

Aspectos do Teatro Contemporâneo

Leo Gilson Ribeiro


Volume 11 dos Textos Reunidos de Leo Gilson Ribeiro

Aspectos do Teatro Contemporâneo

Transcrito e organizado por

Fernando Rey Puente

ferey99@yahoo.com.br

 0000-0001-8862-4077



Editado por

Bernardo C. D. A. Vasconcelos

bernardovasconcelos@gmail.com

 0000-0002-3357-1710

Digital Object Identifier (DOI)

 10.5281/zenodo.8368806 

Versão

2024-06-10-12-45

Licença



Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International

Apresentação aos textos reunidos de Leo Gilson Ribeiro

Há muitos anos eu estava guardando um material que eu obtive de Leo Gilson Ribeiro. Tratava-se de inúmeros recortes de jornal e de revistas, bem como um bom número de textos datilografados que ele preservava, mas de modo bastante desordenado, amontoados em prateleiras em um pequeno quarto nos fundos de sua casa. Nestes últimos anos de colapso cultural que estamos vivendo com recorrentes ataques do governo às universidades e aos centros de pesquisa, nada mais importante para um professor universitário do que procurar resgatar parte de nosso passado cultural do esquecimento e torná-lo público.

Foi por ocasião da pandemia e em função da decorrente paralização das universidades que eu tive finalmente algum tempo livre para ordenar esse vasto, rico, mas caótico material. Um dia espalhei-o no chão de minha biblioteca e fui separando dia após dia pilhas e pilhas de recortes amarelados de jornais e de revistas procurando organizar tematicamente esse riquíssimo acervo de quase cinco décadas de produção cultural que, infelizmente, como sói acontecer no Brasil, é tão frequentemente perdido.

Devido ao fato de que, ao longo de diversos anos de amizade, Leo e eu conversávamos sempre sobre a publicação em forma de livros de seus inúmeros textos dispersos em jornais e revistas, acreditei que poderia levar adiante esse projeto com um espírito próximo ao dele e, em alguns casos, até mesmo seguindo algumas indicações que ele próprio havia feito oralmente em nossas inúmeras tertúlias ou deixado em anotações em papéis avulsos ou nos próprios recortes de jornal. Foram somente dois livros que Leo Gilson Ribeiro publicou em vida – *Os Cronistas do Absurdo* (José Álvaro editor, Rio de Janeiro, 1964) e *O Continente Submerso* (Editora Nova Cultural, São Paulo, 1988) – pois se recusou a publicar outros livros durante a ditadura militar. Pude verificar com o apoio dos textos que tinha em mãos, que ambos esses livros foram constituídos precisamente com os artigos que ele havia redigido, com as entrevistas que ele havia feito e, por fim, com os depoimentos que havia colhido junto a escritoras e escritores para os diversos veículos de imprensa nos quais trabalhava. Isso me animou a prosseguir com esse projeto, pois vi que minha interferência nesse imenso acervo literário seria mínima e, mais importante, que esses textos não estariam simplesmente fadados ao esquecimento, o que estava acontecendo desde a morte de Leo Gilson Ribeiro em 2007.

Todavia, um grande obstáculo com que me deparei então era o fato de que muitos desses textos de jornal estavam recortados sem a anotação exata da data em que foram publicados. Tentei recorrer aos arquivos digitais, mas infelizmente o arquivo do *Jornal da Tarde*, um dos veículos para o qual Leo Gilson Ribeiro mais escreveu, não está digitalizado, razão pela qual alguns dos textos extraídos desse jornal e aproveitados nos livros aqui reunidos não possuem datas precisas ou em casos mais raros não possuem datas. O mesmo ocorre com muitos artigos extraídos de diversas revistas que não pude datar corretamente ou aos quais pura e simplesmente não pude ter acesso. A ausência de uma digitalização da revista *Caros Amigos* constitui igualmente um caso parecido. Consegui adquirir diversos exemplares dessa revista em sebos, e tive o apoio do escritor Guilherme Scalzilli que me enviou fotografias de vários números da revista *Caros Amigos* onde foi publicada a seção “Janelas Abertas” de autoria de nosso crítico, mas continuei sem acesso a alguns números da *Caros Amigos*.

Para levar a cabo esse projeto eu infelizmente não contei com o apoio de mais ninguém, de modo que eu mesmo comecei a transcrever esse vasto material e consegui produzir até agora seis livros que organizei com uma parte desse acervo. Os artigos e ensaios remanescentes já foram por mim ordenados em distintas pastas temáticas, mas isso significa dizer também que ainda resta um imenso trabalho de transcrição pela frente (não foi possível fazer uma transcrição direta para o Word a partir de uma digitalização prévia de artigos amarelados de jornais). O retorno às atividades acadêmicas, primeiro em modo remoto e depois em modo presencial, que consome a maior parte do meu tempo dedicado à pesquisa em minha própria área de trabalho que não é a literatura, mas sim a filosofia, dificulta e atrasa ainda mais esse empreendimento, mas ele segue em curso.

Tendo organizado seis livros pensei então que finalmente poderia me dirigir às editoras com esse representativo material e que conseguiria certamente despertar o interesse de alguma editora disposta a publicar esses livros. Qual não foi minha surpresa ao constatar que das inúmeras editoras para as quais eu escrevi pouquíssimas foram aquelas que tiveram ao menos a delicadeza de me responderem dizendo não estarem interessadas na publicação dos livros. Todavia, com a ajuda de um jovem amigo, recém-doutor em filosofia e com um ótimo conhecimento em informática, Bernardo Vasconcelos, consegui realizar meu desejo de manter viva a palavra aliciante de meu pranteado amigo Leo Gilson Ribeiro, que fez da literatura a sua vida. Uma palavra que será capaz, creio eu, de fecundar por esse meio digital aberto e democrático novos corações e mentes desejosos de se enveredarem nessa arte tão fascinante que é a arte da escrita e sobre a qual Leo Gilson Ribeiro refletiu e produziu durante toda a sua vida procurando sempre colmar o hiato entre essas obras, às vezes difíceis e complexas, e o público leigo, porém, interessado em adentrar no universo dessas escritoras e desses escritores do Brasil e do mundo.

Talvez seja útil dizer ainda, nessa breve introdução ao projeto que aqui se apresenta materializado virtualmente, qual a razão de eu ter organizado esses seis livros para iniciar o processo de resgate desses inúmeros textos de Leo Gilson Ribeiro.

Em alguns casos, deveu-se a uma surpresa que eu mesmo tive com a grande quantidade de textos sobre um determinado assunto cuja atualidade é crescente. Isso ocorreu, por exemplo, com o primeiro livro, *Racismo e a Literatura Negra*. Sabia do interesse de nosso crítico pelo assunto, pois eu mesmo o havia escutado em conferências tratando desse tema nos anos oitenta em São Paulo, mas ignorava a imensa quantidade de textos que ele já havia escrito sobre o tema desde os anos sessenta. Isso somado ao esquecimento que o nome de nosso crítico padece hodiernamente tanto nas editoras quanto nos grupos de pesquisa que publicam sobre e pesquisam esse tema me fizeram perceber a urgência de publicizar esse material tão variegado e abundante e que aborda com antecipação de décadas um assunto tão importante e atual para todos nós brasileiros e brasileiras.

No caso do segundo volume, *Os Escritores Aquém e Além da Literatura*, a sua organização foi devida à somatória do meu interesse pessoal (afinal acabei falando com Leo Gilson Ribeiro, pois nos anos oitenta quis encontrar a escritora Hilda Hilst que, obviamente, conheci por uma bela resenha de nosso crítico sobre a autora então quase desconhecida e hoje justamente tornada célebre), da importância que ele mesmo conferia a esses três autores com os quais conviveu (Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Hilda Hilst) e da constatação de outra injustiça feita em relação ao nosso crítico, a saber: nas raras e ocasionais referências a ele, o mesmo era quase sempre visto como

sendo apenas aquele crítico que desde o início da carreira de Hilda Hilst chamou a atenção para a sua obra. Diante do grande volume de textos que estavam sob meus olhos senti igualmente a urgência de mostrar ao público que a obra dele não se resumia de modo algum apenas a isso, mas que ele havia escrito por décadas, e com muita competência e discernimento, sobre inúmeros outros autores e temas. Além disso, uma entrevista inédita com Guimarães Rosa, um depoimento que ele fez sobre Clarice Lispector em uma carta a e as várias entrevistas e depoimentos com Hilda Hilst que ele realizou não me parecia que merecessem continuar ignorados ou de difícil acesso.

O terceiro livro que organizei foi uma total surpresa para mim mesmo, pois descobri em meio ao volumoso material que guardava uma pasta com indicações sobre um curso, “Testemunhos Literários do século XX”, que nosso crítico ofertou nos anos sessenta no Rio de Janeiro e decidi então reconstruir esse material com o acréscimo de outros textos sobre os autores por ele ali estudados. Pareceu-me uma bela introdução à literatura contemporânea que valeria à pena apresentar às jovens e aos jovens leitores de nossos dias.

Os artigos de Leo Gilson Ribeiro sobre a poesia brasileira chamaram a minha atenção pela sua clareza, abrangência e profundidade e me pareceram compor um painel bastante rico e interessante sobre diversos poetas brasileiros, alguns já consagrados e outros menos conhecidos na época, e ainda hoje, e resolvi assim compor com esse material o quarto volume deste projeto.

Tendo ouvido Leo Gilson Ribeiro falar durante o ano de 1992 com entusiasmo do curso que estava ministrando em algumas unidades do SESC no Estado de São Paulo sobre a Semana de Arte de 1922, foi com alegria que encontrei entre seus papéis ao menos as anotações da parte de seu curso relativa a Mário de Andrade. Descobrimos igualmente entre seus papéis entrevistas com artistas envolvidos na Semana de Arte de 1922 e alguns artigos prévios de nosso crítico para a grande imprensa sobre esse evento - divisor de águas em nossa cultura - achei que dada a coincidência do centenário de comemoração desse evento seria importante tornar esse material público ainda neste ano.

O sexto e último livro que eu escolhi organizar foi dedicado à relação literária entre Portugal e o Brasil, um assunto pelo qual Leo Gilson Ribeiro sempre se interessou e sobre o qual escreveu muitos textos e realizou diversas entrevistas importantes. Nunca é demais chamar a atenção dos brasileiros para Portugal, não o país que agora parece ser o destino preferencial das viagens da classe média abastada brasileira, mas sim o imorredouro Portugal da tradição literária plurissecular, particularmente poética, que fundou nosso idioma e a cuja riquíssima tradição nós temos acesso direto sem ter de passar pela mediação tantas vezes deveras problemática das traduções.

Desejo então que as leitoras e os leitores desses livros virtuais por mim organizados e aqui reunidos digitalmente possam usufruir da escrita aliciante e envolvente de Leo Gilson Ribeiro que, espero eu, possa conduzir a todas e todos pelo universo labiríntico, mágico e encantado que nos é desvelado pelas literaturas de vários países, e em especial do Brasil, em suas inúmeras formas e manifestações ao longo do tempo.

Boa leitura.

Índice

Aspectos do Teatro Contemporâneo	ix
1. O teatro no século XX	1
I. O Teatro doutrinário Marxista na Alemanha - precursores e sucessores	10
2. Büchner, Revolucionador da Dramaturgia Moderna	11
3. Wozzeck	14
4. Wedekind. Um moralista do expressionismo	18
5. O teatro político de Piscator	21
6. A atualidade de Brecht	26
7. A Ópera de três vinténs	29
8. O Galileo de Brecht	33
9. Parecer pormenorizado sobre o livro Brecht de John Fuegi, NY: Grove Press	37
10. O teatro de Friedrich Dürrenmatt	42
11. A vocação teatral de Gunter Grass	50
12. Müller, de bom humor, desmente seu próprio mito	53
II. O Teatro doutrinário Marxista na Alemanha - precursores e sucessores	56
13. Büchner, Revolucionador da Dramaturgia Moderna	57
14. Wozzeck	60
15. Wedekind. Um moralista do expressionismo	64
16. O teatro político de Piscator	67

Índice

17. A atualidade de Brecht	72
18. A Ópera de três vinténs	75
19. O Galileu de Brecht	79
20. Parecer pormenorizado sobre o livro Brecht de John Fuegi, NY: Grove Press	83
21. O teatro de Friedrich Dürrenmatt	88
22. A vocação teatral de Gunter Grass	96
23. Müller, de bom humor, desmente seu próprio mito	99
III. O Teatro da Angústia Ocidental - Ionesco e Beckett	102
24. O teatro de vanguarda na França	103
25. Entrevista com Ionesco	107
26. Ionesco e a Expressão da Angústia	112
27. Esperando Godot	116
28. O Nobel ao absurdo	118
29. Beckett. O exercício antes das obras-primas	122
30. Beckett. A palavra como limite	126
31. Cavaleiro da blasfêmia	129
IV. O Teatro da Decadência e da Revolta nos Países Anglo-Saxônicos	133
32. O teatro da decadência e da revolta nos países anglo-saxônicos	134
33. O teatro americano do inconformismo	145
34. À margem de uma tradução	148
35. A catástrofe do sucesso. Artigo de Tennessee Williams - tradução de LGR	151
36. A morte de Tennessee Williams. Um retratista da irremediável condição humana	156
37. O'Neill, o homem atravessando o abismo. Entrevista com George C. White	160

Índice

38. O gênio desigual de Eugene O'Neill	166
39. Uma anotação sobre Harold Pinter	175
40. Este fala umas verdades	178
41. A linguagem como veículo de não-comunicação. Um aspecto da dramaturgia de Harol Pinter	181
 V. A realidade brasileira - Nelson Rodrigues e dois outros	 187
42. Conheça este novo escritor do século passado	188
43. O fim da jornada	191
44. O sol sobre o pântano. Nelson Rodrigues um expressionista brasileiro	194
45. Diálogo franco com o dramaturgo. Entrevista a Nelson Rodrigues	204
46. O reacionário	208
 VI. Shakespeare	 214
47. Conversando sobre Shakespeare. Entrevista com J. Macmanaway	215
48. A modernidade de Shakespeare	220
49. Shakespeare: uma interpretação pessoal	223
50. O professor Patrick e seu autor favorito: Shakespeare. Entrevista a P. Swinden	226

Aspectos do Teatro Contemporâneo

A organização da presente coletânea de artigos aqui reunidos está baseada na estrutura de um curso chamado precisamente “Aspectos do Teatro Contemporâneo” e que ocorreu no ano de 1961 no Teatro Santa Rosa no Rio de Janeiro. Leo Gilson Ribeiro ministrou quatro conferências nesse curso divididas em quatro grandes áreas, a saber: 1) O Teatro Doutrinário Marxista (Brecht, Piscator e Arbusov); 2) O Teatro da Angústia Ocidental (Beckett, Ionesco e Genet); 3) O Teatro da Decadência e da Revolta nos Países Anglo-Saxônicos (Tennessee Williams, Arthur Miller, John Osborne e Shelagh Delaney) e 4) A Realidade Brasileira de Nelson Rodrigues, o Teatro Regional de Ariano Suassuna e Osman Lins e o Teatro Marxista do Teatro de Arena.

Os artigos de jornais, bem como algumas páginas datilografadas que encontrei nos papéis de LGR e que suponho deveriam compor parte do material do referido curso serão organizados de acordo com essa estrutura quadripartite mencionada no parágrafo anterior. Claro que às vezes alguns nomes mencionados no curso não estarão presentes em artigos dedicados aos quatro tópicos ou, ao contrário, artigos escritos pelo Leo Gilson Ribeiro que não constam na descrição do curso foram por mim encontrados e estarão presentes na nossa recolha.

A introdução a esse material será constituída de um texto datilografado de 12 páginas sem título e sem data, mas tudo indica que ele deveria compor o material da primeira conferência, pois começa se perguntando se o teatro ainda teria uma função no século XX.

Os capítulos sucessivos constituídos pelos artigos que encontrei serão então organizados segundo a divisão quadripartite que nosso crítico concebeu e que está acima descrita.

Cabe dizer, ainda, que Leo Gilson Ribeiro, quando voltou da Alemanha para o Brasil em 1959, escreveu bastante sobre teatro. O que se evidencia pelo fato de que grande número dos artigos aqui transcritos terem sido publicados em 1959 e nos primeiros anos da década de 60 na coluna que ele fundou no *Diário de Notícias* “Caminhos da Cultura”. Além disso, é importante mencionar que o próprio LGR chegou a escrever algumas peças de teatro. Uma delas, a *Balada de Manhattan* foi encenada em 1968 em São Paulo pela Escola de Arte Dramática (EAD) sob direção de Paulo Hesse. Cessou de escrever peças de teatro, mas continuou até o final de sua vida, traduzindo peças de teatros para amigos e colegas da classe teatral que conheceu principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Dentre essas traduções podemos citar as seguintes: *Peer Gynt* de H. Ibsen (encenada em 1971 no Teatro Itália em São Paulo sob direção de Antunes Filho), *Abelardo e Heloísa* de R. Millar (encenada em 1971 no Teatro Paiol em São Paulo sob direção de Rangel Filho e sob mesma direção no Teatro Copacabana em 1972), *À Margem da Vida* de T. Williams (encenada em 1971 no Rio de Janeiro sob direção de Lionel Linhares) e *Caixa de Sombras* de M. Cristofer (encenada em 1978 em São Paulo sob direção de Emílio Di Biasi. Traduziu também no ano de 1999 para seu amigo Emilio Di Biasi os 45 poemas de *Calamus* de Walt Whitman escritos em 1860, tradução que

encontrei em uma pasta em meio aos papéis de LGR, mas que até onde pude investigar nunca chegou a ser transformado em um espetáculo cênico.

Por fim, devo confessar que não resisti e criei um apêndice para este livro constituído de quatro textos sobre Shakespeare, dois artigos autorais de LGR Shakespeare e duas entrevistas que ele fez com especialistas em Shakespeare e que tinham sido convidados para o Brasil. Shakespeare era um dos autores de predileção de Leo Gilson Ribeiro, senão o seu autor preferido dentre todos. Fica aqui então uma pequena amostra do que ele pensava sobre o inigualável bardo inglês. Infelizmente, Leo Gilson Ribeiro que tanto o amava não pode dedicar seu tempo para pesquisar e escrever mais extensa e profundamente sobre Shakespeare.

Fernando Rey Puente

1. O teatro no século XX

Texto datilografado de 12 páginas sem título, sem data. Aguardando revisão.

O teatro tem ainda uma função a preencher neste final do século XX? Ou seria uma expressão cultural feita para séculos mais calmos, quando os gregos podiam assistir durante horas a tragédias de Sófocles, sem a perturbação do cinema, da televisão, da imprensa, dos festivais dos Beatles e de Woodstock?

Além da sua dificuldade em concorrer com meio de comunicação eletrônica, o teatro definhava financeiramente, a ponto de ser mantido na Itália, na França, da Alemanha, pelo Estado e ser necessária a fundação, sem precedentes, de um *National Theatre* na Inglaterra, com verbas do governo, para montagem dos textos clássicos de Shakespeare.

De fato, o teatro e a dramaturgia passam por uma transformação inédita nestas sete décadas, que alteraram profundamente o espírito e o impacto dramáticos, pois é a partir de fins do século passado que se modifica a própria maneira de representar. Konstantin Stanislavsky, na Rússia, em 1897. Fundou o Teatro de Arte de Moscou que influenciará decisivamente a forma de representar até dos atores norte-americanos da Escola de Lee Strasberg, Nova York, como Marlon Brando e Paul Newman, entre outros. O “método Stanislavsky” exigia que o autor extraísse de sua vida e experiências pessoais vivências e sensações comparáveis às do seu personagem: para exprimir medo, uma atriz devia vislumbrar um rato, por exemplo, uma cena de angústia devia evocar sua real despedida de um pai morto etc.

Na Alemanha, Piscator preparava o terreno para o teatro político de Bertolt Brecht (1898-1956), criando peças para meios operários, com utilização de letreiros, cartazes e filmes para maior choque visual. Na Inglaterra do pós-guerra, a diretora Joan Littlewood retomava a lição alemã criando com notícias de jornais, fotos e colagens uma comédia negra, com números musicais e dança, baseada na Primeira Guerra Mundial: *Oh, What a Lovely War!* (Oh, que delícia de guerra!). Seu *Theatre Workshop* (Teatro Oficina) e o *Royal Court Theatre* de George Devine seriam o laboratório para peças de cunho social como as de Arnold Wesker, John Arden e John Osborne.

A característica fundamental do teatro do século XX é melhor analisada, porém, sob uma perspectiva geográfica, já que cronologicamente os dramas e comédias produzidas pelos mais diversos países se influenciam mutuamente, numa era de difusão cultural crescentemente rápida. E essa característica básica é a destruição do teatro convencional:

1. O teatro no século XX

Na França: as primeiras décadas pertencem ainda ao *vaudeville*, a comédia de costumes picante, geralmente centralizada no adultério galante das peças de Georges Feydeau (*La Dame de Chez Maxim*; *Occupe-toi d'Amélie*). Já em 1912, porém, o teatro de Claudel, fortemente influenciado pelo belga Maeterlinck, funde uma visão ortodoxamente católica com uma visão mágica e lírica da vida nos dramas *L'Annonce faite à Marie* e *Le Soulier de Satin*. Três autores renovam o drama francês sob pontos de vista diferentes: Giradoux propõe *A Louca de Chaillot* como personagem romântica, quixotesca, disposta a endireitar um mundo injusto e cruel; Jean Cocteau envereda pelo fascínio da arte expresso por situações dramáticas e por uma orquestração poética das palavras em *La Machine Infernale*; mas é Jean Arnoul que com suas comédias e seus dramas vem propor um teatro de ideias: o mito da heroína santificada, Joana D'Arc, em *A Cotovia*, representada no Brasil por Maria Della Costa como *O Canto da Cotovia*, o choque de uma consciência religiosa inflexível contra um rei devasso e tirano em *Becket*. Com o filósofo e crítico Jean-Paul Sartre, o teatro de ideias adquire um significado nitidamente de esquerda. *La Putain Respectueuse* analisa a sociedade racista do Sul dos Estados Unidos disposta a atirar a primeira pedra numa prostituta, que é a única “pessoa decente” de sua cidade provinciana; *Os Sequestrados de Altona* analisa a culpa dos grandes industriais alemães na manutenção dos nazistas no poder e a impunidade em que vivem na Alemanha do pós-guerra, em choque moral com as gerações mais jovens; é na sua peça melhor, *Huis-Clos* que Sartre esmiúça sua análise social do preconceito, revolucionando o tradicional triângulo amoroso pela introdução de uma lésbica que disputa com um homem a mesma mulher: “o inferno – declara um de seus personagens – são os outros” pela sua intolerância e desamor humano.

Com o fim da guerra, a sociedade extremamente cosmopolita que foi Paris absorve dois dramaturgos de incomparável importância com o romeno Eugène Ionesco e o irlandês Samuel Beckett. Ambos estabelecerão o “teatro do absurdo”, em que o “humor negro” das falas e das situações sublinha o horror da condição humana. Em *En Attendant Godot* (Esperando por Godot) dois mendigos falam de ninharias, brigam e voltam a esperar, diariamente, por um misterioso Godot que promete vir e nunca vem: será um símbolo de Deus (*God* em inglês)? Será a morte? Será a revolução? Será o nada? Não se sabe. A partir do “teatro do absurdo” o enredo como tal desaparece: as falas são gratuitas, não há “mensagem” para os espectadores – mas o fascínio de vidas ainda que insignificantes permanece quando manejadas por um extraordinário estilista como Beckett. Ionesco parte da constatação da mediocridade burguesa: afirma que começou a escrever peças quando estudou inglês numa gramática que só proclamava inanidades: como está o tempo? A sra. vai bem? Dessa verificação é possível “falar sem dizer nada”, Ionesco criou *A Cantora Careca*, *As Cadeiras*, *A Lição*. Nesta, um professor assassino e lúbrico mata uma por uma todas as almas particulares que vêm tomar lições em sua casa e depois que se revelam incapazes de fazer imediatamente multiplicações astronômicas ou decorar livros inteiros. Em *As Cadeiras* um casal de anciões vai colocando no palco dezenas de cadeiras para convidados imaginários até que não têm mais saída física e recebem o emissário que vem trazer um recado: é um mudo de nascença que só emite grunhidos e faz gestos desesperados no vácuo. Noutro drama, *Il Faut S'en Débarasser* (Como se livrar da coisa) um casal de amantes adúltero e assassino vê o cadáver do morto crescer dia a dia até tocar todo o espaço da casa que ocupam. *Os Rinocerontes* constituem talvez a experiência política de Ionesco, que criticando o Nazismo – que transforma os indivíduos em animais passivos e mais tarde agressivos – foi proibido em países socialistas, pois o público aplaudia os simbolismos da peça, interpretando-a como uma sátira aos dirigentes comunistas da Europa Oriental.

1. O teatro no século XX

Em suas peças subsequentes, *Knapp's Last Tape* e *Fin de Partie*, Beckett leva às conclusões extremas suas premissas pessimistas e amargas de seus romances. *Knapp's Last Tape* reduz-se a fragmentos de monólogo recitados por um ator ou que ele mesmo ouve numa fita, gravados, evocando sua vida passada. *Fin de Partie* coloca a atriz num monte de areia que vai aumentando à medida que ela relata sua vida e vai submergindo até impedi-la de falar. O mundo apavorante de Beckett pode ser decifrado como a busca de uma crença religiosa: confuso, pedido, paralisado, o homem erra sobre a terra sem encontrar amor nem esperança – sem um Absoluto o relativo humano é irremediavelmente um absurdo e efêmero deslizar entre dois túneis inescrutáveis: a escuridão do ventre materno e da tumba sepulcral.

A esse teatro cruel, desumano, deprimente, o romancista, ladrão e homossexual condenado a vários anos de prisão em vários países da Europa, Jean Genet, justapõe um teatro igualmente cruel, mas já sádico e impregnado de um lirismo verbal demoníaco. Aparentado ao espanhol Arrabal (*Pique-Nique no Front* e as peças reunidas no Brasil sob o título genérico de *Cemitério de Automóveis*), Genet não adere a seu anarquismo político. Seus dramas são mais intensamente radicados numa visão pessoal, sadomasoquista, que parte do crime e do sexo como verdades fundamentais. Em *Haute Surveillance* é a violação carnal na prisão que Genet evoca, em *As Criadas* subverte-se a credibilidade do público: duas criadas vestem-se com as roupas da patroa enquanto esta está fora e planejam sua morte para quando ela voltar, disputam entre si, ostentam suas roupas, seu sotaque aristocrático e no final despem-se revelando ser dois homens travestidos durante toda a representação. Mais amplo e mais inquietante ainda é *O Balcão* (montado no Brasil pelo diretor argentino Victor García). Num bordel de luxo, as prostitutas satisfazem não só os desejos carnavais dos “clientes” como também às suas taras específicas: um deles veste-se com os paramentos de um Bispo para ministrar-lhe a confissão e açoita-la com um chicote; outro aparece togado como um Juiz que absolve ou condena sua “vítima” conforme ela declarar bem ou mal sua parte decorada de antemão. Enquanto isto, uma revolução violenta eclode no país: com a chegada das forças rebeldes, os “clientes” paranoicos são chamados a assumirem na realidade os papéis que desempenhavam no bordel.

Na Inglaterra: Igualmente vinculada pela presença irlandesa, como a de Beckett na França, a dramaturgia inglesa tem, no final do século, a presença marcante de Oscar Wilde, com suas comédias de fino *humour* (*A Importância de ser Franco* ou *The Importance of Being Earnest*), e, estendendo-se até os nossos dias, a de George Bernard Shaw, também irlandês. Shaw, socialista moderado e democrático como membro da *Fabian Society* que reivindicava mudanças sociais sem violência, cria dramas religiosos como *Santa Joana*, baseado na vida de Joanna d'Arc, que militou como os irlandeses contra seu arqui-inimigo, a Inglaterra, ou ilustra suas teses de que a educação preenche as lacunas criadas pelas barreiras de classes sociais em *Pygmalion*. *Pygmalion* retoma em termos modernos o mito grego de um escultor, Pigmaleão, que criou uma estátua feminina, Galatéia, tão bela que os deuses, a seu pedido, a dotaram de vida. Um professor de fonética excêntrico, educa uma moça analfabeta que vende flores no mercado de Londres, Eliza, e vence a aposta que fizera com um amigo de que ao terminar seu aprendizado ela passaria por uma princesa de sangue azul nos salões aristocráticos dos bairros elegantes londrinos. Transformado numa comédia musical na Broadway por Allan Jay Lerner, com o título de *My Fair Lady*, *Pigmaleão* transformou-se num dos grandes sucessos do teatro e do cinema da década de 60.

1. O teatro no século XX

O teatro espiritual e social de Shaw influencia em parte o advento dos autores irlandeses do chamado *Irish Revival*, o movimento do renascimento do teatro autóctone irlandês que atinge seu clímax com John Millington Synge. Idealizado inicialmente pelo insigne Yeats, com suas peças simbólicas, baseadas nos mitos e no folclore irlandeses, esse teatro nacional conta com um autor vigoroso: Sean O'Casey, que ambienta suas peças nos cortiços de Dublin ou nos ambientes rurais dos paupérrimos *counties* da Irlanda que vê seus filhos emigrarem, principalmente para os Estados Unidos, enquanto luta pela independência política da que será a futura República do Eire: *Juno and the Peacock*, *The Plough and the Stars*. Synge, porém, é quem consegue infundir à temática regional dos campos verdejantes da Irlanda o *wit* e a fantasia verbal características de sua raça com *The Playboy of the Western World*, que no Brasil recebeu o título de *O Prodígio do Mundo Ocidental*.

