. 1985.
EUGENIA VASQUES. Piscator e o conceito de 'teatro épico', Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, 2003: 14.
JOHN WILLETT, *The theatre of Erwin Piscator: half a century of politics in the theatre*. Methuen, 1978.