Na Inglaterra, toda a riquíssima tradição teatral, que culmina nas representações shakespearianas consagradas há quatro séculos em Stratford-on-Avon onde nasceu o grande gênio inglês ou em Londres, duas correntes se afirmam como as mais importantes, depois da Segunda Guerra Mundial. Há o grupo liderado pela diretora teatral Joan Littlewood e o que se reúne em torno do diretor George Devine. Littlewood cria o *Theatre Workshop* em 1945, com o propósito declarado de atender a um público proletário até então marginalizado da temática e das plateias teatrais. Ela estimula a criação coletiva de peças, ouvindo sugestões dos autores, convida a plateia a participar das peças e debatê-las e lança a par de comédias sardônicas como *Oh, que delícia de guerra* (em 1963) uma autora sensível e poética, Sheila Delaghney, ex-indicadora de lugares de um centro provincial inglês, com *A Taste of Honey*. Ironicamente, os objetivos de Joan Littlewood, são alcançados por um grupo divorciado do seu: o criado no *Royal Court Theatre*, efemeramente, por George Devine no início da década de 60. Encorajando o teatro experimental, Devine verá surgirem os autores do “teatro dos *angry young men*” (dos jovens coléricos): John Osborne, Jon Arden, Arnold Wesker. Todos concentram-se em temas proletários, como na peça de Osborne *Look Back in Anger* ou em *Roots* de Arnold Wesker ou *A Cozinha*, levada no Brasil, e que focaliza a vida de um grande restaurante sob a perspectiva dos dramas pessoais dos cozinheiros, das garçonetes, do *maître*, elementos marginalizados pela estrutura social vigente. Pouca duração, porém, tem essa tentativa de colocar no palco uma classe social específica: logo os dramas de sucesso de Terence Rattigan e Noel Coward (*Blithe Spirit*) voltarão a dominar as produções britânicas até a incursão renovadora, revigorante, de Joe Orton. Joe Orton, prematuramente desaparecido, assassinado por seu companheiro de 15 anos de vida em comum, insufla sangue novo na corrente do teatro do absurdo ou teatro da crueldade como ele é chamado na Inglaterra. Em *O Versátil Mr. Sloane* um jovem bem apessoado e sem escrúpulos é o gigolô disputado ao mesmo tempo por dois irmãos: uma relapsa dona de casa quarentona e um próspero homem de negócios da *City* londrina. Em *Quanto mais louco melhor* e *O Olho Azul da Falecida* Orton desencadeia sua verve macabra e iconoclasta contra a administração britânica, a Coroa, a classe médica, as agências funerárias numa girândola alucinante de *gags* hilariantes e irreverentes, sem propor nenhuma solução: sua visão é vulcânica, anárquica, destruidora e selvagem como a do mais meteórico e dotado talento teatral surgido na Inglaterra nos últimos 70 anos.

Os esforços do poeta T. S. Eliot de reviver o drama em versos com *Assassinato da Catedral* não têm seguidores nem sucesso prolongado. O único formulador de um drama patético, angustiante e individual será Harold Pinter. Descendente de um alfaiate judeu português, de sobrenome Pinto anglicizado para Pinter, suas peças não partem de uma premissa ideológica, mas retratam, ao

1. O teatro no século XX

contrário, a solidão do ser humano e sua frustração em estabelecer contatos com o próximo. Em *The Caretaker*, mal traduzido no Brasil como *O Inoportuno*, um mendigo é recolhido por um débil mental que tenta dessa forma romper sua vida solitária, mas é impedido pelo irmão, presumivelmente frequentador do *bas fond* londrino, brutal e egoísta, que escorraça o mendigo grandiloquente e reinstaura em todos os participantes a solidão como forma de incomunicabilidade. Em outras peças, *A Volta ao Lar*, Pinter focalizará os mesmos problemas: há sempre uma ameaça a um equilíbrio precário com a vinda de um intruso, como no mundo de Kafka é sempre de fora que vem a catástrofe ou a punição por crimes que o réu ignora ter cometido. Em *A Volta ao Lar* é um jovem inglês que traz da América para visitar sua família sua esposa americana. Logo o pai e os irmãos a disputam como se ela fosse uma presa fácil, projetando nela sua libido mais desenfreada. No final não há uma conclusão, como ocorre tipicamente no teatro de Pinter: no dia seguinte recomeça esse soturno e cinzento inferno diário.

Nos Estados Unidos: Eugene O'Neill (1888-1953) é a figura que sobressai entre todos os dramaturgos do início deste século nos Estados Unidos. Suas incursões obedecem desígnios diferentes: em *Emperor Jones* estuda o negro liberto da escravidão e que cria um Império tão tirânico para seus irmãos de raça quanto o dos brancos antes da abolição da servidão; em *Mourning Becomes Electra* é o tema grego de Electra, que quer vingar a morte de seu pai por meio do irmão Orestes, mas colocado no plano de conflito entre o Norte e o Sul dos Estados Unidos após a guerra de Secessão em meados de 1800. É sem dúvida com sua tragédia mais pessoal, *A Longa Jornada Noite Adentro* que O'Neill cria a sua suprema obra-prima: é o longo diálogo, entrecortado de extensos monólogos, de personagens condenados desde a mãe alcoólatra e o pai louco até a filha ninfomaniaca e o filho de tendência suicida. É um dos dramas mais pungentes de toda a dramaturgia moderna, com seu tom melancólico, baço em que fantasmas pronunciam frases de uma extrema contenção emotiva, mas de extraordinário efeito poético e dramático. Sucessor de Eugene O'Neill no relativo à tristeza poética que emana de seus dramas, o sulista Tennessee Williams é o grande escritor de teatro das décadas de 40 e 50. *Um Bonde Chamado Desejo* encarna seu personagem obsessivo: uma mulher requintada, ardente, deslocada, pela ruína e pela decadência, em um meio inferior ao seu. Blanche Dubois, internada num manicômio pelo cunhado brutal e pela irmã penalizada, mas conivente, é o protótipo das frágeis heroínas de *A Noite de Iguana* ou *À Margem da Vida*. Seus protagonistas são sempre aleijados físicos como Laura de *À Margem da Vida* ou aleijados morais que se aproximam da beleza e do sexo como mariposas consumidas pelo fogo, desde *De Repente, no Verão Passado* até *Gata em Teto de Zinco Quente*.

Arthur Miller, casado durante breve período de tempo com a estrela Marilyn Monroe, dá diretrizes mais claramente sociais a seus dramas: *Depois da Queda*, uma impiedosa análise de seu fracasso com Marilyn Monroe, *Morte do Caixeiro-Viajante* que esmiúça o fracasso de um pai americano, ofuscado pelos mitos americanos do dinheiro, do sucesso e do lucro, diante de seus filhos alienados do seu afeto e da sua escala de valores; *The Crucible*, no Brasil, intitulado, *As Feiticeiras de Salem* é uma crítica simbólica aos processos do Senador Mc Carthy de perseguição sistemática a qualquer simpatizante da Esquerda nos meios artísticos dos Estados Unidos sob o disfarce da fanática caça às feiticeiras da puritana Nova Inglaterra do século XVII.

Edward Albee que também começara com a sátira dos valores americanos em *O Sonho Americano* terá em *Quem tem medo de Virgínia Woolf?* sua obra mais importante: é o dismantelamento

1. O teatro no século XX

de um casal que durante uma noite se esfaílda e se destrói mutuamente com palavras e com infidelidade, chegando à madrugada despojados até dos simulacros de amor e de convívio tolerável de que dispunham. Contribuição genuinamente americana, o “musical” ou comédia musical montada com imensos recursos cênicos na Broadway ficará anos em cartaz, desde *Annie Get Your Gun* e *Oklahoma* até *West Side Story* e *Violinista no Telhado* ou *Minha Querida Lady*, com resultados quantitativos frequentemente divergentes: excelente em raros casos, medíocre na maioria.

Ibsen e Pirandello – Ibsen (1828-1906) cronologicamente não pertence, a rigor, ao século XX, mas sua influência é de tal modo duradoura que talvez nenhum autor moderno tenha sido montado com tanta frequência neste século, com exceção de Shakespeare. Ibsen é de máxima relevância para um século em que, mais e mais, o artista se vê confrontado com a responsabilidade ética para com a comunidade em que vive. Em *Brand* foi exatamente desta constatação moral que o grande autor norueguês partiu: desenvolvido em *O Inimigo do Povo* esse tema causou polêmicas violentas onde foi apresentado: numa estação balneária um médico constata que a água do local está contaminada. Deve revelar esse perigo, fiel à sua consciência, ou poupar a população local, mantendo seus empregos, calando sobre sua descoberta que pode ser mortal para milhares de pessoas? Em *A Casa de Bonecas* é o papel da mulher que se quer emancipar da “casa de bonecas” em que é forçada a viver pela dominação social do homem o tema dominante. Em *Peer Gynt*, por meio de mitos mágicos e de simbolismos, Ibsen adapta à Noruega o tema de Fausto sob vestes contemporâneas: o homem que enriqueceu à custa de seus ideais e que não tem padrões éticos é um inútil condenado ao Inferno e só salvo na última hora pela intervenção sobrenatural da sua amada que o impede de ser entregue ao caldeirão do Diabo onde se misturam os seres falidos para novas criações.

Pirandello (1867-1936) abandona o conto e o romance para dedicar-se ao teatro, depois que sua mulher enlouquece e é internada num manicômio. O que é real? O que é irracional? O ser humano pode conhecer a verdade? Ou a verdade de cada um é incomunicável aos outros? *Assim é se assim lhe parece*, *Enrico IV*, *Seis Personagens em Busca de Autor*, *Esta Noite se Improvisa* giram em torno da possibilidade de diálogo entre os seres humanos, optando por uma conclusão pessimista que relega cada ser humano a uma solitária ilha cercada de incompreensão por todos os lados.

Fora o aparecimento esporádico de autores interessantes em outros países, a dramaturgia moderna só excepcionalmente surge na Espanha com as obras de García Lorca (*Yerma*, *La Casa de Bernarda Alba*, *Rosita*, *la Soltera*), uma tentativa de dar valor universal aos temas andaluzes da repressão da mulher numa sociedade de “machos” tiranos, de sua “carreira” única: o casamento, da destruição fanática de sua libido por princípios puritanos e austeros; ou na Suécia, com Strindberg e sua sátira à mulher odiada como elemento pernicioso e destruidor do homem em *Mlle. Julia*.

Muito mais viva é a criação teatral nos países de língua alemã.

A princípio na Suíça, dois autores alcançaram logo sucesso mundial, sendo encenados também no Brasil. Max Frisch faz no drama *Andorra* um estudo introspectivo da culpa que coube à Suíça, neutra durante a Segunda Guerra Mundial, no poder destruidor do Nazismo liderado por Hitler: um inocente – simbolicamente os judeus – é acusado, condenado e sentenciado – de que adiantem as autorrecreações e o remorso dos que não agiram em sua defesa quando era tempo e preferiram ficar em suas posições de privilégio confortável e arrogante? Friedrich

1. O teatro no século XX

Dürrenmatt equipara os cientistas aos loucos por não impedirem a disseminação da bomba atômica utilizada para fins militares na guerra dos Estados Unidos contra o Japão na peça *Os Físicos*. Em sua produção mais célebre, *A Visita da Velha Senhora*, uma mulher riquíssima volta à sua aldeia natal e propõe doar uma soma fabulosa à prefeitura local se seu sedutor da juventude for enforcado: surpreendentemente, todos os cidadãos concordam na eliminação de seu antigo amante, que, atônito, apela para princípios humanísticos em vão, sacrificado pela sordidez da perspectiva de um enriquecimento fácil dos aldeões.

Na Alemanha, Rolf Hochhuth com *Der Stellvertreter* ou *O Vigário* condena o Papa Pio XII pelo que considera sua “omissão no caso do massacre dos judeus levado a cabo por Hitler”, Peter Weiss, dramaturgo de Esquerda, obtém, com a montagem delirante de Peter Brooks, em Londres, renome mundial com sua peça *Marat/Sade* em que o Marquês de Sade simboliza o anarquismo estetizante da Direita e o fanático revolucionário do *Terreur* da Revolução Francesa de 1789 o tirano comunista obediente e cede às diretrizes mais desumanas do “sagrado” Partido Comunista.

Essa dramaturgia de contestação deriva, porém, de um dramaturgo incomparavelmente mais dotado: Bertold Brecht (1898-1956). Brecht, que teve grande ressonância nos meios teatrais brasileiros, é o Moisés de um tácito Decálogo da Esquerda que inclui em seus Mandamentos denegrir a burguesia, denunciar as injustiças da sociedade capitalista, o atraso da Igreja que se opõe às grandes invenções como ao materialismo. Na sua peça sardônica *A Ópera dos Três Vinténs* ou nas suas “peças didáticas” como *A Alma Boa de Se-Tsuan* ou na sua obra-prima *Galileu*, esse Evangelista do Novo Credo, o Marxismo, na maioria das vezes utiliza-se de temas alheios que desenvolve com extraordinários recursos cênicos e sobretudo verbais. O romancista alemão Günter Grass denunciou “a alienação real de Brecht” com referência à repressão stalinista e pós-stalinista nos países da Cortina de Ferro em seu drama *Os Plebeus Ensaiam a Revolta* em que analisa a passividade de Brecht com relação à revolta dos operários de Berlim contra os tanques russos em 1953: “ficou ensaiando o *Coriolanus* de Shakespeare em vez de denunciar a opressão do proletariado”, declara Grass, ele próprio de Esquerda e fugitivo do regime da Alemanha Comunista de Ulbricht.

No Brasil: Numa visão forçosamente sucinta da produção teatral de vários países, o Brasil vem passando paulatinamente de país importador de talentos a país exportador de valores teatrais nos últimos anos. Até a década de 30, o Brasil tinha como produção dramática própria as comédias de Oduvaldo Viana (*Amor*) montadas pela dupla Dulcina-Odilon ou o drama de Joracy Camargo *Deus lhe Pague* encarnando o papel principal o ator Procópio Ferreira. Eram produções modestas do chamado “teatro digestivo”, que não abordava temas difíceis nem capazes de perturbar uma digestão calma, feita no teatro. Só com a montagem, pelo diretor polonês Ziembimsky, emigrado para o Brasil, da peça *Vestido de Noiva* do teatrólogo carioca Nelson Rodrigues, é que se inicia uma dramaturgia brasileira. (As peças de Oswald de Andrade só serão redescobertas mais tarde. Nelson Rodrigues passa a ser cronologicamente o primeiro grande dramaturgo brasileiro. Suas peças melhores – as da primeira fase – *Boca de Ouro*, *A Falecida* e *Beijo no Asfalto* ambientam-se obsessivamente no subúrbio carioca, com seus sonhos de ascender à riqueza das grã-finhas da Zona Sul de Copacabana ou à dignidade confortável da classe média. *A Falecida* prostitui-se em sucessivos adultérios para ter um enterro de luxo. *Boca de Ouro*, um bicheiro temido da Zona Norte, é o rei de um submundo ilegal do bicho até colocar em vez de seus próprios dentes duas dentaduras de ouro maciço. *Beijo no Asfalto* estuda o preconceito (contra o homossexual neste

1. O teatro no século XX

caso) que a classe média usa para disfarçar suas próprias taras, num drama de extraordinário impacto cuja carreira pelo grupo de Fernanda Montenegro, Gianni Ratto, Fernando Torres, Ítalo Rossi e Sérgio Brito só foi interrompida pela renúncia do Presidente Jânio Quadros. Depois de Nélson Rodrigues, é sumamente importante a aparição, no início da década de 60, do Teatro de Arena. Principalmente com *Eles não usam Black-Tie* de Gianfrancesco Guarnieri, esse grupo teatral revigora os temas da dramaturgia brasileira, aparentando-a aos esforços de Joan Littlewood com seu teatro dirigido aos proletários e falando de seus problemas, dentro de um contexto consciente e inteligentemente nacional. Mais tarde, o Teatro de Arena enveredaria pelas montagens de dramas musicados (*Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*), fórmula que o Teatro Universitário da Universidade Católica de São Paulo tornaria célebre com sua esplêndida montagem de *Vida e Morte Severina*. Nesta adaptação para o teatro dos versos do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto, com músicas de Chico Buarque de Holanda, o TUCA levantaria o cobiçado troféu de Nancy, na França, como melhor grupo teatral internacional no Festival de 1960.

Se Nélson Rodrigues dominou parte da década de 50, a década sucessiva pertence nitidamente a Jorge de Andrade. O dramaturgo paulista (nascido em Barretos, na zona agropecuária do Estado) também obteve sucesso mundial notadamente com sua peça *Vereda da Salvação*, em cartaz em vários meses em Varsóvia, Buenos Aires e em meios universitários africanos. Essa tragédia comovente de um bando de lavradores paupérrimos do interior de Minas, convertidos a seitas religiosas fanáticas, atingiu na encenação de Antunes Filho, com Cleyde Yaconis e Raul Cortez nos papéis principais um dos pontos mais altos do teatro nacional. Mas são igualmente importantes suas peças que focalizam a decadência da aristocracia rural do café em *Moratória* ou que analisam o esfacelamento da classe média proletarizada em *A Escada*, sem esquecer sua comédia arguta sobre a aristocracia autóctone que se liga a imigrantes italianos endinheirados, *Os Ossos do Barão*.

Apelando também para assuntos regionais, o paraibano radicado em Recife, Ariano Suassuna sagrou-se o maior sucesso popular do teatro brasileiro dos últimos tempos com seu hilariante *Auto da Compadecida*. Radicado no Nordeste dos cangaceiros, dos sertanejos ardilosos, da fê pura na intervenção miraculosa de Nossa Senhora nos momentos de extrema necessidade, esse auto de inspiração ibérica, nos autos portugueses e espanhóis do fim da era medieval e início do Renascimento quinhentista, percorreu vários países também, da França à Polônia, do México à Itália. Recentemente, uma companhia teatral montou, a pedido expresso do público, outra comédia do autor nordestino, *A Santa e a Porca*. Também do Norte do país vem o maranhense Francisco de Andrade, com *O Chapéu do Sebo* e *O Cristo Crucificado*, com uma sensibilidade excepcional para os problemas rurais do fanatismo religioso em torno do Padre Cícero, para o fenômeno do banditismo sertanejo e para a imobilidade social do interior nordestino, sempre com uma aura de força e poesia extraordinárias dentro da dramaturgia brasileira.

Nos últimos anos, graças ao diretor paulista José Celso Martinez, do Teatro Oficina, procedeu-se a uma redescoberta de Oswald de Andrade, o *enfant terrible* do Movimento Modernista de 1922, como dramaturgo. *O Rei da Vela*, embora seja um texto desigual, coloca em cena toda a verve tropicalista e antropológica do autor de *Pau Brasil* e sua importância como fermento agitador da pasmação teatral que sufocava o Brasil em sua época, bem como de sua militância política contra o golpe fascista do “Estado Novo” de Getúlio Vargas desfechado em 1937.

1. O teatro no século XX

Na última década, a dramaturgia brasileira vem se caracterizando pelo surgimento de jovens autores sumamente interessantes: o mineiro José Vicente com *O Assalto* – um contínuo e um bancário dialogam sobre a justiça da propriedade, do roubo com um paroxismo final violento -, o paulista Antônio Bivar com *Alzira Power* – uma solteirona e sem amante reduzidos à ruína da satisfação sexual paga com um artigo comercial que se adquire – a paulista Leilah Assumpção com *Fala Baixo senão eu Grito* – uma solteirona vê seu mundo “quadrado e direitinho” desmoronar ante a invasão de seu modesto quarto de pensão por um assaltante noturno. Destacando-se desse grupo o santista Plínio Marcos irrompe com *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, baseado num conto de Alberto Moravia, um relato fascinante sobre dois marginais que lutam até à morte pela preservação de sua dignidade e pela posse de um par de sapatos. Plínio Marcos cria outra obra marcante com *Navalha na Carne*: um triângulo sórdido formado por uma prostituta, seu cafetão e um homossexual ladrão com suas vidas presas a um vazio não-ser, peças movidas num xadrez social que as torna passivas e dependentes. Em sua última fase, Plínio Marcos deixou o enfoque social do desemprego de *Quando Param as Máquinas* para localizar num terreiro de candomblé baiano uma história de amor contrastado e que não se realiza, vitimado por conflitos e preconceitos de um meio estreito. Com exceção de Plínio Marcos, a dramaturgia mais jovem do Brasil parece trilhar o caminho exemplificado pelo *Zoo Story* de Edward Albee: o confronto direto, cara a cara, entre uma concepção burguesa da vida e um conceito hippie, anárquico, violento e poético, mas intrinsecamente caótico e perigoso na sua ausência de regras ou objetivos.

Com *O Assalto* com estreia marcada em Paris proximamente, com as montagens do Teatro de Arena sendo saudadas com elogios entusiastas pelos jornais *underground* de Nova York, o teatro brasileira integrou-se na corrente mundial do seu tempo e tornou-se adulto, não mais recebendo apenas, mas já contribuindo qualitativamente para o diálogo internacional entre as produções teatrais da “Aldeia tribal mundial” que as comunicações eletrônicas devolveram à família humana espalhada por todos os continentes e todos os estágios da evolução social, cultural e político-econômica do mundo contemporâneo.

Parte I.

O Teatro doutrinário Marxista na Alemanha - precursores e sucessores

2. Büchner, Revolucionador da Dramaturgia Moderna

Diário de Notícias, 1959/12/06. Aguardando revisão.

Referimo-nos anteriormente, nesta seção, ao poeta Stadler, um dos mais altos expoentes do movimento expressionista alemão. No campo teatral, essa corrente artística, tão intimamente ligada à pintura (os grupos *Die Brücke* - A Ponte - e *Der Blaue Reiter* - O Cavaleiro Azul) atinge o seu ápice com a contribuição de Georg Büchner. Nascido em Darmstadt, na Alemanha, em 1813, aos 24 anos de idade ele morre, antecedendo, com a sua complexa dramaturgia, a eclosão do Expressionismo iniciado “oficialmente” na década que precedeu a Primeira Guerra Mundial. Forçado a abandonar a Alemanha por ter participado de um *complot* contra o governo da sua região, e por ter publicado um panfleto revolucionário - *O Mensageiro de Hessen* -, que advogava em termos veementes a reunificação do *Reich* alemão, esse jovem e genial teatrólogo enfeixou, a par de sua magnífica criação artística, duas atividades complementares, que caracterizam a sua visão do mundo: a luta pela justiça social e pela unidade do Estado alemão. Em sua cidade natal, ele fundou uma congênere da Sociedade dos Direitos do Homem que admirara em Estrasburgo, onde fora estudar medicina: logo depois, Büchner bradando “Paz às cabanas, assalto aos palácios” lança-se temerariamente contra superestruturas sólidas, fortalecida por séculos de aquiescência e convivência, combatendo a monarquia, os privilégios da aristocracia, a tirania política e o jugo das massas pelos resquícios do feudalismo econômico-social que ainda dominava a Alemanha do seu tempo. Uma crítica moderna poderia reconhecer nele um precursor da ideia marxista da “exploração dos oprimidos pelos opressores”, no entanto, Büchner, é, ao mesmo tempo, repositório de tradições artísticas, românticas e barrocas. O seu amor universal pelo Homem de todas as épocas e latitudes, o seu idealismo social que o irmana à crença idealista do transcendentalismo americano, o reconhecimento da solidão do ser humano individual, um culto entusiasta da Natureza – eis alguns traços românticos de sua obra, que contrastam vivamente com a sua exaltação barroca do feio, do grotesco e do hediondo. Não só Goya e Bosch, na pintura, tinham evocado aspectos angustiantes da realidade, retratando a monstruosidade da crueldade humana, as facetas sórdidas e grotescas do “Homem”, lobo do Homem, mas sob o ponto de vista estético, já em pleno século XVII um autor barroco espanhol descobria que “*lo feo tiene su hermosura oculta*”. Büchner identifica-se com essa valoração do feio ou daquilo que Maritain denomina de “belo transcendental”:

“... Eu exijo de tudo principalmente – *vida*, possibilidade de existência real, uma vez obtido isto... não nos toca indagar se se trata de algo belo ou feio. A sensação de que alguma coisa tenha sido criada, alguma coisa tenha vida, transcende o Belo e o Feio e constitui o único critério válido em matéria de Arte. Aliás, essa sensação é rara: nós a encontramos em Shakespeare, nas canções do

2. Büchner, Revolucionador da Dramaturgia Moderna

povo e algumas vezes em Goethe, todo o resto devemos jogar no fogo. Muitos querem retratadas pela Arte figuras ideais, mas tudo que vi desse tipo eram meros bonecos de pau. Esse idealismo constitui, na realidade, o desprezo mais vergonhoso pela natureza humana. Tentemos mergulhar na vida das coisas chamadas insignificantes e retratá-las nas suas pulsações interiores, nas suas vibrações sutis, na sua mímica velada e fina, quase imperceptível aos nossos sentidos... São as pessoas mais prosaicas sob a luz do sol, mas o sentimento é igual em quase todos os homens, só a crosta que a sensibilidade humana tem que atravessar é mais ou menos espessa em uns ou outros...” E ainda: “É preciso amar a humanidade para penetrar na essência individual de cada ser vivo, nada deve parecer-nos por demais insignificante, por demais hediondo: só então podemos compreendê-lo na sua substância íntima e oculta: o rosto mais opaco causa uma impressão mais profundo do que a mera percepção da Beleza...” É interessante observar como dois expoentes supremos da literatura americana, Whitman e Henry James, confirmam essa dupla universalidade: a universalidade do amor pelo ser humano de todas as condições e latitudes e a totalidade da apreensão artística, que não se restringe na sua temática nem na sua manifestação formal:

“Cada um de nós inevitável,

Cada um de nós sem limites – cada um de nós com o seu direito na terra.

Cada um de nós gozando dos benefícios eternos da terra,

Cada um de nós aqui, tão divino como o seu semelhante!”

(Whitman, *Leaves of Grass*)

“... Muitas pessoas dir-lhe-ão, sem pestanejar, que considerações artísticas nada tem a ver com as partes desagradáveis e “feias” da vida, dirão tantos lugares-comuns a respeito das “regiões e dos limites” da Arte que você, por sua vez, será levado a imaginar quais são as regiões e os limites da ignorância humana. Um raio celeste revela-nos que a região da Arte é toda a vida, todos os sentimentos, toda a observação, toda a visão, toda a experiência”. (H. James, *The Art of Fiction*)

Além do seu monumental *Wozzeck*, sem dúvida uma das figuras definitivas da literatura dramática universal, Büchner deixou-nos *A Morte de Danton*, hoje incluída no repertório de alguns dos maiores conjuntos teatrais do mundo ocidental: o *Théâtre National Populaire*, de Jean Vilar, em Paris, e o *Piccolo Teatro di Milano*, sob a direção di Giórgio Strelher, na Itália, entre outros. A sua novela *Lenz* com a sua comédia de inspiração e atmosfera shakespeariana, *Leonce e Lenas*, a sua obra quantitativamente exígua, mas da mais alta inspiração no canário da dramaturgia alemã. Invocar e elaborar precoce de grande parte da temática do teatro moderno alemão, desde Wedekind a Barlach e à primeira faze de Brecht – este declarou que a representação de *Wozzeck* a que assistiu em Frankfurt, deu “um novo rumo” à sua inspiração e diretriz artísticas -, Büchner, no seu protesto perante a ausência de valores éticos da sociedade do seu século, no seu culto do caos, no seu naturalismo exacerbado, na sua evocação do demoníaco e do hediondo, revela-se à medida que a crítica literária aprofunda o conhecimento da sua obra, como um dos mais importantes autores da nossa era. Devido à falta de uma tradição contínua, no setor teatral alemão, os dramaturgos dessa literatura surgem como fulgurações breves e independentes uma das outras: só a partir de Büchner pode-se falar mais propriamente de uma interrelação, ainda que flexível, entre os

2. Büchner, Revolucionador da Dramaturgia Moderna

teatrólogos alemães, não havendo interrupção na linha que une Büchner a Brecht, a Barlach, A Wedekind e, indiretamente, a Hauptmann.

Oportunamente, focalizaremos mais detidamente o seu magistral *Wozzeck*, em que Büchner cria um gênero novo, fragmentário, uma sucessão de cenas rápidas e incisivas, de acentuadas características naturalistas e expressionistas e extraordinário impacto dramático.

Baste-nos, neste esboço sumário dessa marcante personalidade, citar trechos da sua *A Morte de Danton*, que, pelo seu conteúdo autobiográfico, retratam a *Weltanschauung* de Büchner, veiculado pelos seus personagens, presas angustiadas de um Fao inexorável e terrível: St. Just, ao justificar a queda da aristocracia e a instituição do Reino do Terror da Revolução Francesa, declara: “... Os passos para a frente dados pela humanidade são lentos. Podemos contá-los de século em século: detrás deles erguem-se as tumbas de gerações inteiras. Chegar às invenções e aos princípios mais simples custou a vida a milhões de seres humanos... Raciocinemos de maneira rápida e sucinta: Já que todos foram criados nas mesmas condições, todos são, por conseguinte, iguais, excluindo-se as diferenças estabelecidas pela própria Natureza. Consequentemente, cada um de nós tem *vantagens* naturais, mas não *privilégios* naturais, nem o indivíduo pode lançar mão deles, nem uma classe menor ou maior da sociedade humana...”. E finalmente um breve diálogo que nos dá uma ideia das dimensões da inquietude interior de Büchner, a sua angústia metafísica, o desejo do nada e da morte, uma constante da poesia alemã: À pergunta de Phélippeaux: “O que queres?”, Danton, - por quem tantas vezes Büchner se expressa - responde: “Tranquilidade”. Phélippeaux: “Ela está em Deus”. Danton: “Em nada. Podes mergulhar em algo mais tranquilo que o nada? E se Deus é a paz suprema, então, o nada não é Deus? Mas eu sou ateu. Nós, seres humanos, somos enterrados vivos, circundados, como os reis, por três ou quatro caixões: sob o céu, em nossas casas e dentro de nossos paletós e camisas. Arranhamos durante cinquenta anos o interior da tampa do nosso esquife. Oh, quem pudera crer na destruição completa! A morte não nos traz esperança: a morte é um apodrecimento mais fácil que o resto da vida... A vida é uma putrefação mais complicada e mais organizada, eis toda a diferença...”.

3. Wozzeck

Diário de Notícias, 1960/05/22. Aguardando revisão.

Anteriormente nesta seção, fizemos referência a Büchner, o grande restaurador do moderno teatro alemão, morto aos 24 anos de idade, em 1837. Precursor importante de Brecht, do Expressionismo e do Naturalismo, esse genial dramaturgo expressou na novela *Lenz*, a sua concepção artística, ao declarar: “É preciso amar a humanidade, para penetrar na essência individual de cada ser vivo, nada deve parecer-nos por demais insignificante, pode demais hediondo: só então podemos compreendê-lo na sua substância íntima e oculta: o rosto mais opaco causa uma impressão mais profunda do que a mera percepção da Beleza...”

Esta universalidade do amor, esta irmanação romântica com todas as formas de vida na terra e com todos os seres da sociedade humana recorda a saudação enérgica e democrática de Walt Whitman, que estendia, através dos oceanos e continentes, a sua mão generosa, envolvendo toda a humanidade no seu amor sem discriminações:

“Cada um de nós inevitável,
Cada um de nós sem limites – cada um de nós com o seu direito na terra,
Cada um de nós gozando dos benefícios eternos da terra,
Cada um de nós aqui tão divino como o seu semelhante”.

Deve ter sido essa sua aspiração de iluminar os desgraçados, de arrancá-los do anonimato injusto a que estavam relegados no plano artístico que levou Büchner a plasmar uma das figuras mais comoventes da dramaturgia moderna, o débil mental Wozzeck, um dos párias humanos triturados pelas rodas metálicas da sociedade humana. Essa peça, uma sucessão aparentemente desconexa de 26 cenas extremamente curtas, possui, no entanto, toda a incisão e a pujança das criações que dignificam uma literatura e assinalam um marco na história do espírito humano. Hoje, portanto, continuando nossa divulgação de textos literários na série “Documentos”, delineamos, em suas linhas fundamentais, este drama revolucionário, que inaugura uma nova era expressiva no âmbito do teatro alemão.

Já na primeira cena, duas das figuras-chaves do conflito encontram-se no palco – Wozzeck e o Tenente –, na esfera estreita e usada com grande economia em que se agitam os personagens de Büchner.

3. *Wozzeck*

Enquanto o Tenente, sentado, faz-se barbear por Wozzeck, discorre, enfadonhamente, sobre a sua filosofia pessoal, aliás, facilmente resumível: O Tenente, D. Juan barato, semideus de criadinhos do campo, baseia a sua vida em duas crenças inabaláveis e interrelacionadas: o amor físico e o culto do seu belo “eu”, da sua vaidade de “macho” irresistível. Quando, raramente, a vida apresenta-lhe aspectos mais transcendentais, ele recorre à bebida ou, caso o obstáculo ao seu prazer seja concreto, utiliza a força bruta. Nesta cena inicial, ele expressa medo por um fator na vida que ele não pode mudar, como ele diz com suas próprias palavras: “Tenho medo completo do mundo, quando penso na eternidade... o eterno e o momentâneo... sabes, Wozzeck? Não posso ver nenhuma roda de moinho, logo fico melancólico...”. Wozzeck permanece lacônico, durante algum tempo, até que o Tenente cruelmente ironiza a estupidez bovina e doentia de Wozzeck e, num lance de hipocrisia impressionante, acusa-o de viver uma vida imoral por ter um filho concebido sem a bênção da Igreja. Wozzeck finalmente responde, ainda que por poucas frases: “Deus Nosso Senhor não olhará para o pobre verme para saber se foi pronunciado”Amém” sobre a sua cabeça antes de ele ter sido feito. O Senhor disse: “Deixai vir a mim as criancinhas...”. Contendo em si aquela pureza elementar dos seres simples, ele por si é incapaz de malícia, é tolerante e dócil, no entanto, a seguir, revela consciência da sua condição social e da sua miséria: “Nós, pobres, só podemos pensar em dinheiro, dinheiro! Mas somos de carne e osso... Gente como nós é infeliz neste mundo e no outro... Creio que se chegássemos ao céu tínhamos de ajudar a estourar os trovões...”. Esta frase, porém, evoca imagens libidinosas, na mente do Tenente, que exclama: “Carne e osso? Ah! Quando depois da chuva, chego à janela e vejo as meias brancas das mulheres, quando elas saltam às poças d’água... Com os diabos! Me vem uma vontade de amar, eu também sou de carne e osso! Mas a tua virtude, Wozzeck, onde está?”

Wozzeck – “Se eu fosse um senhor e tivesse um chapéu, um relógio e um abrigo elegante e soubesse falar de maneira distinta, eu já procuraria ser virtuoso. Deve ser bonito ser virtuoso, mas eu sou um pobre diabo...”.

Nas cenas seguintes, vemos Marie, mulher de Wozzeck, uma beleza local, inculta, que só fala em dialeto e cuja sensualidade é conhecida de sua vizinha. Numa alteração rápida entre as duas, esta a reprovava, declarando, com a rudeza voluntariamente visada por Büchner: “O teu olhar, ‘sem vergonha’ quando os homens passam, atravessa sete calças de couro!”.

Depois, ao ver o Tenente desfilar com garbo, no seu uniforme vistoso, tocando o tambor do regimento, ela é alvo de suas atenções. Ao divisá-la, o Tenente troca impressões sumamente realistas com um colega: “Que fêmea! É uma mulher digna da reprodução de majores de todo um exército!”. E, para vencer a frágil resistência da sua nova presa, o Tenente a compra com umas joias, enfeite que Marie, na sua pobreza, nunca vira sequer. No quadro sucessivo, ao chegar em casa, Wozzeck depara com a mulher experimentando os brincos, coquete, diante do espelho, mas ela consegue enganá-lo, dizendo que achou as joias.

A sedução de Marie é feita de maneira quase mecânica. Os personagens de Büchner não agem, por assim dizer, de espontânea vontade, mas, como os protagonistas das tragédias gregas, são vítimas de um Destino tão insondável quanto inflexível, vítimas de seus instintos e de suas taras. As catástrofes do mundo de Büchner são como que preestabelecidas, como diz o Lenz da novela já mencionada; “o mundo tornara-se claro e ele sentira em si uma agitação e um tumulto atraírem-no para um abismo, arrastado por uma força inclemente...”. Assim, também Marie hesitará antes

3. Wozzeck

de aceitar o Tenente e terá mais tarde lances patéticos de remorso e de arrependimento, durante os quais, identificando-se com Madalena, deseja arrojá-lo aos pés do Cristo que a absolveria, contudo, ela não escapa à sua sina. Büchner parece descrever muito da inevitabilidade dos choques humanos: Marie sentia-se envaidecida, como mulher, de possuir um homem fisicamente belo e viril, por outro lado, outro fator influi: a sordidez da vida que levava com Wozzeck, um débil mental, um camponês ignorante e sem perspectivas de melhora futura, o que, aliado à sua própria beleza e sensualidade, a força a uma infidelidade. Depois de breve luta, Marie entrega-se ao Tenente, resignadamente: “dá tudo no mesmo!”, ela exclama, envolta pelos seus abraços voluptuosos.

Certos refinamentos de crueldade para com Wozzeck dão à peça um cunho precocemente expressionista, justificando a integração parcial de Büchner nessa concepção do mundo, compartilhada depois por Brecht e por Kafka, em algumas de suas obras. O Médico, por exemplo, nesse drama, mantém Wozzeck numa dieta forçada e exclusiva de ervilhas há já longo tempo, observando, com frieza científica, a progressão daquilo que ele doutamente chama de *aberratio mentalis partialis*, ou seja: aberração mental parcial na mente da sua indefesa cobaia humana, à qual, devido aos progressos da moléstia, ele promete um aumento de salário... Quando, uma vez consumado o ato físico, o Tenente se vangloria indiretamente diante de Wozzeck, as características expressionistas se acentuam:

Tenente (voltado para Wozzeck, com um sorriso cínico) – “Nunca encontrei, Wozzeck, um fio de barba na tua sopa? Ah, não me compreendes, hein? Um fio de barba de um suboficial, talvez de um major que bate o tambor? Haha! Mas tu tens uma mulher honesta, não é como a dos outros... Mas que cara fazes, homem! Bem, pode ser que não na tua sopa..., mas quando saís correndo de casa e voltas à esquina, quem sabe se não poderias encontrar, ao chegar em casa, um fio sobre uns lábios... uns lábios! Ah, Wozzeck! Eu já conheci o amor..., Mas olhe doutor! Que sujeito! Ele está branco como um giz!” Enquanto Wozzeck, como um Otelo primitivo e indefeso, se deixa penetrar pelo aguilhão terrível da suspeita e do ciúme, o Médico grita exultante, tocando o pulso do seu doente: “O pulso, Wozzeck, o pulso! Pequeno, duro, latejante, irregular!” Wozzeck (meditando e não crendo no abismo que se abriu diante de seus olhos) – “É impossível... o ser humano... o que é... Não! Não é possível... O sim provém do não ou o não do sim? Quero pensar nisso...”. O Médico – “Um fenômeno, Wozzeck, aumento de ordenado!”

É difícil, porém, como Wozzeck logo percebe, libertar-se da dúvida. Ele toca a mulher com as suas rudes mãos e exclama: “Não vejo nada, gostaria de vê-lo, de pagá-lo com as mãos, um pecado tão grosso e tão largo... tens lábios tão vermelhos, mulher, e nenhuma bolha neles? Ah, cada ser humano é um abismo, a gente entontece quando olha para dentro... Ela caminha como se fosse inocente... A inocência não se finge..., Mas eu o que sei? Sei alguma coisa? Alguém sabe?”

Mas, finalmente, Wozzeck obtém a certeza que desejava e temia ao mesmo tempo: Numa cena em que dois operários bêbados estabelecem contraste, servindo como que de contraponto com ele, em primeiro plano, Marie e o Tenente dançam no fundo do palco e Wozzeck não pode ter mais dúvidas. Marie grita ao Tenente, girando em seus braços: “Mais, mais!”. Wozzeck ecoa: “Mais, mais, girem, rodem, valsem, por que Deus não assopra o sol, para que tudo gire, uns sobre os outros, na dança do impudor? Homens, mulheres e animais, todos juntos. Vamos, façam o que querem sobre as nossas mãos abertas, como os mosquitos. A fêmea, a fêmea é quente, quente, mais e mais... aquele sujeito, como ele a agarra pela cintura... Ela agora é dele como foi minha

3. *Wozzeck*

antes...”. Um dos operários bêbados prega a altas vozes: “Por que existe o ser humano? Ah, eu vos digo de que viveria o alfaiate e de que viveria o médico, se Deus não tivesse inculcado no Homem o pudor, de que viveria o soldado, se não estivesse armado da necessidade de matar seu próximo a golpes de fuzil ou baioneta? Por isso não duvidem, tudo é belo e agradável, mas as coisas da terra são ruins, até o dinheiro apodrece...”.

Decidida, depois de noites de insônia e de ter perdido uma curta luta corporal com o Tenente, a matar a mulher infiel, Wozzeck a conduz a um lago, circundado por um bosque sombrio. E numa cena que recorda vivamente Otelo e Desdêmona, ele diz, enquanto a iluminação do palco adquire tons escuros: “Onde vamos? O caminho não vai fazer feridas nos teus pés... Tens frio, Marie? És tão quente, teus lábios são quentes, teu hálito é quente, quente hálito de rameira..., Mas eu daria o céu para beijar-te mais uma vez... Não tenhas frio, não gelarás com o orvalho da manhã...”.

Marie (amedrontada, vendo a lua) – “Oh, como está vermelha a lua hoje, subindo no céu!...”.

Wozzeck – “Como uma pedra ensanguentada... (esfaqueando-a): Toma isto e isto! Não queres morrer ainda? Mais e mais, ela ainda estrebucha... ainda não, ainda não? Estás morta? Morta, morta...”.

Wozzeck volta para a cidade e para atordoar-se, dança numa estalagem, mas o veem manchado de sangue e ele, aterrorizado, foge, voltando para o local onde matou Marie: “A navalha... onde está a navalha? Mais perto... silêncio... ali, ali! Marie? Ah, Marie, que silêncio... por estás tão pálida, Marie? Tens uma fita vermelha no pescoço? Quem te deu o colar negro que teus pecados mereceram? Tu estavas negra, negra de pecado e eu te fiz branca, pálida como estás agora...”. Ele mergulha no lago para procurar a navalha e morre afogado... Na rua onde ele morava, seu filho, de dois anos, agora está só, brincando com as outras crianças. Elas falam da morte de Marie e o menino corre para ver “antes que levem o cadáver embora...”.

E, no final, quando o delegado, o juiz, o médico e outros circundam a assassinada, o delegado diz, curvado sobre a morta:

“Um bom crime, um crime legítimo, um crime bonito. Tão bonito que não se pode pedir mais. Há muito tempo não tínhamos um assim”.

Brilhantemente musicada pelo compositor Alban Berg, *Wozzeck* logo arrebatou as plateias mundiais em que essa ópera foi apresentada: em Berlim, Paris, Londres e Nova York. Como fragmento genuinamente genial de um talento excepcional, desaparecido prematuramente, *Wozzeck* integra com *A Morte de Danton* e *Leonce e Lena* a trilogia dramática de altíssima qualidade artística de Büchner e compartilha com outras figuras do teatro moderno, um lugar de destaque, a par do *Galileu* e da *Mãe Coragem*, de Brecht, da *Condessa de Geschwitz* das peças de Wedekind para só nos atermos ao teatro alemão do século XX.

4. Wedekind. Um moralista do expressionismo

Diário de Notícias, 1960/06/19. Aguardando revisão.

Frank Wedekind integra-se plenamente no movimento artístico conhecido sob o nome de Expressionismo, mais ainda: ele determina muito de suas características fundamentais. Já a pintura e o teatro, a prosa e a poesia de sua época se tinham entrincheirado no mesmo ponto estratégico do qual atacariam a burguesia, “uma sociedade de bases inseguras porque putrefatas na sua essência”, como a condena Benn. O libelo de Wedekind participa dessa veemência e põe a nu o mundo infra-humano, o *bas-fond* dessa estrutura social, os seus personagens são mercados de “marionetes” de modernos *milagres* medievais – na frase de Feuchtwanger – elas simbolizam os vícios e os pecados capitais do decálogo pessoal desse autor: a cupidez, a intolerância, a estupidez, a crueldade, a hipocrisia.

A vida de Wedekind, em si, já constitui um típico drama expressionista. Nascido em 1864, rebelou-se desde cedo contra o pai, cujo despotismo e hipocrisia ele identificaria mais tarde com a sociedade burguesa. Para manifestar concretamente sua independência, foi para a Suíça, passado a trabalhar na fábrica de sopas “Maggi”. Depois de breve contato com o arauto do teatro naturalista alemão, Hauptmann, separou-se dele violentamente e, aos 27 anos de idade, escreveu, *O Despertar da Primavera*, que causou um escândalo ao ser publicado, já que só foi representada nove anos mais tarde. Esta peça descreve a eclosão trágica do instinto sexual num grupo de adolescentes. A hipocrisia e o obscurantismo burgueses denunciados nessa obra mantêm os jovens ignorantes desses “fenômenos naturais” e, como consequência funesta, esses “personagens puros” são imolados à sociedade adulta, corrupta e vista sob um prisma deformante e grotesco.

Após a rápida permanência em Munique, onde criou com outros artistas o gênero novo do *cabaret literário*, partiu para Paris. Era seu propósito declarado “transcender a literatura”: “para criar uma nova arte, devemos procurar viver entre homens que nunca leram um livro e cujas ações são ditadas pelos instintos mais primários”. Ele ingressa, portanto, no ambiente do circo (tema de pintores expressionistas como Groz e Beckmann) e trabalha secretário de Willy Gretor, um *escroc* e aventureiro internacional, que forjava pinturas “clássicas” impingindo-as por milhares de marcos aos *connaisseurs* da arte. Este personagem exuberante da vida animal será o “homem ideal” de Wedekind, por ele glorificado em *O Marques de Keith*. É em Paris que o dramaturgo recebe a impressão artística mais marcante, decisiva mesmo, de toda a sua acidentada carreira. Frequentando os espetáculos de *grand guignol* e de *variété*, Wedekind assiste a uma pantomima – *Lulu*, de Campsaur – cujo personagem central, em suas peças futuras, o demônio do sexo, uma espécie de Messalina moderna, baseada, originalmente, na *Naná* de Zola.

4. Wedekind. Um moralista do expressionismo

Regressando a Munique, colabora, durante algum tempo na revista humorística existente até hoje, *Simplizissimus*, mas é logo encarcerado por ter escrito versos satíricos, ofensivos à personalidade do *Kaiser*. Durante longos anos sua vida oscila entre a miséria e a fortuna, até que, a partir de 1902, a fama (e com ela os processos uidosos instaurados contra ele) não mais o abandonará: nesse ano, o célebre diretor Max Reinhardt encena, em Berlim *O Espírito da Terra*, e, em 1905, *A Caixa de Pandora* é ovacionada por um “público seletivo” em Viena.

Em 1918, por insistência própria, se faz operar do apêndice, vindo a falecer durante essa intervenção cirúrgica desnecessária. E para que a sua existência intensa e meteórica fosse uma peça expressionista até no seu desfecho, durante as cerimônias fúnebres, quando estão prestes a depositar o caixão na sepultura, um seu amigo (ele próprio um jovem dramaturgo de certo renome) faz-lhe um panegírico demasiado fervoroso, exalta-se, investe contra os presentes, acusando-os de serem “inimigos do grande autor falecido” e tem de ser levado à força para o manicômio.

Em *A Caixa de Pandora* Frank Wedekind expressa-se através do escritor Alva, ao confessar: “Para mim, existe uma ação recíproca entre a sensualidade e a criação intelectual”. Paul Fechter assinala outra declaração sua, segundo a qual “A carne tem o seu próprio espírito”. Essas afirmações irmanam Wedekind – não tanto a John Donne e a um Pedro Salinas – mas a D. H. Lawrence e a Henry Miller, que reconhecem que “muitos dos males da sociedade provêm de sua recusa de reconhecer o instinto sexual como uma força vital natural”. Em suas obras teatrais notamos, porém, que a sua avaliação da libido passa por várias fases. No primeiro ato de *A Morte e o Diabo*, ela é considerada “uma força redentora, um raio celeste...”; no final dessa mesma obra, ao contrário, é reconhecida a sua “origem diabólica”: o instinto sexual é um desejo insaciável, que arrasta sua vida ao caos, ao inferno, à destruição final, como sucede com a Lulu “devoradora de homens”. Em *O Espírito da Terra* relatara-se a ascensão de Lulu – o Eros eterno – e o seu domínio sobre os homens, no terceiro ato ela assassina seu terceiro amante. Na peça complementar, *A Caixa de Pandora*, assistimos, de ato em ato à sua decadência patética e inexorável. De exploradora de homens, ela passa a ser explorada por eles. No desfecho, de extraordinária dramaticidade, ela é assassinada, num bairro miserável de Londres pelo monstruoso assassino sexual Jack, o Estripador. Sua amiga fiel até a morte, a Condessa de Geschwitz, morre apunhalada, numa derradeira tentativa de salvá-la. Nesses dois dramas, portanto, Wedekind analisa, além do tema central – já extremamente ousado para a sua época – um secundário: o da perversão sexual, simbolizado pela trágica personagem da Condessa, a qual assume um papel preponderante em toda a obra.

Veementemente atacada pela sua “obscenidade”, pelo seu “niilismo”, a produção dramática de Wedekind pode despertar, a princípio, uma sensação de extremo desacerto. Deparamos com o relato de acontecimentos absurdos, com uma acumulação crescente de crueldade, de *humour* macabro e de ironia ácida, numa sucessão de quadros alucinantes e aparentemente desconexos. No entanto, a frase preferida de Wedekind, com que ele respondia a seus críticos, é reveladora pelo seu profundo conteúdo autobiográfico: “*eu sou, acima de tudo, um moralista*”. Esta confissão permite-nos compreender melhor os seus motivos artísticos e os de todo o movimento expressionista: Ao descrever esses párias “da sociedade bem pensante, esse submundo da alma humana, ele não visa apenas exigir compaixão e justiça para esses marginais. O princípio humanitário, que impregna toda a sua obra, é transcendido pelo seu critério profundamente religioso, não nos parecendo fortuitas a invocação de Cristo como “o Fundador da nossa Religião” e a citação de sua frase aos

4. *Wedekind. Um moralista do expressionismo*

fariseus, ao prólogo de *A Caixa de Pandora*: “Eu vos asseguro que os publicanos e as prostitutas entrarão no céu antes de vós”.

Fundamentalmente, sua posição é idêntica à de Kierkegaard, contra os “fariseus modernos”. Como ele próprio esclarece, ao defender sua peça perante os vinte juízes que as condenaram: “Não se trata aqui de determinar a divergência existente entre a moral burguesa – cuja manutenção é tarefa que compete aos tribunais – e a moral humana, que transcende toda a qualquer justiça terrena”.

Strindberg, em *Há Crimes e Crimes* distinguira também entre a culpabilidade que qualquer tribunal pode absolver e aquela que só pode ser julgada pelo tribunal supremo da consciência humana individual. Esta mesma distinção, queremos crer, se estabelece no teatro de Wedekind e na sua utilização (estranhamente moral, humanitária e cristã, como verificamos) da temática sexual. A sua Condessa de Geschwitz, integrando a galeria de personagens anormais da literatura ocidental: o Edward II e o Tamburlaine de Marlowe, o Vautrin de Balzac e o Baal de Brecht, além de outros, surge como protagonista de dramas ignotos da solidão e da estigmatização social. Identificando-se com os propósitos éticos do Expressionismo, Wedekind assume a sua defesa e a redime, em fidelidade à moralidade que ele invocava como princípio condutor da sua vida:

“Ao selecionar este personagem, eu estava animado pelo desejo de salvar do ridículo a que estão fadadas as lutas espirituais titânicas, mas completamente frustradas, dessa rigorosa tragédia humana”. “Eu estava imbuído do intuito de revelar esses seres à simpatia e à compaixão daqueles não afetados pessoalmente pela anormalidade. Ao publicar essa peça, eu estava impregnado até o âmago da minha alma, da convicção de que, por meio dela, eu satisfazia um imperativo da mais alta moralidade humana...”.

5. O teatro político de Piscator

Diário de Notícias, 1960/03/20. Aguardando revisão.

Ao justificar a construção, por Walter Gropius, do seu *teatro total*, isto é: aquele que arquitetonicamente circundaria os espectadores, integrando-os nos acontecimentos dramáticos, Piscator formulou com clareza seus propósitos políticos no setor artístico. Para ele – como depois para Brecht, que deve muitíssimo a esse seu importante predecessor – o teatro preenche fundamentalmente uma função social. Ele próprio declara em seu livro autobiográfico: *Politisches Theater* (Teatro Político, tradução argentina da Editorial Futuro, Buenos Aires), dedicado intencionalmente “ao proletariado Berlim”: “No palco, o homem assume para nós um conteúdo, uma função social. O ponto central (da ação dramática) não são as suas relações consigo mesmo nem suas relações com Deus, mas unicamente as suas relações com a sociedade. Onde quer que o homem surja, surge ao mesmo tempo com ele a sua classe ou camada social. Por mais que a antiguidade considerasse como ponto central (da sua concepção do mundo) a posição do ser humano com relação ao Destino e a Idade Média com relação a Deus (...) a nossa época, para a qual se tornaram atuais as relações universais, a revisão de todos os valores humanos, a revolução de todas as condições sociais, a nossa época não poderá deixar de considerar o homem em sua dependência da sociedade que o circunda, analisando, portanto, o ser humano *como ser político*”.

Para o movimento de profunda renovação artística levado a cabo pelos diretores e homens de teatro da extrema Esquerda na Alemanha – notadamente em Berlim – na primeira metade de nosso século, a realidade não deve ser apresentada no palco desprovida de um critério crítico. Por conseguinte, o espelho que eles erguem perante a sociedade é *deformado* propositalmente. O teatro de Piscator denuncia, inicialmente, o *status quo* social e político de 1914/1918, já pressentido pela veemente geração expressionista, que, sem estar ligada ao comunismo, se insurgira contra o capitalismo, a burguesia e os fomentadores da guerra e da injustiça social que criara a virtual escravização do proletariado. Utilizando os termos de Piscator: “nosso teatro... toma como ponto de partida a realidade atual, a fim de elevar a discordância social ao nível de elemento de acusação e de revolução, tornando-se um fator capaz de preparar o advento de uma nova estrutura político-social”.

É significativo o fato desse genial diretor de teatro assinalar o ano de 1914 como o do início da sua cronologia. Um jovem de vinte anos, então, ele tem de defrontar-se como milhões de outros em toda a Europa, com a Guerra. Deste encontro com a hediondez em sua forma mais caótica e ofensiva à dignidade do homem emerge um novo ser. É também sumamente importante a origem social de Piscator: seus pais eram camponeses estabelecidos na pequena cidade universitária de

5. O teatro político de Piscator

Marburg, onde um seu antepassado lecionara Teologia na secular Universidade. Como toda a sua geração, Piscator sofreu a influência de Nietzsche e, em seu caso particular, também a de Oscar Wilde, um marginal escurraçado pela “hipócrita sociedade burguesa, ferida pela aridez certeira de sua imaginação brilhante, sua inteligência e seu sarcasmo reveladores da podridão moral dessa mesma burguesia que o condenara”. A apatia das classes “bem pensantes” com relação aos problemas sociais e a avalanche de acontecimentos políticos que conduziram a Alemanha à Primeira Guerra Mundial foram os fatores decisivos na crise espiritual daquele adolescente: “Para mim, um jovem de vinte anos, era incompreensível que uma geração inteira, que passara a vida discutindo sobre a liberdade individual, se abandonasse repentinamente, sem a menor resistência, a essa vertigem global que se apoderara das massas... Eu e muitos outros como eu estávamos entregues a uma desilusão sem limites perante essa bancarrota moral de nossos pais...”.

É durante a guerra, no exército, que Piscator descobre a sua vocação artística, mas a sua recusa moral em aceitar uma atividade relacionada com o teatro é expressa de maneira patética: “Ao mesmo tempo que eu (respondendo ao oficial) declarara ser ator de profissão, pareceu-me este ofício, ao som das granadas que explodiam por todos os lados, tão ridículo, tão absurdo, tão pouco adequado à nossa época, que então senti mais vergonha dessa profissão do que medo das granadas”. A arte, que antes fora um dos seus mais elevados ideais, parece-lhe ser agora uma atividade inútil, supérflua, num mundo em que milhões de pessoas jazem à míngua, sem teto, suas vidas destroçadas pela guerra e pela miséria econômica de sempre. É o jornal *Die Tat* (A Ação) que vem dar novo alento à sua vida. Dirigido por Pfemfert, este órgão fora o único que se erguera contra a hecatombe da destruição militar e foi nele que Piscator publicou seus primeiros poemas. Antes de ser amordaçado pela censura oficial, *Die Tat* demonstrou ao jovem ator que a Arte não necessita recuar, horrorizada, perante uma realidade bestial e infra-humana. Este é o ponto culminante da sua evolução espiritual: Piscator encontrou como solução pessoal para seu impasse entre Arte e Realidade a fusão desses dois elementos contrastantes. Daí em diante, a Arte estaria para ele a serviço da revolução político-social, como sucedeu mais tarde também a Brecht: “Eu compreendia agora claramente que a arte é somente um meio para atingir um fim. Um meio político, propagandista, educador...”. A Revolução Bolchevista de 1917 foi saudada como “um milagre... uma esperança gigantesca...” e, terminada a guerra, Piscator passa imediatamente à ação, fazendo do tablado o seu quartel-general.

Iniciando suas atividades junto ao *Volksbühne* (Teatro Popular), um teatro para as massas proletárias, moldado no *Théâtre Libre* de Antoine, ele dá forma concreta ao conceito até então teórico de “um teatro que expresse aspectos da vida coletiva, da vida dos operários”. Já o teatro de Hauptmann inaugurara, com seu naturalismo social, a era das peças dedicadas ao problema da miséria dos trabalhadores, das suas lutas e esperanças (*Die Weber, Os Tecelões*). Agora, porém, tratava-se de uma tarefa mais específica e mais ambiciosa: a de “denunciar os crimes da burguesia” e de literalmente envolver os espectadores no processo histórico desenrolado no palco, para que eles pudessem julgar e condenar os responsáveis pelo flagelo eterno das “classes oprimidas”: “os privilégios dos ricos e dos burgueses, o trabalho forçado nas fábricas, e esqualidez de vidas assoladas pela fome, pelo frio, pela ignorância e finalmente pelo aspecto medonho da Guerra imposto por aqueles que dela exigiam – e tiravam – lucros”. Em 1919, Piscator e Hermann Schüller fundam o Teatro do Proletariado, utilizando a estrutura da *Volksbühne* como seu instrumento de ação. Declara-se virtualmente guerra sem tréguas ao campo capitalista. No comunicado oficial do

5. O teatro político de Piscator

Teatro do Proletariado, em 1920, incita-se o grupo ao combate, exclamando-se textualmente: “Ou o comunismo... ou afundaremos de novo na barbárie!” A Rússia de 1917 é saudada como “o rochedo firme em meio ao fragor da revolução mundial”. Propaga-se abertamente a luta de classes. Rompem-se todas as ligações com movimentos anteriores – Expressionismo, Romantismo, Neo-romantismo, etc. – e com seus estilos e problemáticas: o Teatro do Proletariado impõe, acima de tudo, uma expressão direta, sem artifícios, da verdade socialista, a Arte se transforma em mero e consciente instrumento de doutrinação revolucionária das massas. Algumas das diretrizes traçadas são radicais:

“Quase todas as obras literárias burguesas poderão ser utilizadas a fim de, adaptadas para o teatro, poderem ilustrar a decomposição moral da estrutura burguesa e capitalista.

Poderão, conforme o caso, ser introduzidas grandes modificações nas obras levadas à cena, seja eliminando partes e adicionando outras, seja dando maior ênfase a certos detalhes – o essencial é servir à causa do proletariado”.

O teatro passava a desempenhar uma função paralela à da imprensa: as peças tornavam-se um fragmento da vida diárias e competiam com as manchetes dos jornais, palpitantes de realidade, desprovidas de qualquer ornamento ou artifício artístico. Piscator dá-nos ainda particularidades interessantes:

“As decorações eram as mais primitivas possíveis. Ao apresentarmos *O Dia da Rússia*, usamos um mapa imenso como fundo, que servia para explicar a situação geográfica da cema e esclarecer a sua significação política...”. E precedendo as intenções do teatro de Brecht, afirma-se que “o teatro não deve produzir somente uma reação sentimental nos espectadores, mas deve dirigir-se conscientemente à sua razão, à sua faculdade de raciocínio. Para maior realismo, eram utilizados de preferência operários em vez de atores profissionais, os quais só se juntaram ao grupo mais tarde e que – será necessário dizê-lo? – tinham as mesmas tendências políticas da equipe teatral. Como ressalta Piscator:”o ator tinha que estar plenamente consciente de estar servindo a uma causa claramente determinada, a sua atuação devia ser objetiva e não satisfazer a sua vaidade pessoal...”.

Para arrebatado o público, testemunha dos processos quase jurídicos levados à cena, Piscator constrói estruturas imensas sobre o palco, utiliza a representação simultânea de várias cenas, introduz o emprego – revolucionário – de filmes que ilustram as causas do proletariado, a revolução bolchevista ou a guerra. Cria-se o teatro épico. A iluminação torna-se um elemento fundamental, ativo, que substitui os cenários. “Constrói-se com luz”. Uma crítica dessa época pode dar-nos uma ideia clara do clima dessas representações: “Não se sabe se estamos em um teatro ou em um comício, sentimos que devemos intervir na ação, ajudar, gritar... O espectador sente que tudo que se desenrola diante de si tem um valor real, é parte da vida em si... e ele é arrebatado irresistivelmente pela ação cênica...” (*Die Rote Fahne, A Bandeira Vermelha*, 1921).

Uma das *mise-en-scène* mais audazes de Piscator, a da peça *Bandeiras*, de Paquet, criou uma terrível e ardorosa celeuma entre os críticos e mais tarde determinou o seu afastamento da *Volksbühne* e a fundação do Teatro Piscator. Essa obra baseia-se no choque entre os operários e os “magnatas dos

5. O teatro político de Piscator

trustes” em Chicago: “Os operários lutavam pela adoção do horário de oito horas de trabalho diário.

Outras camadas da população apoiaram os trabalhadores, mas Mac Shure, o proprietário de Chicago e de 10.000 operários, subornou a polícia e a justiça. Durante uma reunião pacífica dos proletários, dois espões lançaram uma bomba no recinto, resultando daí a prisão de todos os líderes da greve e o esmagamento das reivindicações operárias”. É evidente aqui a afinidade entre esta obra e a *Joana nos Matadouros*, de Brecht. Piscator ao apresentá-la no teatro monumental do *Grosses Schauspielhaus*, de Berlim, utiliza letreiros explicativos que precedem as cenas, como no cinema mudo, fotografias dos personagens principais são mostradas junto com o prólogo que antecede a obra, a fim de que elas possam ser facilmente reconhecidas pelo público. *Bandeiras* – declara o próprio diretor – “foi o primeiro *drama épico* consciente... o primeiro *drama tendencioso*... capaz de elevar a obra teatral do seu nível primário a outro mais alto: o instrutivo, o didático...”. Com isso “liberava-se o teatro da sua ‘petrificação’ e de seus atavismos burgueses puramente estetizantes, estabelecia-se uma relação direta, imediata, entre a situação política representada teatralmente e a realidade ambiente”. A peça tornava-se “*um documento*”, saía por diante, a representação transformava-se “na montagem gigantesca de discursos autênticos, de recortes de jornais, de fotografias e de filmes sobre a guerra”, a sala e o palco integravam-se num todo uno e indivisível. Obtivera-se o propósito fundamental da dramaturgia comunista:

“Em uma época de máximo esplendor – afirma Piscator triunfante – o teatro estava profundamente ligado à vida da população, do público. Hoje, que a imensa massa do povo quer intervir na vida política e dar à estrutura do Estado seu conteúdo próprio, o destino do teatro, se ele não quiser ficar reduzido a uma fonte de prazer para quinhentos eleitos apenas, deve estar ligado forçosamente – na prosperidade e na ruína – às necessidades, às exigências e aos sofrimentos da massa. Em última análise, o teatro tem como missão única despertar, nos que afluem à sala de espetáculos, tudo que está adormecido no seu subconsciente...”.

É evidente que podemos insurgir-nos contra essa utilização abusiva e unilateral do teatro, que o transforma em mero instrumento de propaganda política. No entanto, desconhecer as realizações artísticas – revolucionárias – do comunismo seria ignorar uma das mais importantes manifestações da dramaturgia de nossa época, que atinge, com Piscator e Brecht, dois de seus pontos máximos. Devemos sempre distinguir entre conteúdo político e conteúdo artístico, dando a primazia a este sobre aquele, certos de que nossas sólidas convicções democráticas não poderão ser abaladas por uma apresentação manifestamente tendenciosa da realidade. Cremos que eliminar *a priori* toda e qualquer produção artística que provenha da “Cortina de ferro” seria reduzir lamentavelmente nossos horizontes artísticos. Um dos mais eminentes teatrólogos americanos da atualidade – Elmer Rice – cuja formação democrática nem seus adversários mais fanáticos poderão pôr em dúvida, afirma em seu livro *The Living Theater*: “é decisivamente falso afirmar que o teatro soviético esteja unicamente a serviço da propaganda comunista e que, portanto, deva ser considerado insignificante e sem valor. Ao contrário, o teatro da União Soviética é, em seu conjunto, um dos mais interessantes do mundo, social e artisticamente, sendo a propaganda só uma de suas funções...”.

5. O teatro político de Piscator

Se, para o comércio tão lucrativo com os países comunistas, é invocado o critério de “venham as mercadorias, fiquem as ideologias”, com infinitamente mais razão podemos exigir, do elemento imponderável da Arte, que não sejamos privados do contato com essas renovações artísticas importantes do nosso tempo. Ao reconhecermos que no teatro político, há sempre, *malgré soi-même*, um conteúdo artístico, podemos também abster-nos de ser ludibriados por sua doutrinação declarada. Durante seus últimos anos de vida, Brecht desesperava-se porque o Ocidente, se entusiasmava com o *valor artístico* de suas obras e não, como ele quisera, pelo seu conteúdo marxista. Da mesma maneira que admiramos Shakespeare, o teatro grego e espanhol, sem com isso aceitarmos os seus cânones morais e sociais, saberemos distinguir os elementos diversos que compõem o teatro comunista.

6. A atualidade de Brecht

Diário de Notícias, 1959/10/18. Aguardando revisão.

Com a morte de Bertolt Brecht, em 1956, a Alemanha enterrou o seu maior dramaturgo e a nossa época perdeu a sua expressão teatral mais simbólica e mais viva. Atualmente, críticos cuja imparcialidade os coloca acima de partidarismos e propagandas ideológicas, interpretam, de maneira arguta e objetiva, a obra complexa e rica desse grande dramaturgo. Entre estes, merecem destaque Gisselbrecht na França, Willet na Inglaterra e Jens na Alemanha. Interessantíssimo também, para quem quiser conhecer melhor a atuação de Brecht como diretor de teatro, o livro publicado em Berlim oriental, sob o título de *Theaterarbeit*. Esse volume, enriquecido por preciosa e profusa documentação fotográfica, focaliza a preparação dos ensaios, a lenta e orgânica maturação de uma representação do célebre *Berliner Ensemble*.

Como um sismógrafo sensível, a obra de Brecht reflete as comoções interiores da sua concepção do mundo: a cada novo matiz da sua atitude política – sempre dentro do comunismo – corresponde o início de uma nova fase artística. Os críticos costumam dividi-la em três fases ou, mais linearmente, em duas: antes e depois do seu estudo aprofundado do marxismo, na Escola Operária de Berlim, em 1922. Durante a sua permanência em Munique, cidade para a qual se transferira cedo, Brecht sofre forte influência de Büchner, seu predecessor no processo de renovação da dramaturgia alemã. Este autor, de extraordinário talento, morreu aos 24 anos, deixando duas obras-primas: *A Morte de Danton* e um fragmento dramático: *Wozzeck*. Foi justamente a representação desta tragédia moderna que marcou profundamente a sensibilidade do jovem Brecht. As suas peças dessa época: *Baal* e *Tambores da Noite* (premiada com o prêmio Kleist) denotam acentuados traços expressionistas e naturalistas no seu pessimismo, no seu “culto do caos” e no seu desespero perante a insolúvel condição miserável do homem.

É, portanto, a sua *Ópera de Três Vinténs*, para outros críticos a ópera *Mahagonny*, que assinala o início da sua segunda fase. Brecht abandona esse expressionismo extremado – mais tarde ele renegará artisticamente esse período e passa a assumir uma atitude mais serena perante os problemas sociais que constituem o fundamento da sua complexa estrutura teatral. Nessa obra ele ainda utiliza os temas citadinos, constantes na lírica impressionista de Heym e nos primeiros poemas de Stadler, dois dos principais poetas desse movimento na Alemanha. Seus personagens são os marginais, as chagas da sociedade burguesa: as prostitutas, os bêbados, os mendigos, os ladrões, todos os derrotados na batalha social que constitui “a luta de classes”, segundo Brecht. Ambientada numa Londres vista sob um prisma deformante, que só mostra os seus aspectos mais esqueléticos, essa peça integra-se na fase anglo-saxônica, em que o dramaturgo condenava “os choques de classe e de

6. A atualidade de Brecht

raça, típicos das sociedades inglesa e americana”. Já nas peças *No Emaranhado das Cidades e Joana nos Matadouros*, localizadas em Chicago, Brecht traça um retrato amargamente sarcástico do capitalismo nos Estados Unidos. A sua Joana d’Arc – irreverentemente transformada em Joana Dark, fanática do Exército da Salvação – é um mero instrumento dos plutocratas, que utilizam sua ingenuidade e a sua cegueira, da mesma forma que a Joana d’Arc legendaria “sucumbira aos mitos da Igreja e da Monarquia”. Inspirada na *Beggars’ Opera* (Opera dos Mendigos) de John Gray – uma sátira ácida da aristocracia inglesa do século XVIII e das óperas de Haendel –, a Ópera de Brecht obteve um sucesso fulminante desde a sua primeira apresentação em Berlim, em 1928. Musicada de maneira excelente por Kurt Weill, essa blague, de uma pornografia irresistivelmente espirituosa, com os seus duetos e trios cínicos e hilariantes, constituía, na realidade, uma crítica mordaz e profunda de uma sociedade “presa a convenções hipócritas, mas que, de fato, só ama o seu conforto material e se mostra totalmente indiferente ao infortúnio alheio”.

A partir de 1933, depois do advento do nazismo e mais tarde impossibilitado de regressar ao continente europeu, assolado pela guerra, Brecht vive no exílio. Da Escandinávia ele passa aos Estados Unidos, onde reside sete anos, regressando a Berlim, em 1949, depois de breve permanência em Moscou. Transcendendo uma curta fase didática, em que ele adapta muito do estilo das peças japonesas *No* – verdadeiros rituais de ensinamento de preceitos morais –, ele produz na sua fase final, as suas maiores obras-primas, todas decalcadas, generosamente, de ideias e enredos de outros autores. É a fase final, da sua maturidade artística, em que suas peças são apresentadas, em *première* mundial, na Suíça.

A sua *Mãe Coragem* foi inspirada num tema barroco: a adaptação magistral da novela picaresca espanhola feita por Grimmelshausen, o maior prosador alemão do período anterior a Goethe. O monumental *Simplicissimus*, desse autor do século XVII, relata a evolução espiritual de um *pícaro* perdido no caos da cruenta Guerra dos Trinta Anos, em que metade da Europa se debatia em choques religiosos sob os signos da Reforma e da Contrarreforma. A *Alma Boa de Tse-Suan*, peça situada na China, retrata a maldade e a hipocrisia humanas, que forçam os elementos mais frágeis da sociedade, neste caso a prostituta Shen-Te a praticar a bondade, já que os ricos e os fortes são incapazes de sentir comiseração pela desgraça dos seus semelhantes.

Finalmente, a sua obra mais ambiciosa e talvez a mais importante, o magnífico afresco que é o seu *Galileo*, contém – supomos que deliberadamente – traços autobiográficos. É como se Brecht, chamado a depor perante o comitê de Atividades Anti-Americanas e o Conselho de Ministros Soviéticos, cifrasse nessa figura ímpar da dramaturgia contemporânea, a sua própria rebelião contra a forma atual de intolerância e de tiranias: a opressão política do Estado. Se ele se insurgira contra os cânones vitorianos e antiartísticos da Kultura soviética – Brecht defendeu durante horas o seu ponto de vista como artista, perante o Conselho de Ministros que criticara a sua *Condenação de Lucilius* –, o seu Galileu se insurge contra o aparato poderoso da Inquisição. A sua derrota perante o Tribunal Inquisitorial (“eu vi os instrumentos”, declara Galileu) é a derrota de um ser humano acovardado pela ameaça da tortura física e da morte, mas a vitória final da Verdade é meramente retardada pela sua abjuração forçada das teorias científicas que conseguira provar.

Através de toa a sua trajetória artística, podemos notar a mesma preocupação, que constitui o móvel constante da personalidade de Brecht, como ser humano, como ser político e como artista:

6. A atualidade de Brecht

- a transformação do *status quo* social. Utilizando conscientemente a dialética comunista, ele tenta revelar ao público não “um teatro digestivo... de belas ilusões”, mas sim “o choque de opressores e oprimidos”. A sua intenção utópica e única é a de justamente “transformar um mundo criado pelos homens”. As suas peças são, portanto, verdadeiros *processos* instaurados contra uma sociedade “que ainda admite a anomalia pré-histórica da propriedade e a existência de pobres e de ricos”. Os espectadores, como juiz supremo, deverão julgar se essa sociedade é justa ou se ela deverá ser fundamentalmente modificada.

Veremos que na obra de Brecht o imperativo moral da sua consciência coincide com as diretrizes da sua Arte, identificando, até certo ponto, a ética e a estética, como queria Henry James. O seu nome permanecerá como o símbolo de uma época animada por uma profunda consciência social e como labelo “contra uma sociedade que até hoje permitiu uma distribuição tão arbitrária quanto absurda de uma riqueza, que, de direito, pertence fundamental e intrinsecamente, a todos os homens”. A sua mensagem artística é de importância para todos, comunistas e adversários do comunismo, porque, sem violar jamais a integridade da Arte, ela expressa essencialmente a doutrina marxista. E como é evidente concluir, o conhecimento dos móveis e dos propósitos dessa doutrina é a única arma de que dispõem os que a queiram defender ou combater eficazmente.

7. A Ópera de três vinténs

Diário de Notícias, 1960/2/14. Aguardando revisão.

Na série que hoje iniciamos, Documentos, transcreveremos, com regularidade, trechos de obras fundamentais da Literatura Ocidental, principalmente da época moderna. Dentre as figuras mais marcantes deste século, Brecht, ocupa, sem dúvida, uma posição de singular relevo, como um dos mais importantes e revolucionários dramaturgos contemporâneos. A síntese que fazemos a seguir, de uma de suas obras-primas, a *Ópera de Três Vinténs*, visa precisamente divulgar, entre os leitores de aminhos da Cultura”, alguns aspectos essenciais do mundo brechtiano, do qual voltaremos a falar oportunamente.

Conforme divulgamos anteriormente, a *Ópera de Três Vinténs* foi encenada exatamente dois séculos depois de *Beggar's Opera* (Ópera dos Mendigos) do autor inglês John Gay, em que se baseara. Logo depois de sua apresentação, em 1920, a Ópera de Brecht conheceu um fulminante sucesso mundial. Ao passo que a obra de Gay parodiava, em 1728, a ópera barroca de Haendel e ridicularizava a aristocracia inglesa, no fundo pouco diversa das “classes inferiores” que desprezava. Brecht utiliza a ópera como uma sátira ácidas das “convenções da e da hipocrisia burguesas”. A sociedade é analisada pela perspectiva de seus bordéis, dos seus mendigos e ladrões, pondo-se a nu ao mesmo tempo “a miséria moral dos elementos que ocupam altos cargos nessa estrutura social, cujos deuses são a segurança monetária, o conforto e a indiferença ao infortúnio alheio”.

Já no início da ópera, Brecht apresenta-nos uma cena que, em si, contém os elementos de “humor” e de desafio à sociedade que concretizarão toda a sua obra. Ao levantar-se a cortina, vemos uma feira em Soho, o bairro boêmio e pobre de Londres. Anotação da dramaturgia: “Os mendigos mendigam, os ladrões roubam, as prostitutas se prostituem”. Sobre esse fundo, um narrador canta, ao som de excelente música de Kurt Weill, a história de Mackie Navalha, o personagem central: “Mackie Navalha usa luvas que não guardam vestígios de crimes. Nas águas verdes do Tâmsa, caem de repente pessoas: não há peste nem cólera em Londres agora, mas Mackie passou por ali. Um grande incêndio em Soho: sete crianças e um ancião morreram, entre a multidão se encontra Mackie Navalha, que, interrogado, de nada sabe.... As prostitutas riem às gargalhadas e, de repente, do grupo se destaca um homem que atravessa, rápido, o palco. Uma das mulheres o reconhece e grita: “Mackie Navalha!”.

Já neste prólogo, com a sua marcação dinâmica, notamos a plasticidade do teatro brechtiano, as suas qualidades de cinismo e petulância propositais, destinados a ferir a sensibilidade vulnerável do público. No primeiro ato, utilizando a técnica dos letrados, que narram a história desenrolada no

7. *A Ópera de três vinténs*

palco, introduzida no teatro por Piscator, Brecht nos informa que “para fazer face ao endurecimento crescente do coração humano, cada vez mais cruel, o homem de negócios Peachum abriu uma loja na qual os mais miseráveis dos miseráveis podem adquirir a aparência que comove o coração mais empedernido”.

Desde o início da peça, a intenção de ironizar “os falsos conceitos cristãos da burguesia torna-se evidente: durante o desenrolar da ópera veremos as mais sórdidas ações e intenções humanas mescladas a citações da Bíblia. Peachum, dirigindo-se ao público, queixa-se de que o seu negócio, é difícil. É preciso despertar a compaixão dos homens, mas só quatro ou cinco frases da Bíblia conseguem comover o coração humano e elas perdem o efeito tão rapidamente!... Surge um cartaz, com a frase: “É mais venturoso dar do que receber”. Apontando para ela, Peachum diz: “Esta frase, por exemplo, gasta-se em três semanas e a Bíblia, afinal de contas, não é inesgotável!”.

Os “negócios” de Mr. Peachum consistem no seguinte: na sua imensa loja, ele aluga, a um verdadeiro exército de mendigos, roupas esfarrapadas e sujas, braços e pernas horrivelmente deformados: tudo que possa causar piedade aos homens e extorquir-lhes uma esmola. A classificação dos “uniformes” dos mendigos é, ao mesmo tempo, tétrica e divertida: há, por exemplo, o “equipamento de vítima do progresso automobilístico”: um mutilado alegre que mostra um toco imundo que lhe serve de antebraço, amputado até o cotovelo. O equipamento número dois intitula-se “vítima das artes bélicas” e é simbolizado pelo “aleijado importuno que com o seu treme-treme constante atormenta os transeuntes” ... Uma vez fechada a transação – uma cena hilariante – com um novo “cliente” que surge, Peachum e a mulher descobrem, com horror, que sua única filha, Polly, fugiu de casa. Peachum impreca contra o destino ao saber que o sedutor de sua filha é o famoso e temido Mackie Navalha. Enquanto isso, Polly e Mackie celebram seu casamento num estábulo. Os ladrões do bando de Mackie chegam, com móveis recém-roubados, para transformar o estábulo “num local elegante”. Um deles cumprimenta a noiva e esclarece, carregando um pesado instrumento musical: “Este cravo, minha senhora, pertencia há meia hora à Duquesa de Somersetshire”. Depois, notando que se esqueceram da mesa, para o banquete, os gatunos chefiados por Mackie decidem serrar as pernas do cravo, enquanto ainda se vêm às voltas com o relógio de parede e os talheres furtados ao Hotel Savigny. Depois de celebradas as bodas pelo pároco, chega o único amigo de Mackie: Tiger Brown, chefe da Polícia de Londres e seu sócio nos assaltos às casas dos ricos. Tiger Brown e Mackie foram soldados juntos na Índia e são, como declara o culto Mackie, “inseparáveis como Castor e Pollux”. O assaltante, depois de cada roubo, dá ao xerife, honradamente, a parte que lhe toca e este, por sua vez, nunca faz uma “batida” policial sem antes avisar seu amigo. Na Scotland Yard, naturalmente, não há ficha desabonadora de Mackie, que continua a ser “uma figura respeitável da sociedade, exatamente como Tiger. Diz um dos ladrões para a jovem esposa: “Sabe, Madama? Temos pistolão com as mais altas autoridades...”.

Em casa, o pai de Polly está desesperado, considerando a perda da sua filha não do ponto de vista emocional, mas como a ruína completa do seu negócio. Com a mulher, ele resolve combater Mackie e denunciá-lo à polícia. Mas a filha, que volta pouco depois, para comunicar o casamento aos pais, explica que seria inútil, além do que, argumenta Polly: “Meu marido me oferece uma vida segura, papai! Ele é um excelente gatuno, de grande experiência e ideias largas. Com algumas empreitadas bem-feitas, poderemos logo retirar-nos em uma casinha de campo, exatamente como o Mr. Shakespeare que você admira tanto...”. No entanto, a recompensa oferecida a quem delatar

7. A Ópera de três vinténs

o autor de audaciosos roubos comove mais o coração de Peachum e ele se prepara para ir à Chefatura.

No segundo ato, depois de encerrado o ato antecedente com a *Canção da Insegurança da Condição Humana*, cantada pela filha, por Peachum e a mulher, vemos Mackie Navalha que se prepara para fugir, avisado que seu sogro pretende denunciá-lo. Ele lamenta não poder participar das grandes atividades da Coroação iminente da Rainha, que lhe parecem tão promissoras: “Durante o dia, o povo está nas ruas, todas as casas estão vazias, de noite a *haute volée* está bêbada: magníficas chances de roubo!”. Mas seu amigo Tiger Brown, ameaçado pelo chefe dos mendigos com algo de terrível, caso Mackie não seja capturado, a fim de não perder o emprego, resolve trair o amigo. Mackie é preso num bordel, mas logo depois consegue escapar da prisão com a ajuda de outra prostituta que o ama e que ludibria o carcereiro. Ao descobrir que seu genro escapou, Peachum ameaça o chefe de Polícia novamente, relatando, numa cena sumamente engraçada, que “no ano de 1400 antes de Cristo, durante a coroação da Rainha Semiramis, a participação *demasiado viva* das camadas inferiores da população causou uma série de catástrofes e o chefe de Polícia de Nínive foi castigado... creio que com cobras que se alimentaram no seu peito...”. Peachum prepara os mendigos para uma parada medonha em frente à Rainha, uma parada que causará escândalo durante a Coroação: 1.432 mendigos, de aspecto asqueroso, pintam catazes alusivos como: “perdi a vista em honra do Rei” e se aprontam para desfilar seus aleijões e sua imundície perante a Soberana, para desespero de Tiger Brown. E encerrando esta cena, o “amigo dos pobres” e a prostituta Jenny cantam o *Dueto da Moral Humana*:

“Oh, Senhores, que nos ensinai a viver bem comportados

E nos aconselhais a evitar o pecao e as más ações!

Depois podeis falar... Pois não importa como se vire e veja a questão:

Primeiro vem a comida e depois a moral”.

Uma voz pergunta detrás do palco: “Pois de que vive o homem?” E o duo responde:

O homem vive somente de crimes nefandos...”

Finalmente, preso mais uma vez, Mackie Navalha é levado para ser enforcado. E ridicularizando o *happy end* desejado pelas plateias burguesas, “que só vão ao teatro para divertir-se”, Brecht cria um *deus ex-machina*: um arauto da Rainha surge inopinadamente e concede o perdão a Mackie. Para aumentar o absurdo, ele é tornado nobre, ganha o Castelo de Marmarel de presente e uma pensão vitalícia de dez mil libras. Mackie exclama: “Salvo! Salvo! Sim, eu sinto que agora quando a necessidade é extrema, a ajuda divina está próxima”. E todos os personagens dessa deliciosa *blague* mordaz cantam o *Coral dos mais Miseráveis dos Miseráveis*, com que se encerra a *Ópera dos Três Vinténs*:

“Não persegues demasiado a injustiça!

Breve os pobres gelarão por si, pois na terra faz frio,

Pensa! Na escuridão e no frio imenso,

7. *A Ópera de três vinténs*

Neste vale de lágrimas em que vivemos todos.

Tende mais indulgência com os pequenos

E menos com os grandes ladrões,

Que vos levam à guerra e à vergonha

E vos fazem jazer sobre pedras ensanguentadas

E vos conduzem ao assassinato e ao roubo...”.

A Ópera dos Três Vinténs constitui um dos melhores exemplos do teatro eminentemente popular e voluntariamente vulgar e petulante de Brecht, que mais tarde atinge à sua plena maturidade artística com as obras finais, os esplêndidos afrescos de *A Alma Boa de Se-Tsuan*, *A Mãe Coragem*, *O Senhor Puntila e Seu Escravo* e *O Galileu*, talvez a mais profunda e a mais bela de todas as peças desse dramaturgo, que simboliza toda uma época e amplia as dimensões da dramaturgia atual, mesmo se ela está intrinsicamente ligada a uma linha política definida e declarada abertamente.

8. O Galileo de Brecht

Diário de Notícias, 1960/04/03. Aguardando revisão.

Não havíamos programado para este mês o prosseguimento da série que iniciamos sob o título “Documentos”, destinada a divulgar textos de autores marcantes e iniciada, justamente, com trechos da *Ópera de Três Vinténs*, de Brecht. Devido, porém, a vários pedidos provindos do interior, solicitando mais dados sobre esse dramaturgo, transcreveremos alguns dos momentos culminantes de o *Galileo*, desse autor, cuja obra assinala um dos momentos mais altos do teatro de nossa época. Agradecendo aos leitores por suas palavras de estímulo, satisfazemos, assim, o pedido que nos formularam expressamente.

Escrita em sua forma definitiva em 1955, isto é: um ano antes da morte de Brecht, o *Galileo* é sobretudo um libelo contra a intolerância e o fanatismo, partam eles da Inquisição ou de qualquer outra superestrutura. O *Galileo* é derrotado, na obra de Brecht, meramente como ser humano que teme a tortura e a morte, mas a vitória da Verdade por ele descoberta é apenas por essa confissão forçada. No desenrolar da peça, podemos observar insinuações simbólicas dirigidas a uma época em que uma nova forma de intolerância, a intolerância política, se ergue contra a liberdade de pensamento e de expressão artística. É como se o próprio Brecht codificasse, por meio da figura monumental do Galileu, a sua tragédia pessoal, de artista colocado perante tribunais políticos, nos Estados Unidos (o Comitê de Atividades Antiamericanas, do senador Mc Carthy) e na União Soviética (o Conselho dos Ministros Soviéticos).

É já célebre, nos meios teatrais europeus, o monólogo inicial do cientista, cujas teorias abalarão todo o seu século: “Durante dois mil anos, a humanidade acreditou que o Sol e todos os astros do céu giravam em torno dela. O Papa, os cardeais, os príncipes, os sábios, os capitães, os mercadores, os vendedores de peixe e os escolares pensavam permanecer imóveis nessa esfera de cristal. Mas hoje, sairemos dela: os velhos tempos passaram e eis que se abre uma nova era! Há mais de um século parece que a humanidade aguardava qualquer coisa... As cidades e as cabeças tornaram-se estreitas... A superstição e a peste grassam, mas tudo na vida é mutável... Tudo está em movimento: sobre o Velho Continente se eleva um surdo rumor: há outros Continentes na face da terra! E desde que os nossos barcos chegam até eles, uma gargalhada ressoa sobre todos os Continentes: o oceano imenso e cruel, que tanto temíamos antes, não passa de um poço modesto. E por toda a parte se ergue um desejo de penetrar as causas de todas as coisas: por que a pedra cai, quando a soltamos? Por que ela sobe quando a atiramos no ar? Cada dia descobre-se algo novo... É verdade, foram descobertas muitas coisas, mas o que resta por descobrir ainda é bastante mais. E assim, resta muito a fazer para nós, para a nossa geração. Muito breve, a humanidade conhecerá o local

8. *O Galileo de Brecht*

do seu nascimento, este corpo celeste sobre o qual ela vive. O que lemos nos velhos livros já não nos basta. Onde, há milênios, se instalou a crença, ali mesmo se instala a dúvida. O mundo inteiro repete: sim, está escrito nos livros, mas queremos ver com nossos olhos. Seguiu-se, portanto, uma corrente de ar que, se assim posso dizer, ergueu as roupas bordadas a ouro dos príncipes e dos prelados: pudemos ver suas pernas, grossas ou finas, mas em todo caso pernas idênticas às nossas. Eu predigo que, antes de morrermos, ouviremos falar de astronomia nos mercados públicos, os filhos das vendedoras de peixes correrão às escolas. Pretendia-se que os astros estivessem fixos sobre uma esfera de cristal para não cair. Hoje, tivemos a coragem de fazê-los mover-se em liberdade, sem descanso eles viajam, viajam como os nossos navios. E a terra gira alegremente em torno do Sol e as vendedoras de peixe, os mercadores, os príncipes e os cardeais, sim: até o Papa gira com ela. Da noite para o dia, o Universo perdeu o seu centro e de manhã descobrimos centros infinitos: hoje em dia, cada ser vivo poderá ser considerado o centro da terra e ninguém é, na realidade. Porque, de repente, há espaço para todos no mundo.

Advertido por seus amigos das consequências perigosas de suas descobertas, ele reafirma sua fé na razão humana e premido pela sua condição financeira extremamente precária, decide abandonar Veneza pela Corte dos Medici, em Florença. É de grande expressividade o seu diálogo com Sagredo, seu amigo e ele próprio pesquisador científico:

Sagredo - Perdeste a razão? Se o que vês é verdade: em que dificuldades te meterás? Vais proclamar aos quatro ventos que encontraste um sol com outras terras que lhe giram em torno?

Galileu - Sim, e que o universo gigantesco, com todas as suas constelações, não gira em redor da nossa diminuta terra, como todos imaginávamos.

Sagredo - E que, portanto, tudo isso não passa de astros Esse firmamento infinito? Então onde está Deus?

Galileu (com ira) - Sou teólogo? Sou matemático!

Sagredo - Mas és, antes de tudo, um ser humano eu te pergunto: Onde está Deus, no teu sistema de mundos?

Galileu - Em nós ou em parte alguma!

Sagredo (gritando) - Como dizia o supliciado? (Giordano Bruno)

Galileu - Como dizia e supliciado.

Sagredo - Por esse motivo ele foi queimado há menos de dez anos.

Galileu - Porque ele se limitou a afirmar: não podia provar o que dizia. A sedução que emana da prova é demasiado forte: todos sucumbem a ela, com o tempo. O pensamento, a faculdade de pensar, constitui um dos mais altos prazeres da espécie humana.

Sagredo - Oh. Galileu! Eu te vejo tomar um caminho terrível! É uma noite funesta para o homem aquela em que ele descobre a verdade... É uma hora de cegueira aquela em que ele crê na razão... Como os poderosos permitiriam que ficasse em liberdade aquele que conhece a verdade? Mesmo que fosse a verdade sobre os astros mais longínquos!... Crês realmente que o Papa escutará a tua verdade, se lhe disseres que ele se engana? Crês que ele vai assinalar simplesmente na sua agenda: 10

8. O Galileu de Brecht

de janeiro de 1610. O céu está abolido! Tu não crês em Aristóteles e queres crer no Grão Duque de Florença! Quando, há pouco, eu te vi observando pelo telescópio esses planetas novos, parecia-me ver-te sobre os feixes de lenha de uma fogueira... E quando me disseste que acreditavam em provas, eu senti o cheiro de carne humana a arder... Não partas para Florença, Galileu!

É também importante, para compreendermos a visão de Brecht da personalidade de Galileu, o diálogo deste com um sábio que nutre simpatia pessoal por ele, o padre Belarmin, que refuta a crença inabalável do cientista no triunfo da razão humana: “A razão, meu amigo, não nos leva muito longe. Que vemos em torno de nós, senão falsidade e crimes? Onde está a verdade? Pensai um instante, quanto custou em esforços e reflexões aos Pais da Igreja e a tantos de seus sucessores descobriu uma aparência de explicação para um mundo que, concordareis comigo, é toleravelmente horrível! Que esforços para dar um sentido às coisas que não conseguimos compreender! E a vida está chela delas... Por isso descarregamos essa responsabilidade sobre um Ser supremo! E, justificando a bula papal que forçou o sábio a renunciar publicamente suas teorias: Sou filho de camponeses do Sul da Itália, pessoas simples... Apesar do seu sofrimento constante, foi-lhes assegurado que o olhar da divindade pousa sobre eles. Creem ainda que o cenário do mundo foi criado em torno deles para que eles desempenhassem o papel, grande ou pequeno, que lhes foi confiado. Que diriam se soubessem que a sua bondade, a sua paciência, a sua inquietude à miséria eram inúteis? Que o seu sofrimento não tem mérito algum? Eu vejo seus olhares encherem-se de temor, e eles sentem-se traídos e enganados. Não: a Igreja revelou uma nobre e maternal piedade, uma bondade de espírito imensa, mantendo-os ignorantes dessas verdades”. Galileu replica: “Tendes razão! Não se trata, na verdade, de planetas, trata-se de camponeses. A Igreja quer que a Terra seja o centro do universo para que a Cátedra de São Pedro possa estar no centro da terra. Sabeis como a ostra produz pérolas? No decurso de uma doença quase mortal, por conter um corpo estranho no seu interior: um grão de areia, por exemplo... Muitas vezes, por causa da pérola, ela vem a morrer. Ao diabo com a pérola! Prefiro a ostra sã! As virtudes não são parte inseparável da miséria, meu caro! Se vossos pais fossem ricos e felizes, poderiam cultivar as virtudes decorrentes da riqueza e da felicidade! Atualmente, as virtudes emanam daqueles que se esgotam, curvados sobre campos também esgotados e eu, essas virtudes, as recuso!”.

Apesar de viver prisioneiro da Inquisição, virtualmente vigiado até a morte, Galileu consegue entregar a um amigo, que o vem visitar pela última vez, de passagem para a prisão, um exemplar dos seus *Discorsi*, de incalculável valor científico. Justificando o seu terror humanamente compreensível à tortura e à morte, Galileu declara, no seu derradeiro monólogo, de extraordinária atualidade, na parte referente às suas predições científicas:

“Nas minhas horas livres, examinei o meu caso em todos os seus aspectos... O cultivo da Ciência me parece exigir uma coragem excepcional. A Ciência comercia com o conhecimento adquirido através da dúvida. Criando a sabedoria sobretudo e para todos, ela tende a tornar todos céticos. Ora, a maioria da população é mantida por seus príncipes, por seus proprietários, pelo clero, numa neblina fúlgida de superstições e de tradições escritas, que ocultam as maquinacões dessa gente. A miséria das massas é tão velha quanto as montanhas e do alto dos púlpitos, se proclama que ela é tão indestrutível quanto as montanhas. Nossa nova era da dúvida encanta o grande público: ele arrancou-me das mãos o telescópio, para o apontar contra os que os torturavam. Esses homens egoístas e violentos, que sofregamente tiravam partido dos frutos da ciência, sentiram

8. O Galileo de Brecht

então o olhar frio dessa mesma ciência, pousado sobre uma miséria de milênios, embora artificial que poderia ser facilmente suprimida: Atacavam-nos, a nós cientistas, com suas ameaças e suas corrupções, atacavam de maneira irresistível as nossas almas débeis..., Mas podemos recusar-nos à massa e continuar a ser homens de ciência? Os movimentos dos astros tornaram-se mais claros, os movimentos dos senhores continuam incalculáveis para a massa dos seus súditos. A batalha pela medida do firmamento foi ganha pela dúvida. A batalha pelo pão da mãe de família romana será sempre perdida pela fé? A ciência tem de ocupar-se de duas batalhas. Uma humanidade tropega, a arrastar-se pela névoa de milênios, incapaz de utilizar plenamente as próprias forças, não poderá tirar partido das forças da natureza que os cientistas descobrem. Por que trabalham os cientistas? Creio que o único propósito da ciência é este: aliviar a fadiga da existência humana. Se os homens de ciência contentam-se com acumular conhecimentos e gozar do prazer de saber por si, então a ciência não passará de uma pobre coisa enferma. Vossas máquinas só servirão para novos tormentos. Com o tempo, podereis descobrir tudo ainda há por descobrir, no entanto, vosso progresso vos afastaria cada vez mais da humanidade. O abismo entre elas e vós pode tornar-se tão grande que a cada vossa nova conquista corresponda um grito de horror universal!...”

Naturalmente, é evidente, em toda a obra, o seu conteúdo político, sendo claro também o seu simbolismo pouco velado, que empresta ao comunismo o aspecto ideal de uma força “renovadora”, o de um “sol” que venha iluminar de esperança o destino da humanidade, como indica a alegoria do primeiro monólogo. Mas, como já ressaltamos várias vezes nesta seção, o extraordinário valor artístico dessa obra, *engagée* por excelência, transcende de muito a mensagem marxista do teatro de Brecht, justificando o nosso interesse pela dramaturgia que recebe, em todo o Ocidente, de resto, uma acolhida unanimemente entusiasta.

9. Parecer pormenorizado sobre o livro Brecht de John Fuegi, NY: Grove Press

Para a editora Scipione, 1996/09/16. Aguardando revisão.

O autor deste imenso estudo, que levou 25 anos de pesquisa incansável para ser escrito, foi o fundador de International Brecht Society. Publicou sob a égide desta instituição 14 volumes das revistas ensaios sobre o dramaturgo, intituladas *Proceeding*.

O que distingue este gigantesco ensaio biográfico e crítico do ser humano e do teatrólogo Brecht e o equilíbrio com que o autor trata de visões já por si conflitantes: como estudar e descrever, com provas contundentes, a dicotomia típica de um ser humano pusilânime, riquíssimo graças a contas na Suíça e contratos milionários, egocêntrico, misógino, veladamente homoerótico e incapaz de se decidir claramente a favor da União Soviética de então ou de denunciar os campos de concentração russos, os Gulags, de que Solzhenitsyn fala tão convincente e veementemente, como ex-prisioneiro. John Fuegi consegue sair-se bem desse conflito entre admiração pela obra obtida através da mentira, do plágio, da ausência completa de ética e o nojo pelo teatrólogo que, baseado muitas vezes no roubo ou apropriação do trabalho de suas colaboradoras ou de autores estrangeiros (Kipling, o “defensor” do Imperialismo inglês, Rimbaud, Villon, Wedekind, Gay e outros) revolucionou o conceito de teatro neste século, apesar dos pesares. Um dos obstáculos praticamente intransponíveis com os quais teve que se defrontar, seguindo os rastros de Brecht deixados nos registros da antiga Alemanha comunista, a totalitária DDR (República Democrática Alemã), um grande número dos quais propositalmente rasgados, censurados e/ou mutilados, quando não carimbados com os rótulos que os tornaram inacessíveis de *privat* ou *politisch*.

A admiração pelo artista que inovou, revolucionariamente, o teatro de meados e final deste século, logo se chocou, porém, com os dados cada vez mais desabonadores que o autor encontrava a respeito de seu biografado. Sua dúvida inicial surge ao examinar a pretensa “adaptação” de Brecht da peça de Molière, *Don Juan*, há indicações seguras, insofismáveis, de que Brecht não sabia francês a ponto de “adaptar” Molière para seu estilo de teatro atual. Aos poucos, o autor descobre que várias colaboradoras, fascinadas pelo charme um pouco selvagem, devastador e sem escrúpulos daquele que se chamava a si mesmo de “o pobrezinho, o coitadinho do Bert Brecht”. Nesta “adaptação” da qual Brecht *não participou*, decididamente, a autora real foi sua colaboradora Elizabeth Hauptmann.

Graças a uma cópia de vários documentos do Arquivo de Brecht em parte ocultos e de impossível acesso na Alemanha da era anterior à queda do Comunismo e do Muro, em 1989, e que se encontram na Universidade de Harvard e devidamente autorizado a consultar esse embora incompleto arquivo pelo próprio filho de Brecht, o autor foi ficando crescentemente pasmado e perplexo. Os arquivos revelavam um outro Brecht: milionário com contas polpudas no infame sistema bancário da Suíça, as famosas e aéticas “contas numeradas” e por meio de contratos rendosos na Europa e nos USA.

Mais, o estudo acurado, durante um quarto de século, da vida de Brecht, inserida na miséria e a Alemanha derrotada durante a Primeira Guerra Mundial; a ascensão de governos totalitários na União Soviética de Stalin, responsável pelo fuzilamento de milhões de cidadãos, a loucura que se apoderou da Alemanha com o nazismo e da Itália com Mussolini etc etc - tudo isso o autor consegue descrever, com detalhes, para realçar a figura do seu biografado. O livro começa indo até às raízes da filiação pequeno-burguesa daquele que se chamava Eugen (bem-nascido) Berthold Friedrich Brecht, cujo pai tinha um ótimo emprego burocrático e que assegurou ao filho sempre uma vida sem problemas financeiros angustiantes e imediatos. John Fuegi mostra, conclusivamente (não se trata de uma opinião pré-concebida), o desenvolvimento da personalidade do jovem Brecht: racista contra os chineses, a favor do Kaiser Wilhelm II que já em 1871 arrasara a França, a favor da centelha do nazismo que foi o antissemitismo, aliado à xenofobia crescente, do povo alemão e que se encontrava na fórmula sucinta: “os judeus nada mais são do que os assassinos de Cristo”. John Fuegi distingue vincadamente as várias fases do teatro de Brecht: na sua juventude, tangido pela ambição desmesurada de ser “o herdeiro dos dois supremos dramaturgos alemães do período entre as duas Guerras Mundiais, Hauptmann e Wedekind”. Inicialmente, portanto, suas peças insistem numa temática monocórdica de violência, ódio às mulheres como “seres inferiores, um nada velado culto do homoerotismo como uma união de” deuses” germânicos, sempre inclementes, insensíveis, rudes, toscos, sempre à beira do assassinio, do estupro, da catástrofe, das orgias sexuais sanguinolentas.

Às escondidas, o jovem Brecht lia avidamente e copiava sem o menor escrúpulo trechos inteiros do poeta francês Rimbaud, de Villon, de Whitman, norte-americano, do teatrólogo destruído dos bem-pensantes alemães com suas peças de horror e sexo desenfreado, Wedekindsurpresa! o grande defensor da “superioridade inata da raça branca, notadamente inglesa” sobre os indianos ou africanos, “nitidamente inferiores”, Kipling se referira à “carga que pesa sobre o ombro da raça branca” de civilizar o mundo por meio do British Empire. O autor colonialista inglês tinha mais atrativos ainda para Brecht, que permaneceriam ao longo de toda a sua carreira de dramaturgo e diretor teatral: ele descrevia casernas de exército, sem a presença de mulheres, dentro de um mundo forçosamente masculino, características que correspondiam ao temperamento e aos objetivos de Brecht no início de sua fulminante trajetória. Os “avanços” tecnológicos da máquina de moer seres humanos durante a Primeira Guerra Mundial o impressionam grandemente, a invenção da metralhadora, dos tanques, dos aviões bombardeiros, do gás de mostarda, que as tropas alemãs pela primeira vez na História da humanidade usaram contra os aliados durante a Primeira Guerra Mundial de 1914-1918. Habilmente “dispensado” do serviço militar por influência de seu pai, Brecht, o que nunca se soube até este livro, inspira-se também no piegas autor alemão de fictícias histórias passadas entre os indígenas dos EUA, Karl May.

Permite-se uma posição propositalmente chocante ao considerar a Bíblia “um livro muito cheio de engodo...e um livro cruel” e se jacta de ser capaz de escrever melhor do que um dos clássicos do teatro alemão pregresso, Hebbel, e do que seu modelo atual, Wedekind. Escatológica, em certos momentos cruamente vulgar, a dramaturgia de Brecht fala de excrementos, de estupro enquanto os homens defecam sobre suas mulheres vitimadas e a miúdo assassinadas depois da violação como se fossem animais ou receptáculos indignos do sêmen masculino. Matricula-se na Universidade de Munique, no Sul da Alemanha, para supostamente estudar “medicina”, na realidade para ter um pretexto concreto para escapar do alistamento militar que o levaria ao *front*. Aí o impressionam vivamente 3 autores: Carlitos, Ibsen e Strindberg. Strindberg, o dramaturgo sueco, o fascina por sua obra claramente misógina.

Não somente Brecht se dedicava a desmistificar a hipocrisia do mundo das convenções burguesas, que varriam a libido e a ambição de riqueza para baixo do tapete, o romancista insigne Thomas Mann em *Morte em Veneza* mostrava um homem já idoso apaixonado, embora platonicamente, por um belíssimo menino polonês, que está com sua família (dele, menino polonês) num hotel de luxo em Veneza. Segue-se a decadência e morte do amante imaginário. O irmão de Thomas Mann, Heinrich Mann, socialista, não tão bom autor nem pela metade, deixa consignada, porém em “O Anjo Azul”, depois filmada por Emil Jannings e Marlene Dietrich. a trajetória aviltante de um professor (e na Alemanha daquele tempo ser um *Gelehrte*, um Professor era tido hierarquicamente em alta conta) perdida e ruinosamente apaixonado por uma cantora e prostitua de cabaré que o leva à catástrofe.

Lê, embora sem aprofundar-se na leitura, o filósofo Schopenhauer que o adverte sobre as “virtudes” de mostrar-se sempre tirânico, dono único da verdade e ilimitadamente vaidoso e arrogante. Brecht - sem demonstrar gratidão pelos autores que pilha impiedosamente e sem menção de seus nomes - cria dramas que são “colagens” de vários trechos e enredos de outros autores. Desde a sua primeira peça, *Baal*, inspirada pelo forte drama de Büchner *Wozzeck* (uma das obras-primas do teatro expressionista alemão. mais tarde musicada pelo músico dodecafônico austríaco Alban Berg).

Na primeira guerra mundial se enredaram 30 nações. Data também a partir desse conflito a hecatombe de 30 milhões de pessoas mutiladas, banidas, arruinadas e 9 milhões de mortos. Brecht, impertérrito, só pensava em ligar o cabaré político de comédia ácida, típico de Berlim, nos anos que precederam a tomada do poder pelos nazistas de Hitler com objetos de destruição seus contemporâneos como o revólver ou a “importação” da guitarra, da música e da dança para a montagem de suas peças. Aqui o autor tenta misturar dados muito complexos, sobre a inflação devastadora da chamada República de Weimar, que precedeu de pouco o advento do *Reich* nazista, a miséria da classe média, a ausência de perspectiva, as pesadas reparações de guerra que a Alemanha derrotada teve que pagar à França e que obstaram qualquer progresso das massas alemã. E uma longa, alentada, profunda, pesquisa sobre a época do início da ascensão de Brecht como escritor e diretor de teatro. Ele se torna famoso pelo lema amoral: “Primeiro vamos cuidar da pança, depois é que vem a Moral” ou a admoestação que colhe de uma leitura superficial do grande iconoclasta Nietzsche: “Quando fores encontrar uma mulher (a palavra em alemão é pejorativa e poderia significar também prostituta reles) não esqueças de levar contigo um chicote”. Os traços sadomasoquistas de Brecht são como que um componente genético da sua psique.

Suas peças anunciam uma forma de sinal apavorante de fim dos tempos: *Tambores na Noite, No Labirinto das Cidades*. Pesca inspiração onde e em qualquer lugar a que tiver acesso. Tendo sabido que Mayakovsky e outros tinham adotado no início da Revolução de 1917 elementos até então inéditos no palco, copia-os sem demora: jazz, boxeadores, gente que ganha a vida fazendo versos ao som de realejos pelas ruas de Munique, introduz o circo e o cinema em seu teatro. E fala sempre de podridão e ausência de futuro que ele, o “defensor dos operários oprimidos” falou sem cessar.

Depois que começa a colaborar no tabloide pasquim *Querschnitt* (Corte vertical) ele se afasta de suas anteriores loas ao homossexualismo e ao contrário, começa a denegrir os homossexuais, acusando Thomas Mann, o poeta Rilke, e o poeta simbolista alemão Stefan George.

Não parece ter lido Marx, apenas o folheou rapidamente, mas viu no marxismo um ótimo veículo para a sua ilimitada vaidade e sua ambição. Sempre ele dá as suas falas no palco um tom voluntariamente chocante e escatológico, bastem dois horrendos exemplos: “Mais vale o cu de Carlitos do que as mãos (da grande atriz) Eleonora Duse” ou “Para eles era indiferente cagar ou estuprar, por que não fazer os dois ao mesmo tempo?” Mesmo a Esquerda à qual ele, da boca para fora, queria servir, faz reservas muito sérias sobre o caráter de Brecht. O excelente crítico Walter Benjamin, da Escola de Frankfurt, vê em Brecht, que conhece pessoalmente, “uma personalidade esmagadora, fascista em sua essência”. Também o servil adúlador de Stalin, o crítico húngaro Luckás não demora a demonstrar seu desprezo por Brecht. Nem a União Soviética se interessa em montar qualquer de suas peças.

Ele confunde, com uma superficialidade inigualável, Trotsky e Confúcio, o sábio chinês e o anti-stalinista. Mas jamais ele faz nem a mais velada crítica aos campos de concentração stalinistas, os monstruosos Gulags já na região do Polo Norte, tão “imune” a tais denúncias quanto Pretes e Jorge Amado no Brasil ou Neruda no Chile.

Mesmo temendo a tentacular e medonha NKVD, a polícia secreta que substitui a Cheka e antecede a KGB criminoso e arbitrário, ele elabora uma de suas obras-primas, a peça *Galileu*. Teria sido uma tímida *mise-en-scène* do rumoroso e totalitário julgamento de Bukharin pelos sanguinários “tribunais” de Stálin? Ele se preocupava mais em estreitar o *Galileu* na Broadway, depois que conseguiu fugir da Alemanha nazista em 1935.

Inspirando-se na magnificência das peças elizabetanas de Marlowe e sobretudo de Shakespeare, Brecht deixou, conforme o certo juízo formulado pelo excelente ator inglês radicado nos EUA e que fez o papel-título de *Galileu*, Charles Laughton, duas peças irretocáveis: *Os Fuzis da Mãe Coragem* e *Galileu*. Talvez se devesse arrolar entre as obras-primas ainda a *Ópera de Três Vinténs* também. O autor vai até longínquas regiões da Rússia para entrevistar várias personalidades (todas mencionadas especificamente no livro) como Lev Kopolev, que foram torturadas e jogadas no frio incessante dos Gulags perto do Polo Ártico: essas pessoas que conheceram Brecht pessoalmente acham que “não têm mais nada a perder” depois daquilo pelo que passaram e revelam traços moralmente desabonadores do revolucionário plagiador alemão sem caráter, um Macunaíma germânico preguiçoso e sem espinha dorsal ética... John Fuegi que teve que decorar muitos dos depoimentos que lhe foram confiados, alude à impotência da Lei de Livre Acesso à Informação norte-americana (*Freedom of Information Act*) diante dos obstáculos criados pela CIA ou pelo FBI.

9. *Parecer pormenorizado sobre o livro Brecht de John Fuegi, NY: Grove Press*

Afirma, com provas concludentes, que Brecht se apoderou de peças escritas por suas colaboradoras como Elisabeth Hauptmann, Margaret Steffin e Ruth Berlau. Finalmente, desafia qualquer pessoa a contradizer, com provas, a sua longa série de retratos de Brecht como excelentes dramaturgo e diretor e abjeto ser humano.

Finalmente: Um livro de tão excelente, abrangente e profunda erudição só terá, creio, pouca repercussão num país assolado pela mediocridade televisiva e dos Paulo Coelhos *et cetera* brasileira e devastado pelo controle das “patrulhas ideológicas” de um comunismo paleolítico predominante entre nós. Sem dúvida, esse livro traria um grande prestígio cultural para a Editora Scipione. Haveria possibilidade de resumir-lo e dotá-lo de fotos das montagens de Brecht e fotos dele e de alguns dos personagens que determinaram sua vida?

10. O teatro de Friedrich Dürrematt

Texto inédito (11 páginas datilografadas), Sem data. Aguardando revisão.

Friedrich Dürrematt definiu a sua posição diante do teatro e diante de sua época ao justificar a sua não utilização da tragédia como gênero teatral:

“A tragédia pressupõe sentimento de culpa, miséria, uma compreensão ampla dos conhecimentos, responsabilidade, proporção. No caos do nosso século, nesta última valsa que a raça branca dança, não há mais culpado nem responsáveis. Ninguém pode mudar a situação em que nos encontramos e que ninguém desejou. Tudo acontece já sem a interferência dos indivíduos. Somos absorvidos pelo tumulto irresistível dos acontecimentos modernos, somos todos demasiado culpados coletivamente, demasiado enfronhados nos pecados cometidos por nossos pais e por nossos antepassados. Somos apenas os descendentes. É esse o nosso azar, não a nossa culpa – a culpa só existe como realização pessoal, como ação religiosa. O máximo que nós merecemos é mesmo a comédia”.

Poderíamos concluir que a comédia é então a expressão do desespero, mas essa conclusão não é necessariamente verdadeira. É claro que quem contempla o absurdo sem esperança do nosso mundo, pode perder o ânimo, mas esse desespero, esse desalento não são uma consequência do *status* do mundo, mas sim uma resposta a esse mundo. Naturalmente uma resposta seria não desesperar e resolver enfrentar esse mundo em que vivemos como Gulliver entre os gigantes. O nosso tempo instruiu o público de teatro a vislumbrar na arte algo de sacral, de patético para iniciados esotéricos. O gênero cômico se adapta às coisas inferiores, dúbias, tocas, que são aceitas porque ao rir delas nos divertimos como canibais, como quinhentos porcos reunidos. Mas a partir do momento em que o elemento cômico revela sob sua aparência um perigo, um desafio, uma revelação moral, todos logo o largam correndo como quem pegou num ferro quente, porque a arte pode ser tudo que bem quiser, mas deve permanecer agradável, *gemütlich*.

Esta definição agora, franca, adapta-se como vimos a todos os autores do absurdo que analisamos rapidamente nesta série desde Ionesco até Pinter e Albee por mostrar a antítese fundamental entre o teatro do absurdo e o teatro panfletário político, ambos feitos de encomenda como exaltação de um *status quo* inalterável e alienado de uma realidade social em constante efervescência e mutação; a tragédia não pressupõe somente a responsabilidade de protagonistas individualmente pelas suas ações, mas ela sem dúvida cristaliza durante alguns momentos um conflito, uma tensão fundamental ao passo que a comédia descreve uma situação fluida, indecisa nos seus contornos, adaptando-se por isso à nossa época de transição entre a revolução industrial e a

eletrônica, a granada e a bomba atômica, como ele próprio diz, uma época pronta para arrumar as malas e desaparecer. Os tiranos gregos, a luta fratricida dos reis ingleses no teatro histórico de Shakespeare – essas situações refletiam indivíduos poderosos por detrás das maquinações de um Estado politicamente reconhecível, mas, no mundo de hoje, em que o Estado tornou-se burocrático, anônimo tanto em Moscou quanto em Washington: “Os secretários de Creonte se encarregam do caso de Antígona”, os pequenos funcionários de Kafka e de Pinter liquidam as suas vítimas sem que apareça o Godot temido pelos mendigos de Beckett. Eichmann declarou no processo em Israel que “obedecia meramente a ordens” quando ordenou o massacre de milhares de judeus, ele era somente uma pequena peça obediente dentro de uma vasta maquinaria do horror e da bestialidade. Para este mundo mecanizado até mesmo na sua crueldade de autor anônimo convém não a gargalhada niilista de Ionesco nem a participação ingênua e utópica de Brecht, reformulador de relações sociais entre os homens, mas sim uma comédia de humor negro, uma careta grotesca que é uma forma diferente de documentar o absurdo. O seu teatro é como o de Max Frisch o palco para suas mordazes meditações sobre o convívio humano e para reflexões filosóficas sobre a condição humana à beira do abismo eternamente latente – a agressividade mútua dos homens que conduziria à explosão nuclear, niveladora de todos os valores absolutos.

“Peço encarecidamente que não reconheçam em mim um representante de uma determinada tendência dramática, como se eu fosse um vendedor ambulante que fica diante de portas da dramaturgia moderna em busca de uma cosmovisão, de uma *Weltanschauung* facilmente rotulável – existencialista, niilista, expressionista, irônico ou como se chamem esses vidros de compota etiquetados pela crítica literária. Não tento refletir uma filosofia, mas as ações, os pensamentos, a filosofia dos homens que retrato na sua múltipla variedade. Não preparo anteriormente uma peça com uma tese definida, mas os próprios personagens surgem espontaneamente durante a criação. Sinto decepcionar os que buscam uma mensagem profunda em minhas peças se falo não como um artista, mas sim como um alfaiate falaria sobre a confecção de roupas. Se não sei falar bonito sobre a arte e sem seguir as regras da alta cultura, falo então aos que cochilam quando se começa a falar de Heidegger”.

Esta dupla ironia – contra a crítica literária e contra os intérpretes pedantes e herméticos de uma obra literária – tipifica a visceral desconfiança que Dürrenmatt demonstra com relação às elaborações cerebrais estereis humanamente. Exatamente como para Sartre houve uma valorização exagerada do escritor, do criador artístico, principalmente no mundo de língua alemã, que transforma o crítico, o *Herr Professor*, o literato num demiurgo à la Stephan George que vê na arte um sacerdócio elevado, um profeta de raízes profundas do homem. De formação humanística sólida, de instrução religiosa protestante como filho de pastor em Berna, Dürrenmatt não refuta evidentemente a cultura, mas nega a sua adaptação a um meio dinâmico humano vivo como o teatro. As peças preparadas antecipadamente para provar uma teoria político-social, uma crença religiosa, ou para demonstrar profunda erudição cultural e histórica, pecam fundamentalmente pela insuficiência artística de seus criadores, com exceção de um talento da proporção de um Brecht, de um Claudel, mas o teatro é, como o define justamente o escritor suíço, uma elaboração literária de uma matéria prima através da linguagem e dos recursos do palco – iluminação, acompanhamento sonoro etc. Sem defender evidentemente um teatro da arte pela arte alienado da condição social do homem ou dos seus valores teimosamente religiosos ou do contexto cultural em que ele vive, Dürrenmatt propõe, porém, que esses elementos constituem o teatro, integram-no,

mas não é para eles que o teatro tende, pois uma peça é independente, é a soma autônoma de elementos engajados. Da mesma forma, Brecht é um grande dramaturgo não porque seu teatro político-social seja incomparável. Ao contrário, é até monotonamente linear, mas porque ele, Brecht, conseguiu insuflar-lhe a vivacidade do seu extraordinário talento, a sua extraordinária percepção de verdades sociais que coincidentemente eram também verdades plenamente utilizáveis pela dialética do teatro.

No mundo de língua alemã do qual ele é tributário como suíço alemão, o teatro assumiu, ao contrário, um aspecto de museu bem-organizado e bem-comportado no qual grandes diretores e intérpretes, toda uma brilhante maquinaria teatral, revive textos do passado – Shakespeare, Sófocles, Calderón de la Barca – mas não surgem autores que renovem o vocabulário e os recursos cênicos apelando para a reprodução estrangeira. É como renovação do teatro formulado em alemão que ele e seu compatriota Max Frisch surgem retirando a poeira que cobre o museu de cera do teatro fossilizado da Alemanha pós-hitlerista – numa palavra ele integra o teatro do presente, oferece-lhe uma temática contemporânea.

Qual seria essa temática contemporânea se ele refuta o teatro político de esquerda, o teatro naturalista da reforma social, o teatro religioso de Ghelderode e os modelos do passado que têm uma validade relativa para a nova humanidade depois da Segunda Guerra Mundial, depois de Oppenheimer, Fermi e Einstein? A sua resposta é a de considerar o teatro como um campo experimental, à semelhança das experiências levadas à cabo na França por Ionesco e Beckett, na Inglaterra por Osborne e Pinter, um teatro que reflita as inquições do homem atual, massificado e atônito, um teatro experimental quer dizer um teatro de indagação conjunta com os partícipes da inédita situação humana a do século XX, inédita não só pela massificação, pela coletivização de Estados onipotentes que mais e mais incidem sobre a vida individual, inédita pela explosão demográfica sem precedentes e que força os governos a essa arregimentação odioso, mas necessária, na nossa época em que inclusive certos fatores de progresso social se revestem de aspectos de terror e ameaça – num mundo de menor mortalidade infantil a sombra de Malthus desenha-se sobre as colheitas insuficientes da Índia, sobre as favelas incapazes de conter o êxodo rural rumo às grandes aglomerações humanas. E nos países desenvolvidos em que o analfabetismo praticamente fio eliminado ou reduzidos a percentagens ínfimas, qual é a função do artista nesse mundo novo, barroco, contrastante? A análise literária não se tornou acessível a todos os que sabem ler? Os professores de literatura, os críticos e exegetas do teatro não se arvoram em árbitros do bem escrever, do estilo perfeito? A solução que Dürrenmatt encontra é a do artista que descobre a arte justamente onde a burguesia pedante, culturalmente *nouveau riche* não a reconhece. E aplicando a sua teoria à prática, ele começa a escrever novelas para a rádio – gênero até então desprezado pela *intelligentsia* –, a escrever magistras romances policiais. “Pos só quando a literatura não pesar mais nada na balança dos críticos é que ela assumirá novamente valor e peso”.

Por que essa ojeriza pronunciada à crítica literária? Não por incultura de Dürrenmatt, mas por seu critério de autenticidade e pela sua perspicácia. Principalmente na Alemanha e nos Estados Unidos por influência alemã a interpretação da literatura e, portanto, do drama também que dela deriva, passou a ser considerado um objeto científico, acrescentou-se à palavra literatura o apêndice inesperado e insólito de “ciência”, daí derivando a solene *Literaturwissenschaft* ou ciência literária, monstro elaborado nos laboratórios universitários alemães. Em vez da interpretação

literária de um crítico sensível, culto, que demonstrasse percepção e afinidade com relação a um determinado autor e sua obra, surgiu uma série de métodos físico-químicos para aferição da temática de um escritor. Passaram a ser contadas as repetições de palavras para, através dela, fazer um raio X psicológico de autor. Quem usasse constantemente a palavra terra, ventre ou raiz deveria ter complexos freudianos com relação à própria mãe e, portanto, vinha classificado como um autor obcecado pelo complexo de Édipo. Até mesmo na análise menos absurda os cientistas literários propunham-se a classificar um autor segundo leis científicas que o definiriam sem apelação. Trata-se de um fenômeno semelhante à coqueluche do freudianismo que produziu na Alemanha e na Áustria pesados volumes de interpretação de todos os personagens literários de acordo com suas taras psicológicas – Hamlet, um homossexual latente, Iago, um impotente, o rei Lear, um masoquista como os personagens de Dostoiévsky da mesma forma que era sádico Hemingway e necrófilo Baudelaire.

Hoje em dia vivemos ainda a coqueluche da análise puramente política que conseguiu reduzir a duas as atuações: alienados, reacionários, vendidos ao capital americano ou engajados, surgindo talvez outra bifurcação agora com o duelo Mao Tse-Tung e União Soviética, ou seja, lacaios porcos revisionistas e fanáticos liberais, bárbaros e primitivos conforme se mimoseiam mutuamente o *Pravda* e a *Voz do Povo* de Pequim. A literatura obrigada violentamente a colocar-se debaixo do estetoscópio e do microscópio, do telescópio e do raio X da ciência literária perdeu sua dimensão própria – afirma Dürrenmatt – hoje em dia se estuda literatura, mas as circunstâncias não permitem quase que se crie literatura, o parasita quase asfixiou a árvore.

Ele não se propõe a trabalhar para o teatro, a elaborar peças para o teatro, mas se propõe muito mais decididamente a trabalhar com o teatro, meio e não fim, instrumento da sua interrogação e não quadro negro sobre o qual escrever as suas frias demonstrações.

A origem da dramaturgia de Dürrenmatt é certamente expressionista, no que o movimento expressionista tiver de semelhante à visão barroca da vida que justapõe caoticamente o grotesco e o sublime, o trágico e o absurdo, o cômico e o monstruoso, a sua leitura de Wedekind o impressiona vivamente: acontecimentos absurdos que se sucedem, numa acumulação crescente de crueldade e de humor macabro e ironia ácida aos costumes vigentes na sociedade humana. *A Visita da Velha Senhora* poderia, por exemplo, ser considerada uma alegoria expressionista moderna que confirma o diagnóstico cínico da *Ópera dos Três Vinténs* de Brecht: o ser humano para fugir à pobreza aceita pactuar com tudo, inclusive a sua consciência. É a concessão, não o ideal, acrescenta Dürrenmatt, que conduz o progresso da humanidade.

Uma velha senhora bilionária – a mulher mais rica do planeta, especifica-se – chega a uma cidadezinha anônima desprovida de recursos, esquecida do progresso que agita o resto do mundo, o lugarejo chamado Guellen. Esta misteriosa milionária que viaja com trens próprios, que controla ações de petróleo das mais ricas do mundo promete transformar Guellen numa comunidade nova palpitante de indústrias de cromo de vidro, cheia de automóveis, geladeiras, televisões, de progresso enfim. Os habitantes exultam e custam a reconhecer nela a mesma moça Clara Zachassian que há muitos anos os habitantes que Guellen indignados tinha expulsado da sua cidade natal por ter sido seduzida por um rapaz local e ter se tornado prostituta depois de sua sedução. Ela, a mulher mais poderosa, quase diríamos a mulher onipotente exige agora como única condição para derramar seus milhões de dólares, francos e libras em Guellen que seu sedutor o medíocre Ill seja

assassinado para apaziguar a sua vingança pessoal. Consternação geral, discursos inflamados do mestre escola contra aquela desumanidade, afinal, senhora Zachassian, a senhora pode controlar todo o petróleo do mundo por ter sido casada nove vezes com milionários, mas ainda estamos na Europa, no Ocidente, no berço da civilização moderna, a vida de um homem não se comercia em troca de vem estar material: ela é acusada de assassina sanguinária, de monstro sem coração. Mas pouco a pouco os habitantes de Guellen esperançosos de que se encontre uma solução pacífica que poupe o pobre Ill e lhe proporcione o mesmo tempo riqueza material, começam a endividar-se, a comprar móveis, automóveis, roupas, o conforto que desconheciam até então. E, parodiando o sarcasmo de Brecht no final da *Ópera dos Três Vinténs* que contém um coro de júbilo coroando um *happy end* falso, Dürrenmatt faz a população de Guellen cantar no final um mesmo coro de alegria, pois Ill foi morto e Clara cumpriu sua promessa: a prosperidade material regada com sangue circunda agora a cidadezinha antigamente pacata e da qual ela fora expulsa na sua longínqua juventude.

O próprio autor se recusa a classificar-se como um moralista que mostra a fragilidade do convívio humano feita da absoluta falta de ética entre o homem e o seu próximo, quanto de materialismo, de carência de crença religiosa, minam as relações sociais, independentemente de qualquer regime político. “Embora filho de um pastor protestante – declara – sou um escritor que respeita a fé alheia porque eu próprio perdi a minha...”.

Suas peças recordam então as imagens negras de Goya ou alguns quadros de Bosch com todas as deformações de uma caricatura impiedosa. Essa velha senhora que vem duplamente como a salvadora de Guellen e o anjo exterminador de seu sedutor Ill poderia ser interpretada simbolicamente como o bezerro de ouro adorado pelas massas ignaras irresponsáveis. Ou ela é o símbolo eterno da Eva que trai o homem comerciando com o Paraíso e a sua curiosidade pessoal? Plenamente integrada no vocabulário e nos critérios monetários do nosso tempo, ela fala uma linguagem capitalista de poderosíssima acionária, uma mulher atual que perdeu num desastre de avião uma das pernas e usa um braço artificial feito de marfim depois de um desastre de automóvel. Essas mutilações serão também alegorias do preço que o homem paga na sua conquista de velocidade de poderio de bem-estar? Ou puramente a sua vingança é pessoal contra o homem que a ludibriou e com isso esterilizou em seu espírito desde cedo a noção de que possa existir o amor entre os seres humanos? A sua ilusão é paga então com a vida do que destruiu o seu mito amoroso, que a cidade enriqueça com as migalhas que caem de sua mesa opulenta e espiritualmente vazia não lhe importa: banida qualquer possibilidade de transcendência – religiosa, amorosa e artística – permanece somente a vida metálica, animalesca, primária da fome saciada, da casa aquecida, do carro de vidro e cromo à porta, as imagens da televisão destilando na calam noite familiar e doméstica.

Comparada com *A Visita da Velha Senhora*, a sua peça ora apresentada no Rio, *Os Físicos*, constitui uma intensificação dos meios de crueldade e de ironia a que Dürrenmatt apelara anteriormente.

A mesma figura arquetípica da mulher monstruosa, da Clara Zuchassian, surge em *Os Físicos*, mas desta vez aumentada dezena de vezes. Agora, ela não é apenas a mulher mais rica do mundo, dona de poços de petróleo, de estradas de ferro, de zonas de bordéis de Hongkong – ela é a satânica médica que dirige um hospício e que ambiciona apoderar-se não da mísera Guellen, mas de todo o planeta terra porque ela ambiciona possuir o segredo científico da bomba atômica. Um segredo

que só um dos seus pacientes, o físico Dr. Moebius, possui; convivendo com ele há dois outros físicos de grande renome mundial e que asseguram ser respectivamente Einstein e Newton. No decurso da peça revela-se que nenhum dos três físicos é louco fingindo insanidade mental apenas para apoderar-se do segredo. Trabalham para duas ideologias, dois superpoderes econômicos diferentes, ávidos de arrebatam a fórmula do físico Moebius que a descobriu e ficou aterrorizado com o poder que a bomba da destruição colocaria em mãos dos homens. Como que ecoam as palavras do *Galileo* Brecht quando este diz, profeticamente “a ciência tem de ocupar-se duas batalhas. Uma humanidade trôpega, a arrastar-se pela neblina de milênios, incapaz de utilizar plenamente as próprias forças, não poderá tirar partido das energias da natureza que os cientistas descobrem. Creio que o único propósito da ciência é este: aliviar a fadiga da existência humana. Se homens de ciência contentam-se com acumular conhecimentos e gozar o prazer do saber por si, então a ciência não passará de uma pobre coisa efêmera. Vossas máquinas só servirão para novos tormentos; com o tempo, poderíeis descobrir tudo que há ainda por descobrir e, no entanto, o vosso progresso vos afastaria cada vez mais da humanidade. O abismo entre elas e vós pode tornar-se tão grande que a cada vossa nova conquista corresponda um grito de horror universal!”.

Confirmando plenamente a intuição dos artistas, os documentos históricos recentes mostram os bastidores da descoberta e utilização feitos pelos EUA da bomba atômica jogada sobre Hiroshima e Nagasaki. Andre Fontaine no seu livro *História da Guerra Fria* relata:

“Até o último minuto Hitler e os seus sequazes acreditaram numa arma milagrosa que permitiria à Alemanha alterar fundamente o rumo da guerra. Essa arma já existia por certo e em grande parte graças aos próprios alemães, mas ela se encontrava em campo inimigo. Foram realmente os resultados das pesquisas dos físicos alemães que levaram o presidente Roosevelt, alertado por Einstein e pelo presidente do Instituto Carnegie, Dr. Bush, a acionar o mecanismo de fabricação da bomba atômica no mesmo momento em que a *Wehrmacht* penetrava em Paris. E são sem número os cientistas judeus que tendo abandonado o *Reich* contribuíram para o sucesso da bomba atômica.

“Mas certos cientistas indagaram se não seria melhor impedir a fabricação de engenhos cujos efeitos apavorantes ele melhor do que ninguém sabiam aquilatar. Os militares, porém, não quiseram ouvir tais argumentos. Seguiu-se um debate dramático e ultrassecreto entre todos esses intelectuais que até então só tinham pensado em seus problemas técnicos e que agora, de repente, descobriam os abismos da política e da moral (relacionados com a mais mortífera arma de que dispunha o homem, a verdadeiro apocalipse bélica do mundo. O célebre cientista alemão James Franck, prêmio Nobel de Física em 1945 redigiu junto com seis colegas da universidade e de Chicago um relatório magnífico dirigido ao ministro da guerra norte-americano, Henry Stimson, um relatório de esplêndida humanidade de consciência e de clareza pedindo que não se utilizasse a bomba atômica e se chegasse a um acordo efetivo que impedisse a proliferação nuclear. Mas a decisão militar argumentou com o prestígio dos Estados Unidos com o perigo da concorrência russa já claramente delineada e conforme declarou com amarga ironia o próprio Einstein: Gastou-se tanto dinheiro para fabricar a bomba atômica que era preciso demonstrar que aqueles dois bilhões de dólares não tinha sido gasto em vão.”

Seguiu-se a eliminação de uma cidade de 350.00 habitantes, Hiroshima, seguiram-se a Cortina de Ferro, a revolta da Hungria, a sinistra Guerra Fria e há dia a explosão da terceira bomba atômica

chinesa que ameaça com suas nuvens radioativas o céu do Japão e a Indochina.

O cientista de Dürrenmatt que encarna como Einstein, como Frank, como Oppenheimer a consciência humana diante do crime e da hecatombe, o físico chamado da peça Dr. Moebius e que finge-se louco para não revelar a fórmula da bomba atômica que seu gênio lhe permitiu descobrir, dialoga numa cena simbólica com os dois espões a serviço das duas ideologias em conflito:

“Somos três físicos. A decisão que temos de tomar é uma decisão entre físicos; precisamos agir de forma científica. Não podemos nos deixar guiar por opiniões pessoais, mas sim por conclusões lógicas. Precisamos tentar encontrar o elemento racional. Não podemos permitir-nos um erro de cálculo, porque uma decisão errônea poderia nos levar à catástrofe. O nosso ponto de partida é claro. Todos três temos o mesmo objetivo, mas as nossas táticas são diferentes. O nosso objetivo comum é o do progresso da Física. O sr. quer manter a liberdade, massa isola da responsabilidade. Enquanto o sr. engaja a Física em nome da força política de um determinado regime. É engraçado, ambos elogiam ideologias políticas diferentes, mas na realidade, o que ambos me oferecem para continuar minhas pesquisas é uma prisão. Primeiro então o hospício. Pelo menos me dá a segurança de não ser explorado por regimes políticos. O sr. diz que sempre temos que correr certos riscos, mas eu lhe respondo - há certos riscos que ninguém pode correr: a destruição da humanidade é um deles; já sabemos o que o mundo faz dispondo das armas que já possui, imaginemos o que faria com as armas que eu lhe possibilitaria ter com a minha fórmula! Submeti minhas ações a essa previsão. Eu era pobre. Tinha mulher e três filhos. A universidade me acenava com a glória, a indústria com o enriquecimento, ambos os caminhos achei perigosos. Eu deveria publicar o resultado das minhas pesquisas, causando assim o desmoronamento de toda ciência anterior e da estrutura atômica que a acompanhavam. A responsabilidade indicou-me outro caminho. Deixei a carreira universitária, não levei em consideração as ofertas da indústria e deixei que minha família se arranjasse por si mesma. Prefiri fingir que era louco. Inventei que o rei Salomão me aparece de noite e isso bastou para que me encerrassem num manicômio. E se não foi uma solução pelo menos foi a única que a razão aprovou. No campo da ciência nós chegamos às fronteiras do conhecimento humano. Conhecemos algumas leis concretas, algumas relações fundamentais entre fenômenos incompreensíveis isoladamente, é tudo o que sabemos, o resto imenso nos permanece secreto, inacessível à nossa compreensão. Chegando à estação final de nosso itinerário, a ciência tornou-se apavorante. Nossa pesquisa tornou-se perigosa, nossas fórmulas mortais para o gênero humano. Para nós físicos só existe a capitulação diante da realidade”.

Mas seguindo a mesma tendência da comédia trágica da visita da velha senhora, a peça *Os Físicos* termina de maneira sinistra. A diabólica médica do hospício consegue apoderar-se da fórmula que o físico humanitário, o Dr. Moebius, tentara destruir. Ela, a velha solteirona corcunda e descendente de uma família de anormais passa a controlar os países, os continentes, o sistema solar, a galáxia de Andrômeda: ordena exultante a produção em massa da bomba atômica enquanto os três físicos voltam cabisbaixos, aniquilados para seus quartos e para as suas ficções: Newton recitando seu papel de Newton, presidente da Royal Society, autor da base matemática das ciências naturais e da teoria da gravidade; Einstein formulador da teoria da relatividade que alterou a Física basilarmente, autor da fórmula $E = m \cdot c^2$, a chave para a transformação de matéria em energia.

10. *O teatro de Friedrich Dürrenmatt*

E na alegoria final do cientista que vê o poder destrutivo da ciência nas mãos mercenárias, ambiciosas, irresponsáveis e lunáticas da ambição humana?

O físico Moebius encerra esta peça que é uma profunda reflexão filosófica sobre a condição humana da era atômica monologando entre as barras do seu quarto:

“Eu sou o rei Salomão. Sou o pobre rei Salomão. Antes eu era imensuravelmente rico, sábio e temia a Deus, os poderosos tremiam diante do meu poderio. Eu era um príncipe da paz e da justiça. Mas a minha sabedoria destruiu meu temor a Deus, e como eu já não temia a Deus, minha sabedoria destruiu minha riqueza. Agora jazem mortas as cidades sobre as quais reinei, meu reino está vazio, o reino que me foi confiado, agora um deserto de reverberações anuladas. E em algum lugar do universo, gira em torno de uma pequena estrelinha amarelecida e sem nome, gira sem sentido, mecanicamente sem interrupção a terra radioativa. Eu sou Salomão, eu sou Salomão. Eu sou o pobre rei Salomão”.

11. A vocação teatral de Gunter Grass

Jornal da Tarde, 1966/06/24. Aguardando revisão.

Já ao prestar homenagem a Shakespeare, Günter Grass anunciara que estava preparando a sua primeira peça teatral. A estreia mundial em Berlim de *Die Plebejer proben den Aufstand* (“Os Plebeus ensaiam a Revolta”) desencadeou enorme expectativa no cenário cultural europeu e foi simultaneamente vaiada e aplaudida com delírio.

Seu tema central não poderia ser mais atual: a revolta dos operários do setor oriental de Berlim cujo 13º aniversário celebra-se em 17 de junho. Sufocada pelos tanques soviéticos, despertou o comentário de Camus, escrito de seu próprio punho sobre uma fotografia que mostra os trabalhadores atirando pedras contra os carros armados do Exército Vermelho: “O absurdo existe”.

Mas para Grass a rebelião política, historicamente comprovável, era um mero ponto de partida para a obra teatral. Contrastando com os dramas alemães contemporâneos, muitas vezes deformados pela paixão política e pelo *mea culpa* de um *O Vigário*, de *Hochbut* ou um *Marat/Sade* de Peter Weiss, ele punha em dúvida a autenticidade desse pretenso “teatro-verdade” social. Mostrava que o mais célebre representante do teatro marxista - Bertolt Brecht - estava, como o rei no conto de Andersen, nu, apesar das roupagens esplêndidas que lhe emprestavam. A desmistificação do “mito Brecht” em torno ao qual a Esquerda internacional criara um “culto da personalidade” tão subserviente quanto o que circundara Stalin e tão sacrossanto quanto o fanatismo dos afilhados do “Padin Ciço” do Nordeste, emparelhava-se com outras meditações de profunda pertinência para a nossa época: qual o valor do teatro doutrinário? que ligação pode haver entre a atividade intelectual e a atividade política? que eficácia podem ter as palavras diante das granadas, dos tanques e dos canhões?

O germen inicial de *Os Plebeus ensaiam a Revolta* constitui a análise da atitude de Brecht diante dos autores clássicos. Intitulada *Estudo da Primeira Cena do Coriolano de Shakespeare*, essa análise reformula as conversações do dramaturgo de *Mãe Coragem* com seus atores, expondo o dogma brechtiano de que os textos clássicos devem ser furtados à naftalina e aos museus para serem utilizados segundo uma pragmática marxista.

Grass: “Durante o período dessa reelaboração, dessa análise, sobreveio a data fatídica 17 de junho de 1953. Enquanto Brecht, referindo-se a Tito Lívio, quebrava a cabeça, imaginando de que forma poderia armar mais eficazmente os plebeus (imaginários) de Shakspeare, irrompem sem ensaio prévio e desarmados os pedreiros (reais) da Stalinallee (artéria principal da parte comunista de

Berlim) para protestar contra os excessos dos horários de trabalho. como antigamente os plebeus romanos contra o aumento vertiginoso do preço do trigo.

“Sabe-se que Brecht assumiu com relação àquela insurreição uma atitude de cautelosa expectativa. A sua experiência revolucionária resumia-se a *slogans à la Spartacus*... O que me importa é extrair da atualidade algo de útil à sua adaptação teatral do *Coriolano*, com a revolta dos plebeus da Antiguidade... Enquanto os operários querem conquistá-lo para sua causa, ele os utiliza para a encenação shakespereana. Ao passo que os trabalhadores mostram-se indecisos e não sabem como comportar-se logo depois (de declarada a revolta), ele, o Chefe, nada tem de indeciso na sua tendência: na sua adaptação vencerão os plebeus, enquanto no mesmo palco, que espelha a revolta dos pedreiros, a revolta real desmorona.

“Na História - pois o dia 17 de junho faz hoje parte da História - e na minha peça os tanques soviéticos dilaceram a insurreição. E enquanto os operários consideram a intervenção dos tanques um fato, o Chefe lhes faz uma dissertação sobre as possibilidades e modos de utilizar os tanques no teatro - qualquer coisa que aconteça se transforma logo para ele numa cena; os diálogos, os coros, os cortejos de dez ou doze filas, tudo para ele se torna um problema estético,

“O importante para mim é indagar da situação de um intelectual inteiramente absorvido pelos seus problemas expressivos, relacionados com a exigência de se mudar a sociedade, e que de repente se vê frente a frente com uma série de acontecimentos que ameaçam realmente mudá-la. No meu drama, os operários têm consciência política somente através das horas de trabalho, embora essa consciência possa ampliar-se politicamente até à exigência de eleições livres.

“Cria-se uma fratura, uma incompatibilidade e é o que sucede na minha peça: para o Chefe, a concepção que os trabalhadores têm da política é demasiado exígua, estreita; por sua vez, estes não estão interessados em elaborar uma teoria da Revolução. De certa forma, seja o Chefe, sejam os operários têm razão e não têm ao mesmo tempo: representam duas consciências isoladas, não comunicantes”.

Ironizando o fato de terem sido idêntica mente negativas a reação capitalista do jornal *Die Welt* do *trust* Axel Springer de Hamburgo e a comunista, do órgão oficial do governo títere de Ulbricht na Alemanha Oriental, o *Neues Deutschland*, Grass opta por uma terceira posição.

“A minha afirmação é a de que existe um terceiro caminho. Não creio que ele signifique um programa político determinado nem que possa ser considerado desde já como ideal e explicativo. A terceira opção é a faculdade e a possibilidade de permanecermos flexíveis, disponíveis para uma contestação válida e especialmente a possibilidade de podermos rever acontecimentos que se cristalizaram ideologicamente.

“A revolta de 17 de junho é considerada, na Alemanha Oriental comunista, um golpe contrarrevolucionário e fascista, já no Ocidente é vista como uma rebelião em prol da liberdade - eis duas interpretações ideologicamente esclerosadas de um acontecimento. A minha tentativa é a de ressuscitar esse evento de forma a torná-lo novo e vivo, atual, fresco, que cause sofrimento, que perturbe através de uma peça de teatro”.

Contestando a validade artística ou política de uma peça “engajada”, Grass especifica: “Escrever um drama ou uma comédia engajada significa ter uma doutrina preestabelecida, pois por mais

dialética que seja, uma doutrina deve ensinar, difundir. Brecht escreveu dramas “engajados”. Eu os considero pouco logrados, ao contrário: considero incapaz por definição qualquer drama “engajado”. Sou mais inclinado, de preferência, a aceitar um tipo de drama que eu chamaria de dialético, no qual tanto a tese quanto a antítese, a afirmação e a negação possuam o mesmo *quantum* de realidade. O essencial é que o drama possua uma faculdade capaz de elucidar, de ilustrar uma situação. Que a explique, que a ilumine, que levante problemas. A minha peça apresenta personagens que só podem ser considerados cômicos de forma muito limitada, não diretamente.

“De um lado deparamos com o Chefe, para o qual o “engajamento”, a “participação” se tornou uma torre de marfim. De outro deparamos com a vingança trazida pela própria realidade: os operários que se insurgem, pedem a sua ajuda, movidos por exigências exíguas e mesmo confusas. Não existe um verdadeiro diálogo entre os dois interlocutores: falam sem se ouvir mutuamente. Ora, é cômico este tipo de relação entre o grande (digo “grande” entre aspas) as teorias, a consciência e o pequeno, o modesto, as exigências salariais, as reivindicações referentes aos horários de trabalho; da mesma forma que uma catedral não é, por si só, nem mais nem menos cômica do que um camundongo: cômica é a relação entre os dois...

“A realidade atual não pode ser solucionada pela obra literária”. “Mas posso imaginar que daqui, digamos, a vinte anos, os personagens do meu drama se tornem arquétipos. Ou ainda há outra possibilidade: a de que se tornem inteiramente incompreensíveis para uma humanidade futura: então já teremos construído a sociedade sem classes de Marx ou a Cidade de Deus de Santo Agostinho”.

12. Müller, de bom humor, desmente seu próprio mito

Jornal da Tarde, 1988/07/18. Aguardando revisão.

Heiner Müller, o revolucionário dramaturgo alemão que vejo diante de mim é um homem tímido, baixo de estatura, vestido informalmente e que, logo se vê, tem um excelente senso de humor. Ri constantemente, conta anedotas e estabelece com o entrevistador uma atmosfera de camaradagem e uma cordialidade quase latina, tal o seu calor humano. Ele vem, portanto, desenfaixado e desembrulhado de todas as eruditas premissas em que o enrolaram antes de ele chegar ao Brasil: hermético, gélido, de uma esquerda rigorosa e quase esquizofrênica. Heiner Müller? E as pessoas cultas levavam meia hora para explicar a origem freudiana, brechtiana, nietzscheana, artaudiana de sua *Angst* (angústia) existencial.

Um mito aquele homem claro, de meia-idade que parecia na realidade querer acabar o mais rápido possível com o ritual da entrevista e ir com a turma tomar cerveja na próxima *Kneipe* (bar), como fazem os amigos na Alemanha? Heiner Müller nada tem do mito: sem arrogância, de uma simpatia contagiante, os olhos azuis penetrantes e que denotam uma sagacidade aguda, ele tem uma paciência infinita para se explicar. E ainda dá tempo a um jovem da região de Blumenau para servir de intérprete ágil a uma jornalista do *Jornal do Brasil* que não fala alemão. O diretor anglo-brasileiro Gerald Thomas comenta com gargalhadas as respostas espirituosas de Herr Müller. Surgem então na realidade, estranhamente, duas pessoas: o interlocutor real, vivo, e o dramaturgo profundo, melancólico, apavorado com a bestialidade do homem para com o homem que suas peças retratam inesquecivelmente. Muitas vezes não há ruptura e as duas pessoas se fundem numa só, como quando ele responde: “Atravessar o Muro de Berlim quando quero é cruzar uma metáfora, sim, a de que o Muro é na realidade um monumento erguido à Rosa Luxemburgo, construído por Stálin. Porque em 1918, quando essa cofundadora do Partido Comunista da Alemanha foi executada, decapitou-se com isso o fervor revolucionário alemão, a ideia alemã de uma revolução tão distante de Hitler quanto de Stalin.” Daí em diante, ele afirma e sorri: o comunismo alemão se tornou uma colônia, um seguidor obediente e sem personalidade própria do Partido Comunista soviético e suas diretrizes seguidas à risca, sem mesmo questioná-las. É isso o Muro: a cristalização da dependência alemã da liderança sanguinolenta soviética. E agora, que Gorbachóv subiu ao poder? Agora estamos, ele crê, diante da última chance de remodelar o comunismo russo e de resolver as contradições internas das 101 nacionalidades que recobrem na realidade o que é um Império, o russo, desde 1917.

Vem à mente a cena terrível de sua peça, *Hamletmachine* em que Hamlet com um machado corta as cabeças de Lênin, Mao e Marx. Na Alemanha Oriental, onde mora, Heiner Müller

desperta uma atitude de desconfiança no governo: recebe prêmios, mas assina uma petição para que o cançonetista dissidente Biermann não seja despojado de sua nacionalidade. O chefe de Estado, Honecker, o vê com suspeição: o teatro daquele rebelde não é a epítome de um arraigado “pessimismo histórico”? E o que ele quer dizer com sua atitude de “derrotismo construtivo”? A linha do Partido tem que ser rósea, se possível seguindo o “realismo socialista”, tudo bem claro e compreensível para o povo, nada de abstrações. E Heiner Müller, como artista, não pode deixar de perceber as falhas e contradições que existem deste lado e do outro do muro que divide as duas Alemanhas, legado do pós-guerra. “Essa é uma fronteira também continua, serenamente, a explicar entre duas perdas simultâneas de identidade.” Do lado rico, opulento, da Alemanha Ocidental, as carteiras de identidade não têm retratos de pessoas, apenas fotografias de montanhas de pujantes marcos alemães. Do lado pobre, procura-se igualmente uma identidade: *displaced people*? populações deslocadas? já que o dinheiro da DDR (Alemanha Oriental ou República Democrática Alemã) não tem valor, todos procuram coisas: lâmpadas, livros, liberdade de discussão, empregos bem remunerados, as delícias que a televisão do Ocidente oferece como iscas para um paraíso ali bem perto. O dramaturgo que refundiu textos clássicos da Antiguidade grega ou de Shakespeare, à maneira de Brecht, no início de sua carreira, discerne uma diferença de tempo, de dinâmica entre as duas Alemanhas. Enquanto na DDR tudo é mais lento, na parte ocidental há um frenesi da velocidade e da eficiência industrial, tudo regido pelo compasso delirante da aceleração: é preciso comprar cada vez mais; essa aceleração oca, vazia, conduz apenas ao consumo pelo consumo, a arte perde sua qualidade de expressão e se torna apenas mensagem digerível e logo descartável. O que existe na República Democrática Alemã ele não considera que seja absolutamente uma estrutura socialista; e brinca, zombeteiro: é uma Sociedade de Produção Limitada, em oposição às Sociedades de Propriedade Limitada (risos). A disposição humana contrasta mais uma vez com o ceticismo sombrio de seus dramas: sim, é verdade que ele viveu entre dois totalitarismos, o de Hitler e o de Stalin. Mas quem sabe não se possa falar de azar, mas, ao contrário, de sorte? Se não fosse isso, sobre que eu escreveria? E sorri, mas uma tristeza funda o faz baixar os olhos. Aos 4 anos de idade testemunhou a prisão e o espancamento do próprio pai, que era social-democrata, pelos nazistas, sequestradores de seu pai, rumo a um campo de extermínio em Dachau, Auschwitz ou Belsen. E logo ele, o pequeno Heiner, que pedira ao pai desempregado que o ajudasse numa composição escolar celebrando as gloriosas autoestradas de Hitler!

Ele não permite que se interponha uma pausa solene. Fala logo em seguida da posição semelhante à de Jean Genet, oprimido pela brutalidade do mundo hostil e aborda a questão enraizada na consciência alemã desde que os crimes hitleristas se tornaram mundialmente conhecidos como “holocausto”, “genocídio”, extermínio total das “raças inferiores”, dos “sub-humanos” indignos de pertencerem à parte ariana, germânica, da população terrestre. É verdade que muitos historiadores alemães e de outras nacionalidades querem fazer crer hoje que o horror do nazismo não é pior que o do Gulag stalinista, do que a escravidão dos negros trazidos para as Américas, do que os atos de bestial sadismo dos Imperadores romanos. No entanto, o genocídio “foi feito com um elemento inconfundivelmente alemão: a minuciosidade, a precisão eficiente e milimétrica. Essa *Gründlichkeit* alemã, acrescenta, teve um “melhoramento” inédito: enquanto Stálin mandava matar com as mãos, era uma morte manufaturada, ainda artesanal, Hitler e Himmler adicionaram ao assassinio a técnica, a “higiene”: a palavra preferida de Mengele nos campos de morte não era sempre “limpeza, limpeza”? A aparente cisão surge mais uma vez quando ele confessa, francamente

12. *Müller, de bom humor, desmente seu próprio mito*

e com uma ponta de autoironia, que consome muita televisão, horas a fio, embora em parte reconheça que a televisão desbota a memória, exila a imaginação e banaliza horizontalmente todos os acontecimentos. E quase sem querer ele volta ao diálogo para o tema da morte, essa morte que como nas tragédias barrocas ou de Shakespeare semeia cadáveres pelo palco, gente morta depois de torturas físicas e psicológicas, os corpos grotescamente deformados pela dor, o rosto resumido em uma expressão grotesca de impotência. A Alemanha, Heiner Müller opina, tem um instinto de morte como talvez nenhum outro povo, exceto o mexicano. A Alemanha caminha para um lento, mas inexorável suicídio: ano a ano diminui o número de bebês alemães: os alemães eliminarão a si mesmos da face da Terra por meio da esterilidade livremente escolhida? A Alemanha, ele crê, está mais interessada em manter tudo, como na parte ocidental, homogeneamente “bonitinho”, as casas bem pintadas, os jardins, mesmo com mísseis entre as roseiras, rigorosamente bem cuidados. Se os alemães ocidentais pudessem, eles iriam organizando o embelezamento e a limpeza até a Itália e aí não teriam mais a Itália como local predileto de férias para onde ir...

Quem sabe, afinal, Freud é quem tinha razão? Essa mania de ordem, de limpeza, parte de quem não se sente limpo por dentro nem organizado. Será este o caso? Os alemães conduzem pesquisas a respeito do conteúdo da urina nas piscinas da República: e qual seria o conteúdo do urânio nos territórios onde tropas americanas e russas estão estacionadas? E já que se mencionou a falta de identidade própria das duas Alemanhas que fisionomia teria um país como a Suíça na sua opinião? O de um povo de aproveitadores sem escrúpulos, que sempre lucraram com o infortúnio alheio, são cúmplices de assassinatos, quem sabe o rosto da Suíça não é um rosto, mas sim, o cofre de um banco com contas numeradas e secretas?

O Brasil o fazia lembrar-se de uma Sibéria tropical: todos sabem que a Sibéria contém riquezas minerais incontáveis, o Brasil seria a mesma coisa, um país de reservas de matérias-primas como que inesgotáveis, um país que sem retórica pertencia mesmo ao século vindouro, sem o peso da História sangrenta da Europa. As diferenças entre os ricos e os miseráveis são sanáveis. E a dramaturgia brasileira por que não estava traduzida, ao menos para o inglês? Afinal, quem é esse Nelson Rodrigues de que me falam tanto?

Parte II.

O Teatro doutrinário Marxista na Alemanha - precursores e sucessores

13. Büchner, Revolucionador da Dramaturgia Moderna

Diário de Notícias, 1959/12/06. Aguardando revisão.

Referimo-nos anteriormente, nesta seção, ao poeta Stadler, um dos mais altos expoentes do movimento expressionista alemão. No campo teatral, essa corrente artística, tão intimamente ligada à pintura (os grupos *Die Brücke* - A Ponte - e *Der Blaue Reiter* - O Cavaleiro Azul) atinge o seu ápice com a contribuição de Georg Büchner. Nascido em Darmstadt, na Alemanha, em 1813, aos 24 anos de idade ele morre, antecedendo, com a sua complexa dramaturgia, a eclosão do Expressionismo iniciado “oficialmente” na década que precedeu a Primeira Guerra Mundial. Forçado a abandonar a Alemanha por ter participado de um *complot* contra o governo da sua região, e por ter publicado um panfleto revolucionário - *O Mensageiro de Hessen* -, que advogava em termos veementes a reunificação do *Reich* alemão, esse jovem e genial teatrólogo enfeixou, a par de sua magnífica criação artística, duas atividades complementares, que caracterizam a sua visão do mundo: a luta pela justiça social e pela unidade do Estado alemão. Em sua cidade natal, ele fundou uma congênere da Sociedade dos Direitos do Homem que admirara em Estrasburgo, onde fora estudar medicina: logo depois, Büchner bradando “Paz às cabanas, assalto aos palácios” lança-se temerariamente contra superestruturas sólidas, fortalecida por séculos de aquiescência e convivência, combatendo a monarquia, os privilégios da aristocracia, a tirania política e o jugo das massas pelos resquícios do feudalismo econômico-social que ainda dominava a Alemanha do seu tempo. Uma crítica moderna poderia reconhecer nele um precursor da ideia marxista da “exploração dos oprimidos pelos opressores”, no entanto, Büchner, é, ao mesmo tempo, repositório de tradições artísticas, românticas e barrocas. O seu amor universal pelo Homem de todas as épocas e latitudes, o seu idealismo social que o irmana à crença idealista do transcendentalismo americano, o reconhecimento da solidão do ser humano individual, um culto entusiasta da Natureza – eis alguns traços românticos de sua obra, que contrastam vivamente com a sua exaltação barroca do feio, do grotesco e do hediondo. Não só Goya e Bosch, na pintura, tinham evocado aspectos angustiantes da realidade, retratando a monstruosidade da crueldade humana, as facetas sórdidas e grotescas do “Homem”, lobo do Homem, mas sob o ponto de vista estético, já em pleno século XVII um autor barroco espanhol descobria que “*lo feo tiene su hermosura oculta*”. Büchner identifica-se com essa valoração do feio ou daquilo que Maritain denomina de “belo transcendental”:

“... Eu exijo de tudo principalmente – *vida*, possibilidade de existência real, uma vez obtido isto... não nos toca indagar se se trata de algo belo ou feio. A sensação de que alguma coisa tenha sido criada, alguma coisa tenha vida, transcende o Belo e o Feio e constitui o único critério válido em matéria de Arte. Aliás, essa sensação é rara: nós a encontramos em Shakespeare, nas canções do

13. Büchner, Revolucionador da Dramaturgia Moderna

povo e algumas vezes em Goethe, todo o resto devemos jogar no fogo. Muitos querem retratadas pela Arte figuras ideais, mas tudo que vi desse tipo eram meros bonecos de pau. Esse idealismo constitui, na realidade, o desprezo mais vergonhoso pela natureza humana. Tentemos mergulhar na vida das coisas chamadas insignificantes e retratá-las nas suas pulsações interiores, nas suas vibrações sutis, na sua mímica velada e fina, quase imperceptível aos nossos sentidos... São as pessoas mais prosaicas sob a luz do sol, mas o sentimento é igual em quase todos os homens, só a crosta que a sensibilidade humana tem que atravessar é mais ou menos espessa em uns ou outros...” E ainda: “É preciso amar a humanidade para penetrar na essência individual de cada ser vivo, nada deve parecer-nos por demais insignificante, por demais hediondo: só então podemos compreendê-lo na sua substância íntima e oculta: o rosto mais opaco causa uma impressão mais profundo do que a mera percepção da Beleza...” É interessante observar como dois expoentes supremos da literatura americana, Whitman e Henry James, confirmam essa dupla universalidade: a universalidade do amor pelo ser humano de todas as condições e latitudes e a totalidade da apreensão artística, que não se restringe na sua temática nem na sua manifestação formal:

“Cada um de nós inevitável,

Cada um de nós sem limites – cada um de nós com o seu direito na terra.

Cada um de nós gozando dos benefícios eternos da terra,

Cada um de nós aqui, tão divino como o seu semelhante!”

(Whitman, *Leaves of Grass*)

“... Muitas pessoas dir-lhe-ão, sem pestanejar, que considerações artísticas nada tem a ver com as partes desagradáveis e “feias” da vida, dirão tantos lugares-comuns a respeito das “regiões e dos limites” da Arte que você, por sua vez, será levado a imaginar quais são as regiões e os limites da ignorância humana. Um raio celeste revela-nos que a região da Arte é toda a vida, todos os sentimentos, toda a observação, toda a visão, toda a experiência”. (H. James, *The Art of Fiction*)

Além do seu monumental *Wozzeck*, sem dúvida uma das figuras definitivas da literatura dramática universal, Büchner deixou-nos *A Morte de Danton*, hoje incluída no repertório de alguns dos maiores conjuntos teatrais do mundo ocidental: o *Théâtre National Populaire*, de Jean Vilar, em Paris, e o *Piccolo Teatro di Milano*, sob a direção di Giórgio Strelher, na Itália, entre outros. A sua novela *Lenz* com a sua comédia de inspiração e atmosfera shakespeariana, *Leonce e Lenas*, a sua obra quantitativamente exígua, mas da mais alta inspiração no canário da dramaturgia alemã. Invocar e elaborar precoce de grande parte da temática do teatro moderno alemão, desde Wedekind a Barlach e à primeira faze de Brecht – este declarou que a representação de *Wozzeck* a que assistiu em Frankfurt, deu “um novo rumo” à sua inspiração e diretriz artísticas -, Büchner, no seu protesto perante a ausência de valores éticos da sociedade do seu século, no seu culto do caos, no seu naturalismo exacerbado, na sua evocação do demoníaco e do hediondo, revela-se à medida que a crítica literária aprofunda o conhecimento da sua obra, como um dos mais importantes autores da nossa era. Devido à falta de uma tradição contínua, no setor teatral alemão, os dramaturgos dessa literatura surgem como fulgurações breves e independentes uma das outras: só a partir de Büchner pode-se falar mais propriamente de uma interrelação, ainda que flexível, entre os

13. Büchner, Revolucionador da Dramaturgia Moderna

teatrólogos alemães, não havendo interrupção na linha que une Büchner a Brecht, a Barlach, A Wedekind e, indiretamente, a Hauptmann.

Oportunamente, focalizaremos mais detidamente o seu magistral *Wozzeck*, em que Büchner cria um gênero novo, fragmentário, uma sucessão de cenas rápidas e incisivas, de acentuadas características naturalistas e expressionistas e extraordinário impacto dramático.

Baste-nos, neste esboço sumário dessa marcante personalidade, citar trechos da sua *A Morte de Danton*, que, pelo seu conteúdo autobiográfico, retratam a *Weltanschauung* de Büchner, veiculado pelos seus personagens, presas angustiadas de um Fao inexorável e terrível: St. Just, ao justificar a queda da aristocracia e a instituição do Reino do Terror da Revolução Francesa, declara: “... Os passos para a frente dados pela humanidade são lentos. Podemos contá-los de século em século: detrás deles erguem-se as tumbas de gerações inteiras. Chegar às invenções e aos princípios mais simples custou a vida a milhões de seres humanos... Raciocinemos de maneira rápida e sucinta: Já que todos foram criados nas mesmas condições, todos são, por conseguinte, iguais, excluindo-se as diferenças estabelecidas pela própria Natureza. Consequentemente, cada um de nós tem *vantagens* naturais, mas não *privilégios* naturais, nem o indivíduo pode lançar mão deles, nem uma classe menor ou maior da sociedade humana...”. E finalmente um breve diálogo que nos dá uma ideia das dimensões da inquietude interior de Büchner, a sua angústia metafísica, o desejo do nada e da morte, uma constante da poesia alemã: À pergunta de Phélippeaux: “O que queres?”, Danton, - por quem tantas vezes Büchner se expressa - responde: “Tranquilidade”. Phélippeaux: “Ela está em Deus”. Danton: “Em nada. Podes mergulhar em algo mais tranquilo que o nada? E se Deus é a paz suprema, então, o nada não é Deus? Mas eu sou ateu. Nós, seres humanos, somos enterrados vivos, circundados, como os reis, por três ou quatro caixões: sob o céu, em nossas casas e dentro de nossos paletós e camisas. Arranhamos durante cinquenta anos o interior da tampa do nosso esquife. Oh, quem pudera crer na destruição completa! A morte não nos traz esperança: a morte é um apodrecimento mais fácil que o resto da vida... A vida é uma putrefação mais complicada e mais organizada, eis toda a diferença...”.

14. Wozzeck

Diário de Notícias, 1960/05/22. Aguardando revisão.

Anteriormente nesta seção, fizemos referência a Büchner, o grande restaurador do moderno teatro alemão, morto aos 24 anos de idade, em 1837. Precursor importante de Brecht, do Expressionismo e do Naturalismo, esse genial dramaturgo expressou na novela *Lenz*, a sua concepção artística, ao declarar: “É preciso amar a humanidade, para penetrar na essência individual de cada ser vivo, nada deve parecer-nos por demais insignificante, pode demais hediondo: só então podemos compreendê-lo na sua substância íntima e oculta: o rosto mais opaco causa uma impressão mais profunda do que a mera percepção da Beleza...”

Esta universalidade do amor, esta irmanação romântica com todas as formas de vida na terra e com todos os seres da sociedade humana recorda a saudação enérgica e democrática de Walt Whitman, que estendia, através dos oceanos e continentes, a sua mão generosa, envolvendo toda a humanidade no seu amor sem discriminações:

“Cada um de nós inevitável,
Cada um de nós sem limites – cada um de nós com o seu direito na terra,
Cada um de nós gozando dos benefícios eternos da terra,
Cada um de nós aqui tão divino como o seu semelhante”.

Deve ter sido essa sua aspiração de iluminar os desgraçados, de arrancá-los do anonimato injusto a que estavam relegados no plano artístico que levou Büchner a plasmar uma das figuras mais comoventes da dramaturgia moderna, o débil mental Wozzeck, um dos párias humanos triturados pelas rodas metálicas da sociedade humana. Essa peça, uma sucessão aparentemente desconexa de 26 cenas extremamente curtas, possui, no entanto, toda a incisão e a pujança das criações que dignificam uma literatura e assinalam um marco na história do espírito humano. Hoje, portanto, continuando nossa divulgação de textos literários na série “Documentos”, delineamos, em suas linhas fundamentais, este drama revolucionário, que inaugura uma nova era expressiva no âmbito do teatro alemão.

Já na primeira cena, duas das figuras-chaves do conflito encontram-se no palco – Wozzeck e o Tenente –, na esfera estreita e usada com grande economia em que se agitam os personagens de Büchner.

Enquanto o Tenente, sentado, faz-se barbear por Wozzeck, discorre, enfadonhamente, sobre a sua filosofia pessoal, aliás, facilmente resumível: O Tenente, D. Juan barato, semideus de criadinhos do campo, baseia a sua vida em duas crenças inabaláveis e interrelacionadas: o amor físico e o culto do seu belo “eu”, da sua vaidade de “macho” irresistível. Quando, raramente, a vida apresenta-lhe aspectos mais transcendentais, ele recorre à bebida ou, caso o obstáculo ao seu prazer seja concreto, utiliza a força bruta. Nesta cena inicial, ele expressa medo por um fator na vida que ele não pode mudar, como ele diz com suas próprias palavras: “Tenho medo completo do mundo, quando penso na eternidade... o eterno e o momentâneo... sabes, Wozzeck? Não posso ver nenhuma roda de moinho, logo fico melancólico...”. Wozzeck permanece lacônico, durante algum tempo, até que o Tenente cruelmente ironiza a estupidez bovina e doentia de Wozzeck e, num lance de hipocrisia impressionante, acusa-o de viver uma vida imoral por ter um filho concebido sem a benção da Igreja. Wozzeck finalmente responde, ainda que por poucas frases: “Deus Nosso Senhor não olhará para o pobre verme para saber se foi pronunciado”Amém” sobre a sua cabeça antes de ele ter sido feito. O Senhor disse: “Deixai vir a mim as criancinhas...”. Contendo em si aquela pureza elementar dos seres simples, ele por si é incapaz de malícia, é tolerante e dócil, no entanto, a seguir, revela consciência da sua condição social e da sua miséria: “Nós, pobres, só podemos pensar em dinheiro, dinheiro! Mas somos de carne e osso... Gente como nós é infeliz neste mundo e no outro... Creio que se chegássemos ao céu tínhamos de ajudar a estourar os trovões...”. Esta frase, porém, evoca imagens libidinosas, na mente do Tenente, que exclama: “Carne e osso? Ah! Quando depois da chuva, chego à janela e vejo as meias brancas das mulheres, quando elas saltam às poças d’água... Com os diabos! Me vem uma vontade de amar, eu também sou de carne e osso! Mas a tua virtude, Wozzeck, onde está?”

Wozzeck – “Se eu fosse um senhor e tivesse um chapéu, um relógio e um abrigo elegante e soubesse falar de maneira distinta, eu já procuraria ser virtuoso. Deve ser bonito ser virtuoso, mas eu sou um pobre diabo...”.

Nas cenas seguintes, vemos Marie, mulher de Wozzeck, uma beleza local, inculta, que só fala em dialeto e cuja sensualidade é conhecida de sua vizinha. Numa alteração rápida entre as duas, esta a reprovava, declarando, com a rudeza voluntariamente visada por Büchner: “O teu olhar, ‘sem vergonha’ quando os homens passam, atravessa sete calças de couro!”.

Depois, ao ver o Tenente desfilar com garbo, no seu uniforme vistoso, tocando o tambor do regimento, ela é alvo de suas atenções. Ao divisá-la, o Tenente troca impressões sumamente realistas com um colega: “Que fêmea! É uma mulher digna da reprodução de majores de todo um exército!”. E, para vencer a frágil resistência da sua nova presa, o Tenente a compra com umas joias, enfeite que Marie, na sua pobreza, nunca vira sequer. No quadro sucessivo, ao chegar em casa, Wozzeck depara com a mulher experimentando os brincos, coquete, diante do espelho, mas ela consegue enganá-lo, dizendo que achou as joias.

A sedução de Marie é feita de maneira quase mecânica. Os personagens de Büchner não agem, por assim dizer, de espontânea vontade, mas, como os protagonistas das tragédias gregas, são vítimas de um Destino tão insondável quanto inflexível, vítimas de seus instintos e de suas taras. As catástrofes do mundo de Büchner são como que preestabelecidas, como diz o Lenz da novela já mencionada; “o mundo tornara-se claro e ele sentira em si uma agitação e um tumulto atraírem-no para um abismo, arrastado por uma força inclemente...”. Assim, também Marie hesitará antes

de aceitar o Tenente e terá mais tarde lances patéticos de remorso e de arrependimento, durante os quais, identificando-se com Madalena, deseja arrojá-lo aos pés do Cristo que a absolveria, contudo, ela não escapa à sua sina. Büchner parece descrever muito da inevitabilidade dos choques humanos: Marie sentia-se envaidecida, como mulher, de possuir um homem fisicamente belo e viril, por outro lado, outro fator influi: a sordidez da vida que levava com Wozzeck, um débil mental, um camponês ignorante e sem perspectivas de melhora futura, o que, aliado à sua própria beleza e sensualidade, a força a uma infidelidade. Depois de breve luta, Marie entrega-se ao Tenente, resignadamente: “dá tudo no mesmo!”, ela exclama, envolta pelos seus abraços voluptuosos.

Certos refinamentos de crueldade para com Wozzeck dão à peça um cunho precocemente expressionista, justificando a integração parcial de Büchner nessa concepção do mundo, compartilhada depois por Brecht e por Kafka, em algumas de suas obras. O Médico, por exemplo, nesse drama, mantém Wozzeck numa dieta forçada e exclusiva de ervilhas há já longo tempo, observando, com frieza científica, a progressão daquilo que ele doutamente chama de *aberratio mentalis partialis*, ou seja: aberração mental parcial na mente da sua indefesa cobaia humana, à qual, devido aos progressos da moléstia, ele promete um aumento de salário... Quando, uma vez consumado o ato físico, o Tenente se vangloria indiretamente diante de Wozzeck, as características expressionistas se acentuam:

Tenente (voltado para Wozzeck, com um sorriso cínico) – “Nunca encontrei, Wozzeck, um fio de barba na tua sopa? Ah, não me compreendes, hein? Um fio de barba de um suboficial, talvez de um major que bate o tambor? Haha! Mas tu tens uma mulher honesta, não é como a dos outros... Mas que cara fazes, homem! Bem, pode ser que não na tua sopa..., mas quando saís correndo de casa e voltas à esquina, quem sabe se não poderias encontrar, ao chegar em casa, um fio sobre uns lábios... uns lábios! Ah, Wozzeck! Eu já conheci o amor..., Mas olhe doutor! Que sujeito! Ele está branco como um giz!” Enquanto Wozzeck, como um Otelo primitivo e indefeso, se deixa penetrar pelo aguilhão terrível da suspeita e do ciúme, o Médico grita exultante, tocando o pulso do seu doente: “O pulso, Wozzeck, o pulso! Pequeno, duro, latejante, irregular!” Wozzeck (meditando e não crendo no abismo que se abriu diante de seus olhos) – “É impossível... o ser humano... o que é... Não! Não é possível... O sim provém do não ou o não do sim? Quero pensar nisso...”. O Médico – “Um fenômeno, Wozzeck, aumento de ordenado!”

É difícil, porém, como Wozzeck logo percebe, libertar-se da dúvida. Ele toca a mulher com as suas rudes mãos e exclama: “Não vejo nada, gostaria de vê-lo, de pagá-lo com as mãos, um pecado tão grosso e tão largo... tens lábios tão vermelhos, mulher, e nenhuma bolha neles? Ah, cada ser humano é um abismo, a gente entontece quando olha para dentro... Ela caminha como se fosse inocente... A inocência não se finge..., Mas eu o que sei? Sei alguma coisa? Alguém sabe?”

Mas, finalmente, Wozzeck obtém a certeza que desejava e temia ao mesmo tempo: Numa cena em que dois operários bêbados estabelecem contraste, servindo como que de contraponto com ele, em primeiro plano, Marie e o Tenente dançam no fundo do palco e Wozzeck não pode ter mais dúvidas. Marie grita ao Tenente, girando em seus braços: “Mais, mais!”. Wozzeck ecoa: “Mais, mais, girem, rodem, valsem, por que Deus não assopra o sol, para que tudo gire, uns sobre os outros, na dança do impudor? Homens, mulheres e animais, todos juntos. Vamos, façam o que querem sobre as nossas mãos abertas, como os mosquitos. A fêmea, a fêmea é quente, quente, mais e mais... aquele sujeito, como ele a agarra pela cintura... Ela agora é dele como foi minha

antes...”. Um dos operários bêbados prega a altas vozes: “Por que existe o ser humano? Ah, eu vos digo de que viveria o alfaiate e de que viveria o médico, se Deus não tivesse inculcado no Homem o pudor, de que viveria o soldado, se não estivesse armado da necessidade de matar seu próximo a golpes de fuzil ou baioneta? Por isso não duvidem, tudo é belo e agradável, mas as coisas da terra são ruins, até o dinheiro apodrece...”.

Decidida, depois de noites de insônia e de ter perdido uma curta luta corporal com o Tenente, a matar a mulher infiel, Wozzeck a conduz a um lago, circundado por um bosque sombrio. E numa cena que recorda vivamente Otelo e Desdêmona, ele diz, enquanto a iluminação do palco adquire tons escuros: “Onde vamos? O caminho não vai fazer feridas nos teus pés... Tens frio, Marie? És tão quente, teus lábios são quentes, teu hálito é quente, quente hálito de rameira..., Mas eu daria o céu para beijar-te mais uma vez... Não tenhas frio, não gelarás com o orvalho da manhã...”.

Marie (amedrontada, vendo a lua) – “Oh, como está vermelha a lua hoje, subindo no céu!...”.

Wozzeck – “Como uma pedra ensanguentada... (esfaqueando-a): Toma isto e isto! Não queres morrer ainda? Mais e mais, ela ainda estrebucha... ainda não, ainda não? Estás morta? Morta, morta...”.

Wozzeck volta para a cidade e para atordoar-se, dança numa estalagem, mas o veem manchado de sangue e ele, aterrorizado, foge, voltando para o local onde matou Marie: “A navalha... onde está a navalha? Mais perto... silêncio... ali, ali! Marie? Ah, Marie, que silêncio... por estás tão pálida, Marie? Tens uma fita vermelha no pescoço? Quem te deu o colar negro que teus pecados mereceram? Tu estavas negra, negra de pecado e eu te fiz branca, pálida como estás agora...”. Ele mergulha no lago para procurar a navalha e morre afogado... Na rua onde ele morava, seu filho, de dois anos, agora está só, brincando com as outras crianças. Elas falam da morte de Marie e o menino corre para ver “antes que levem o cadáver embora...”.

E, no final, quando o delegado, o juiz, o médico e outros circundam a assassinada, o delegado diz, curvado sobre a morta:

“Um bom crime, um crime legítimo, um crime bonito. Tão bonito que não se pode pedir mais. Há muito tempo não tínhamos um assim”.

Brilhantemente musicada pelo compositor Alban Berg, *Wozzeck* logo arrebatou as plateias mundiais em que essa ópera foi apresentada: em Berlim, Paris, Londres e Nova York. Como fragmento genuinamente genial de um talento excepcional, desaparecido prematuramente, *Wozzeck* integra com *A Morte de Danton* e *Leonce e Lena* a trilogia dramática de altíssima qualidade artística de Büchner e compartilha com outras figuras do teatro moderno, um lugar de destaque, a par do *Galileu* e da *Mãe Coragem*, de Brecht, da *Condessa de Geschwitz* das peças de Wedekind para só nos atermos ao teatro alemão do século XX.

15. Wedekind. Um moralista do expressionismo

Diário de Notícias, 1960/06/19. Aguardando revisão.

Frank Wedekind integra-se plenamente no movimento artístico conhecido sob o nome de Expressionismo, mais ainda: ele determina muito de suas características fundamentais. Já a pintura e o teatro, a prosa e a poesia de sua época se tinham entrincheirado no mesmo ponto estratégico do qual atacariam a burguesia, “uma sociedade de bases inseguras porque putrefatas na sua essência”, como a condena Benn. O libelo de Wedekind participa dessa veemência e põe a nu o mundo infra-humano, o *bas-fond* dessa estrutura social, os seus personagens são mercadores de “marionetes” de modernos *milagres* medievais – na frase de Feuchtwanger – elas simbolizam os vícios e os pecados capitais do decálogo pessoal desse autor: a cupidez, a intolerância, a estupidez, a crueldade, a hipocrisia.

A vida de Wedekind, em si, já constitui um típico drama expressionista. Nascido em 1864, rebelou-se desde cedo contra o pai, cujo despotismo e hipocrisia ele identificaria mais tarde com a sociedade burguesa. Para manifestar concretamente sua independência, foi para a Suíça, passado a trabalhar na fábrica de sopas “Maggi”. Depois de breve contato com o arauto do teatro naturalista alemão, Hauptmann, separou-se dele violentamente e, aos 27 anos de idade, escreveu, *O Despertar da Primavera*, que causou um escândalo ao ser publicado, já que só foi representada nove anos mais tarde. Esta peça descreve a eclosão trágica do instinto sexual num grupo de adolescentes. A hipocrisia e o obscurantismo burgueses denunciados nessa obra mantêm os jovens ignorantes desses “fenômenos naturais” e, como consequência funesta, esses “personagens puros” são imolados à sociedade adulta, corrupta e vista sob um prisma deformante e grotesco.

Após a rápida permanência em Munique, onde criou com outros artistas o gênero novo do *cabaret literário*, partiu para Paris. Era seu propósito declarado “transcender a literatura”: “para criar uma nova arte, devemos procurar viver entre homens que nunca leram um livro e cujas ações são ditadas pelos instintos mais primários”. Ele ingressa, portanto, no ambiente do circo (tema de pintores expressionistas como Groz e Beckmann) e trabalha secretário de Willy Gretor, um *escroc* e aventureiro internacional, que forjava pinturas “clássicas” impingindo-as por milhares de marcos aos *connaisseurs* da arte. Este personagem exuberante da vida animal será o “homem ideal” de Wedekind, por ele glorificado em *O Marques de Keith*. É em Paris que o dramaturgo recebe a impressão artística mais marcante, decisiva mesmo, de toda a sua acidentada carreira. Frequentando os espetáculos de *grand guignol* e de *variété*, Wedekind assiste a uma pantomima – *Lulu*, de Campsaur – cujo personagem central, em suas peças futuras, o demônio do sexo, uma espécie de Messalina moderna, baseada, originalmente, na *Naná* de Zola.

15. Wedekind. Um moralista do expressionismo

Regressando a Munique, colabora, durante algum tempo na revista humorística existente até hoje, *Simplizissimus*, mas é logo encarcerado por ter escrito versos satíricos, ofensivos à personalidade do *Kaiser*. Durante longos anos sua vida oscila entre a miséria e a fortuna, até que, a partir de 1902, a fama (e com ela os processos uidosos instaurados contra ele) não mais o abandonará: nesse ano, o célebre diretor Max Reinhardt encena, em Berlim *O Espírito da Terra*, e, em 1905, *A Caixa de Pandora* é ovacionada por um “público seleta” em Viena.

Em 1918, por insistência própria, se faz operar do apêndice, vindo a falecer durante essa intervenção cirúrgica desnecessária. E para que a sua existência intensa e meteórica fosse uma peça expressionista até no seu desfecho, durante as cerimônias fúnebres, quando estão prestes a depositar o caixão na sepultura, um seu amigo (ele próprio um jovem dramaturgo de certo renome) faz-lhe um panegírico demasiado fervoroso, exalta-se, investe contra os presentes, acusando-os de serem “inimigos do grande autor falecido” e tem de ser levado à força para o manicômio.

Em *A Caixa de Pandora* Frank Wedekind expressa-se através do escritor Alva, ao confessar: “Para mim, existe uma ação recíproca entre a sensualidade e a criação intelectual”. Paul Fechter assinala outra declaração sua, segundo a qual “A carne tem o seu próprio espírito”. Essas afirmações irmanam Wedekind – não tanto a John Donne e a um Pedro Salinas – mas a D. H. Lawrence e a Henry Miller, que reconhecem que “muitos dos males da sociedade provêm de sua recusa de reconhecer o instinto sexual como uma força vital natural”. Em suas obras teatrais notamos, porém, que a sua avaliação da libido passa por várias fases. No primeiro ato de *A Morte e o Diabo*, ela é considerada “uma força redentora, um raio celeste...”; no final dessa mesma obra, ao contrário, é reconhecida a sua “origem diabólica”: o instinto sexual é um desejo insaciável, que arrasta sua vida ao caos, ao inferno, à destruição final, como sucede com a Lulu “devoradora de homens”. Em *O Espírito da Terra* relatara-se a ascensão de Lulu – o Eros eterno – e o seu domínio sobre os homens, no terceiro ato ela assassina seu terceiro amante. Na peça complementar, *A Caixa de Pandora*, assistimos, de ato em ato à sua decadência patética e inexorável. De exploradora de homens, ela passa a ser explorada por eles. No desfecho, de extraordinária dramaticidade, ela é assassinada, num bairro miserável de Londres pelo monstruoso assassino sexual Jack, o Estripador. Sua amiga fiel até a morte, a Condessa de Geschwitz, morre apunhalada, numa derradeira tentativa de salvá-la. Nesses dois dramas, portanto, Wedekind analisa, além do tema central – já extremamente ousado para a sua época – um secundário: o da perversão sexual, simbolizado pela trágica personagem da Condessa, a qual assume um papel preponderante em toda a obra.

Veementemente atacada pela sua “obscenidade”, pelo seu “niilismo”, a produção dramática de Wedekind pode despertar, a princípio, uma sensação de extremo desacerto. Deparamos com o relato de acontecimentos absurdos, com uma acumulação crescente de crueldade, de *humour* macabro e de ironia ácida, numa sucessão de quadros alucinantes e aparentemente desconexos. No entanto, a frase preferida de Wedekind, com que ele respondia a seus críticos, é reveladora pelo seu profundo conteúdo autobiográfico: “*eu sou, acima de tudo, um moralista*”. Esta confissão permite-nos compreender melhor os seus motivos artísticos e os de todo o movimento expressionista: Ao descrever esses párias “da sociedade bem pensante, esse submundo da alma humana, ele não visa apenas exigir compaixão e justiça para esses marginais. O princípio humanitário, que impregna toda a sua obra, é transcendido pelo seu critério profundamente religioso, não nos parecendo fortuitas a invocação de Cristo como “o Fundador da nossa Religião” e a citação de sua frase aos

fariseus, ao prólogo de *A Caixa de Pandora*: “Eu vos asseguro que os publicanos e as prostitutas entrarão no céu antes de vós”.

Fundamentalmente, sua posição é idêntica à de Kierkegaard, contra os “fariseus modernos”. Como ele próprio esclarece, ao defender sua peça perante os vinte juízes que as condenaram: “Não se trata aqui de determinar a divergência existente entre a moral burguesa – cuja manutenção é tarefa que compete aos tribunais – e a moral humana, que transcende toda a qualquer justiça terrena”.

Strindberg, em *Há Crimes e Crimes* distinguira também entre a culpabilidade que qualquer tribunal pode absolver e aquela que só pode ser julgada pelo tribunal supremo da consciência humana individual. Esta mesma distinção, queremos crer, se estabelece no teatro de Wedekind e na sua utilização (estranhamente moral, humanitária e cristã, como verificamos) da temática sexual. A sua Condessa de Geschwitz, integrando a galeria de personagens anormais da literatura ocidental: o Edward II e o Tamburlaine de Marlowe, o Vautrin de Balzac e o Baal de Brecht, além de outros, surge como protagonista de dramas ignotos da solidão e da estigmatização social. Identificando-se com os propósitos éticos do Expressionismo, Wedekind assume a sua defesa e a redime, em fidelidade à moralidade que ele invocava como princípio condutor da sua vida:

“Ao selecionar este personagem, eu estava animado pelo desejo de salvar do ridículo a que estão fadadas as lutas espirituais titânicas, mas completamente frustradas, dessa rigorosa tragédia humana”. “Eu estava imbuído do intuito de revelar esses seres à simpatia e à compaixão daqueles não afetados pessoalmente pela anormalidade. Ao publicar essa peça, eu estava impregnado até o âmago da minha alma, da convicção de que, por meio dela, eu satisfazia um imperativo da mais alta moralidade humana...”.

16. O teatro político de Piscator

Diário de Notícias, 1960/03/20. Aguardando revisão.

Ao justificar a construção, por Walter Gropius, do seu *teatro total*, isto é: aquele que arquitetonicamente circundaria os espectadores, integrando-os nos acontecimentos dramáticos, Piscator formulou com clareza seus propósitos políticos no setor artístico. Para ele – como depois para Brecht, que deve muitíssimo a esse seu importante predecessor – o teatro preenche fundamentalmente uma função social. Ele próprio declara em seu livro autobiográfico: *Politisches Theater* (Teatro Político, tradução argentina da Editorial Futuro, Buenos Aires), dedicado intencionalmente “ao proletariado Berlim”: “No palco, o homem assume para nós um conteúdo, uma função social. O ponto central (da ação dramática) não são as suas relações consigo mesmo nem suas relações com Deus, mas unicamente as suas relações com a sociedade. Onde quer que o homem surja, surge ao mesmo tempo com ele a sua classe ou camada social. Por mais que a antiguidade considerasse como ponto central (da sua concepção do mundo) a posição do ser humano com relação ao Destino e a Idade Média com relação a Deus (...) a nossa época, para a qual se tornaram atuais as relações universais, a revisão de todos os valores humanos, a revolução de todas as condições sociais, a nossa época não poderá deixar de considerar o homem em sua dependência da sociedade que o circunda, analisando, portanto, o ser humano *como ser político*”.

Para o movimento de profunda renovação artística levado a cabo pelos diretores e homens de teatro da extrema Esquerda na Alemanha – notadamente em Berlim – na primeira metade de nosso século, a realidade não deve ser apresentada no palco desprovida de um critério crítico. Por conseguinte, o espelho que eles erguem perante a sociedade é *deformado* propositalmente. O teatro de Piscator denuncia, inicialmente, o *status quo* social e político de 1914/1918, já pressentido pela veemente geração expressionista, que, sem estar ligada ao comunismo, se insurgira contra o capitalismo, a burguesia e os fomentadores da guerra e da injustiça social que criara a virtual escravização do proletariado. Utilizando os termos de Piscator: “nosso teatro... toma como ponto de partida a realidade atual, a fim de elevar a discordância social ao nível de elemento de acusação e de revolução, tornando-se um fator capaz de preparar o advento de uma nova estrutura político-social”.

É significativo o fato desse genial diretor de teatro assinalar o ano de 1914 como o do início da sua cronologia. Um jovem de vinte anos, então, ele tem de defrontar-se como milhões de outros em toda a Europa, com a Guerra. Deste encontro com a hediondez em sua forma mais caótica e ofensiva à dignidade do homem emerge um novo ser. É também sumamente importante a origem social de Piscator: seus pais eram camponeses estabelecidos na pequena cidade universitária de

Marburg, onde um seu antepassado lecionara Teologia na secular Universidade. Como toda a sua geração, Piscator sofreu a influência de Nietzsche e, em seu caso particular, também a de Oscar Wilde, um marginal escurraçado pela “hipócrita sociedade burguesa, ferida pela aridez certeira de sua imaginação brilhante, sua inteligência e seu sarcasmo reveladores da podridão moral dessa mesma burguesia que o condenara”. A apatia das classes “bem pensantes” com relação aos problemas sociais e a avalanche de acontecimentos políticos que conduziram a Alemanha à Primeira Guerra Mundial foram os fatores decisivos na crise espiritual daquele adolescente: “Para mim, um jovem de vinte anos, era incompreensível que uma geração inteira, que passara a vida discutindo sobre a liberdade individual, se abandonasse repentinamente, sem a menor resistência, a essa vertigem global que se apoderara das massas... Eu e muitos outros como eu estávamos entregues a uma desilusão sem limites perante essa bancarrota moral de nossos pais...”.

É durante a guerra, no exército, que Piscator descobre a sua vocação artística, mas a sua recusa moral em aceitar uma atividade relacionada com o teatro é expressa de maneira patética: “Ao mesmo tempo que eu (respondendo ao oficial) declarara ser ator de profissão, pareceu-me este ofício, ao som das granadas que explodiam por todos os lados, tão ridículo, tão absurdo, tão pouco adequado à nossa época, que então senti mais vergonha dessa profissão do que medo das granadas”. A arte, que antes fora um dos seus mais elevados ideais, parece-lhe ser agora uma atividade inútil, supérflua, num mundo em que milhões de pessoas jazem à míngua, sem teto, suas vidas destroçadas pela guerra e pela miséria econômica de sempre. É o jornal *Die Tat* (A Ação) que vem dar novo alento à sua vida. Dirigido por Pfemfert, este órgão fora o único que se erguera contra a hecatombe da destruição militar e foi nele que Piscator publicou seus primeiros poemas. Antes de ser amordaçado pela censura oficial, *Die Tat* demonstrou ao jovem ator que a Arte não necessita recuar, horrorizada, perante uma realidade bestial e infra-humana. Este é o ponto culminante da sua evolução espiritual: Piscator encontrou como solução pessoal para seu impasse entre Arte e Realidade a fusão desses dois elementos contrastantes. Daí em diante, a Arte estaria para ele a serviço da revolução político-social, como sucedeu mais tarde também a Brecht: “Eu compreendia agora claramente que a arte é somente um meio para atingir um fim. Um meio político, propagandista, educador...”. A Revolução Bolchevista de 1917 foi saudada como “um milagre... uma esperança gigantesca...” e, terminada a guerra, Piscator passa imediatamente à ação, fazendo do tablado o seu quartel-general.

Iniciando suas atividades junto ao *Volksbühne* (Teatro Popular), um teatro para as massas proletárias, moldado no *Théâtre Libre* de Antoine, ele dá forma concreta ao conceito até então teórico de “um teatro que expresse aspectos da vida coletiva, da vida dos operários”. Já o teatro de Hauptmann inaugurara, com seu naturalismo social, a era das peças dedicadas ao problema da miséria dos trabalhadores, das suas lutas e esperanças (*Die Weber, Os Tecelões*). Agora, porém, tratava-se de uma tarefa mais específica e mais ambiciosa: a de “denunciar os crimes da burguesia” e de literalmente envolver os espectadores no processo histórico desenrolado no palco, para que eles pudessem julgar e condenar os responsáveis pelo flagelo eterno das “classes oprimidas”: “os privilégios dos ricos e dos burgueses, o trabalho forçado nas fábricas, e esqualidez de vidas assoladas pela fome, pelo frio, pela ignorância e finalmente pelo aspecto medonho da Guerra imposto por aqueles que dela exigiam – e tiravam – lucros”. Em 1919, Piscator e Hermann Schüller fundam o Teatro do Proletariado, utilizando a estrutura da *Volksbühne* como seu instrumento de ação. Declara-se virtualmente guerra sem tréguas ao campo capitalista. No comunicado oficial do

Teatro do Proletariado, em 1920, incita-se o grupo ao combate, exclamando-se textualmente: “Ou o comunismo... ou afundaremos de novo na barbárie!” A Rússia de 1917 é saudada como “o rochedo firme em meio ao fragor da revolução mundial”. Propaga-se abertamente a luta de classes. Rompem-se todas as ligações com movimentos anteriores – Expressionismo, Romantismo, Neo-romantismo, etc. – e com seus estilos e problemáticas: o Teatro do Proletariado impõe, acima de tudo, uma expressão direta, sem artifícios, da verdade socialista, a Arte se transforma em mero e consciente instrumento de doutrinação revolucionária das massas. Algumas das diretrizes traçadas são radicais:

“Quase todas as obras literárias burguesas poderão ser utilizadas a fim de, adaptadas para o teatro, poderem ilustrar a decomposição moral da estrutura burguesa e capitalista.

Poderão, conforme o caso, ser introduzidas grandes modificações nas obras levadas à cena, seja eliminando partes e adicionando outras, seja dando maior ênfase a certos detalhes – o essencial é servir à causa do proletariado”.

O teatro passava a desempenhar uma função paralela à da imprensa: as peças tornavam-se um fragmento da vida diárias e competiam com as manchetes dos jornais, palpitantes de realidade, desprovidas de qualquer ornamento ou artifício artístico. Piscator dá-nos ainda particularidades interessantes:

“As decorações eram as mais primitivas possíveis. Ao apresentarmos *O Dia da Rússia*, usamos um mapa imenso como fundo, que servia para explicar a situação geográfica da cema e esclarecer a sua significação política...”. E precedendo as intenções do teatro de Brecht, afirma-se que “o teatro não deve produzir somente uma reação sentimental nos espectadores, mas deve dirigir-se conscientemente à sua razão, à sua faculdade de raciocínio. Para maior realismo, eram utilizados de preferência operários em vez de atores profissionais, os quais só se juntaram ao grupo mais tarde e que – será necessário dizê-lo? – tinham as mesmas tendências políticas da equipe teatral. Como ressalta Piscator:”o ator tinha que estar plenamente consciente de estar servindo a uma causa claramente determinada, a sua atuação devia ser objetiva e não satisfazer a sua vaidade pessoal...”.

Para arrebatado o público, testemunha dos processos quase jurídicos levados à cena, Piscator constrói estruturas imensas sobre o palco, utiliza a representação simultânea de várias cenas, introduz o emprego – revolucionário – de filmes que ilustram as causas do proletariado, a revolução bolchevista ou a guerra. Cria-se o teatro épico. A iluminação torna-se um elemento fundamental, ativo, que substitui os cenários. “Constrói-se com luz”. Uma crítica dessa época pode dar-nos uma ideia clara do clima dessas representações: “Não se sabe se estamos em um teatro ou em um comício, sentimos que devemos intervir na ação, ajudar, gritar... O espectador sente que tudo que se desenrola diante de si tem um valor real, é parte da vida em si... e ele é arrebatado irresistivelmente pela ação cênica...” (*Die Rote Fahne, A Bandeira Vermelha*, 1921).

Uma das *mise-en-scène* mais audazes de Piscator, a da peça *Bandeiras*, de Paquet, criou uma terrível e ardorosa celeuma entre os críticos e mais tarde determinou o seu afastamento da *Volksbühne* e a fundação do Teatro Piscator. Essa obra baseia-se no choque entre os operários e os “magnatas dos

trustes” em Chicago: “Os operários lutavam pela adoção do horário de oito horas de trabalho diário.

Outras camadas da população apoiaram os trabalhadores, mas Mac Shure, o proprietário de Chicago e de 10.000 operários, subornou a polícia e a justiça. Durante uma reunião pacífica dos proletários, dois espões lançaram uma bomba no recinto, resultando daí a prisão de todos os líderes da greve e o esmagamento das reivindicações operárias”. É evidente aqui a afinidade entre esta obra e a *Joana nos Matadouros*, de Brecht. Piscator ao apresentá-la no teatro monumental do *Grosses Schauspielhaus*, de Berlim, utiliza letreiros explicativos que precedem as cenas, como no cinema mudo, fotografias dos personagens principais são mostradas junto com o prólogo que antecede a obra, a fim de que elas possam ser facilmente reconhecidas pelo público. *Bandeiras* – declara o próprio diretor – “foi o primeiro *drama épico* consciente... o primeiro *drama tendencioso*... capaz de elevar a obra teatral do seu nível primário a outro mais alto: o instrutivo, o didático...”. Com isso “liberava-se o teatro da sua ‘petrificação’ e de seus atavismos burgueses puramente estetizantes, estabelecia-se uma relação direta, imediata, entre a situação política representada teatralmente e a realidade ambiente”. A peça tornava-se “*um documento*”, saía por diante, a representação transformava-se “na montagem gigantesca de discursos autênticos, de recortes de jornais, de fotografias e de filmes sobre a guerra”, a sala e o palco integravam-se num todo uno e indivisível. Obtivera-se o propósito fundamental da dramaturgia comunista:

“Em uma época de máximo esplendor – afirma Piscator triunfante – o teatro estava profundamente ligado à vida da população, do público. Hoje, que a imensa massa do povo quer intervir na vida política e dar à estrutura do Estado seu conteúdo próprio, o destino do teatro, se ele não quiser ficar reduzido a uma fonte de prazer para quinhentos eleitos apenas, deve estar ligado forçosamente – na prosperidade e na ruína – às necessidades, às exigências e aos sofrimentos da massa. Em última análise, o teatro tem como missão única despertar, nos que afluem à sala de espetáculos, tudo que está adormecido no seu subconsciente...”.

É evidente que podemos insurgir-nos contra essa utilização abusiva e unilateral do teatro, que o transforma em mero instrumento de propaganda política. No entanto, desconhecer as realizações artísticas – revolucionárias – do comunismo seria ignorar uma das mais importantes manifestações da dramaturgia de nossa época, que atinge, com Piscator e Brecht, dois de seus pontos máximos. Devemos sempre distinguir entre conteúdo político e conteúdo artístico, dando a primazia a este sobre aquele, certos de que nossas sólidas convicções democráticas não poderão ser abaladas por uma apresentação manifestamente tendenciosa da realidade. Cremos que eliminar *a priori* toda e qualquer produção artística que provenha da “Cortina de ferro” seria reduzir lamentavelmente nossos horizontes artísticos. Um dos mais eminentes teatrólogos americanos da atualidade – Elmer Rice – cuja formação democrática nem seus adversários mais fanáticos poderão pôr em dúvida, afirma em seu livro *The Living Theater*: “é decisivamente falso afirmar que o teatro soviético esteja unicamente a serviço da propaganda comunista e que, portanto, deva ser considerado insignificante e sem valor. Ao contrário, o teatro da União Soviética é, em seu conjunto, um dos mais interessantes do mundo, social e artisticamente, sendo a propaganda só uma de suas funções...”.

16. O teatro político de Piscator

Se, para o comércio tão lucrativo com os países comunistas, é invocado o critério de “venham as mercadorias, fiquem as ideologias”, com infinitamente mais razão podemos exigir, do elemento imponderável da Arte, que não sejamos privados do contato com essas renovações artísticas importantes do nosso tempo. Ao reconhecermos que no teatro político, há sempre, *malgré soi-même*, um conteúdo artístico, podemos também abster-nos de ser ludibriados por sua doutrinação declarada. Durante seus últimos anos de vida, Brecht desesperava-se porque o Ocidente, se entusiasmava com o *valor artístico* de suas obras e não, como ele quisera, pelo seu conteúdo marxista. Da mesma maneira que admiramos Shakespeare, o teatro grego e espanhol, sem com isso aceitarmos os seus cânones morais e sociais, saberemos distinguir os elementos diversos que compõem o teatro comunista.

17. A atualidade de Brecht

Diário de Notícias, 1959/10/18. Aguardando revisão.

Com a morte de Bertolt Brecht, em 1956, a Alemanha enterrou o seu maior dramaturgo e a nossa época perdeu a sua expressão teatral mais simbólica e mais viva. Atualmente, críticos cuja imparcialidade os coloca acima de partidarismos e propagandas ideológicas, interpretam, de maneira arguta e objetiva, a obra complexa e rica desse grande dramaturgo. Entre estes, merecem destaque Gisselbrecht na França, Willet na Inglaterra e Jens na Alemanha. Interessantíssimo também, para quem quiser conhecer melhor a atuação de Brecht como diretor de teatro, o livro publicado em Berlim oriental, sob o título de *Theaterarbeit*. Esse volume, enriquecido por preciosa e profusa documentação fotográfica, focaliza a preparação dos ensaios, a lenta e orgânica maturação de uma representação do célebre *Berliner Ensemble*.

Como um sismógrafo sensível, a obra de Brecht reflete as comoções interiores da sua concepção do mundo: a cada novo matiz da sua atitude política – sempre dentro do comunismo – corresponde o início de uma nova fase artística. Os críticos costumam dividi-la em três fases ou, mais linearmente, em duas: antes e depois do seu estudo aprofundado do marxismo, na Escola Operária de Berlim, em 1922. Durante a sua permanência em Munique, cidade para a qual se transferira cedo, Brecht sofre forte influência de Büchner, seu predecessor no processo de renovação da dramaturgia alemã. Este autor, de extraordinário talento, morreu aos 24 anos, deixando duas obras-primas: *A Morte de Danton* e um fragmento dramático: *Wozzeck*. Foi justamente a representação desta tragédia moderna que marcou profundamente a sensibilidade do jovem Brecht. As suas peças dessa época: *Baal* e *Tambores da Noite* (premiada com o prêmio Kleist) denotam acentuados traços expressionistas e naturalistas no seu pessimismo, no seu “culto do caos” e no seu desespero perante a insolúvel condição miserável do homem.

É, portanto, a sua *Ópera de Três Vinténs*, para outros críticos a ópera *Mahagonny*, que assinala o início da sua segunda fase. Brecht abandona esse expressionismo extremado – mais tarde ele renegará artisticamente esse período e passa a assumir uma atitude mais serena perante os problemas sociais que constituem o fundamento da sua complexa estrutura teatral. Nessa obra ele ainda utiliza os temas citadinos, constantes na lírica impressionista de Heym e nos primeiros poemas de Stadler, dois dos principais poetas desse movimento na Alemanha. Seus personagens são os marginais, as chagas da sociedade burguesa: as prostitutas, os bêbados, os mendigos, os ladrões, todos os derrotados na batalha social que constitui “a luta de classes”, segundo Brecht. Ambientada numa Londres vista sob um prisma deformante, que só mostra os seus aspectos mais esqueléticos, essa peça integra-se na fase anglo-saxônica, em que o dramaturgo condenava “os choques de classe e de

raça, típicos das sociedades inglesa e americana”. Já nas peças *No Emaranhado das Cidades e Joana nos Matadouros*, localizadas em Chicago, Brecht traçara um retrato amargamente sarcástico do capitalismo nos Estados Unidos. A sua Joana d’Arc – irreverentemente transformada em Joana Dark, fanática do Exército da Salvação – é um mero instrumento dos plutocratas, que utilizam sua ingenuidade e a sua cegueira, da mesma forma que a Joana d’Arc legendaria “sucumbira aos mitos da Igreja e da Monarquia”. Inspirada na *Beggars’ Opera* (Opera dos Mendigos) de John Gray – uma sátira ácida da aristocracia inglesa do século XVIII e das óperas de Haendel –, a Ópera de Brecht obteve um sucesso fulminante desde a sua primeira apresentação em Berlim, em 1928. Musicada de maneira excelente por Kurt Weill, essa blague, de uma pornografia irresistivelmente espirituosa, com os seus duetos e trios cínicos e hilariantes, constituía, na realidade, uma crítica mordaz e profunda de uma sociedade “presa a convenções hipócritas, mas que, de fato, só ama o seu conforto material e se mostra totalmente indiferente ao infortúnio alheio”.

A partir de 1933, depois do advento do nazismo e mais tarde impossibilitado de regressar ao continente europeu, assolado pela guerra, Brecht vive no exílio. Da Escandinávia ele passa aos Estados Unidos, onde reside sete anos, regressando a Berlim, em 1949, depois de breve permanência em Moscou. Transcendendo uma curta fase didática, em que ele adapta muito do estilo das peças japonesas *No* – verdadeiros rituais de ensinamento de preceitos morais –, ele produz na sua fase final, as suas maiores obras-primas, todas decalcadas, generosamente, de ideias e enredos de outros autores. É a fase final, da sua maturidade artística, em que suas peças são apresentadas, em *première* mundial, na Suíça.

A sua *Mãe Coragem* foi inspirada num tema barroco: a adaptação magistral da novela picaresca espanhola feita por Grimmelshausen, o maior prosador alemão do período anterior a Goethe. O monumental *Simplicissimus*, desse autor do século XVII, relata a evolução espiritual de um *pícaro* perdido no caos da cruenta Guerra dos Trinta Anos, em que metade da Europa se debatia em choques religiosos sob os signos da Reforma e da Contrarreforma. A *Alma Boa de Tse-Suan*, peça situada na China, retrata a maldade e a hipocrisia humanas, que forçam os elementos mais frágeis da sociedade, neste caso a prostituta Shen-Te a praticar a bondade, já que os ricos e os fortes são incapazes de sentir comiseração pela desgraça dos seus semelhantes.

Finalmente, a sua obra mais ambiciosa e talvez a mais importante, o magnífico afresco que é o seu *Galileo*, contém – supomos que deliberadamente – traços autobiográficos. É como se Brecht, chamado a depor perante o comitê de Atividades Anti-Americanas e o Conselho de Ministros Soviéticos, cifrasse nessa figura ímpar da dramaturgia contemporânea, a sua própria rebelião contra a forma atual de intolerância e de tiranias: a opressão política do Estado. Se ele se insurgira contra os cânones vitorianos e antiartísticos da Kultura soviética – Brecht defendeu durante horas o seu ponto de vista como artista, perante o Conselho de Ministros que criticara a sua *Condenação de Lucilius* –, o seu Galileu se insurge contra o aparato poderoso da Inquisição. A sua derrota perante o Tribunal Inquisitorial (“eu vi os instrumentos”, declara Galileu) é a derrota de um ser humano acovardado pela ameaça da tortura física e da morte, mas a vitória final da Verdade é meramente retardada pela sua abjuração forçada das teorias científicas que conseguira provar.

Através de toa a sua trajetória artística, podemos notar a mesma preocupação, que constitui o móvel constante da personalidade de Brecht, como ser humano, como ser político e como artista:

17. A atualidade de Brecht

- a transformação do *status quo* social. Utilizando conscientemente a dialética comunista, ele tenta revelar ao público não “um teatro digestivo... de belas ilusões”, mas sim “o choque de opressores e oprimidos”. A sua intenção utópica e única é a de justamente “transformar um mundo criado pelos homens”. As suas peças são, portanto, verdadeiros *processos* instaurados contra uma sociedade “que ainda admite a anomalia pré-histórica da propriedade e a existência de pobres e de ricos”. Os espectadores, como juiz supremo, deverão julgar se essa sociedade é justa ou se ela deverá ser fundamentalmente modificada.

Veremos que na obra de Brecht o imperativo moral da sua consciência coincide com as diretrizes da sua Arte, identificando, até certo ponto, a ética e a estética, como queria Henry James. O seu nome permanecerá como o símbolo de uma época animada por uma profunda consciência social e como labelo “contra uma sociedade que até hoje permitiu uma distribuição tão arbitrária quanto absurda de uma riqueza, que, de direito, pertence fundamental e intrinsecamente, a todos os homens”. A sua mensagem artística é de importância para todos, comunistas e adversários do comunismo, porque, sem violar jamais a integridade da Arte, ela expressa essencialmente a doutrina marxista. E como é evidente concluir, o conhecimento dos móveis e dos propósitos dessa doutrina é a única arma de que dispõem os que a queiram defender ou combater eficazmente.

18. A Ópera de três vinténs

Diário de Notícias, 1960/2/14. Aguardando revisão.

Na série que hoje iniciamos, Documentos, transcreveremos, com regularidade, trechos de obras fundamentais da Literatura Ocidental, principalmente da época moderna. Dentre as figuras mais marcantes deste século, Brecht, ocupa, sem dúvida, uma posição de singular relevo, como um dos mais importantes e revolucionários dramaturgos contemporâneos. A síntese que fazemos a seguir, de uma de suas obras-primas, a *Ópera de Três Vinténs*, visa precisamente divulgar, entre os leitores de aminhos da Cultura”, alguns aspectos essenciais do mundo brechtiano, do qual voltaremos a falar oportunamente.

Conforme divulgamos anteriormente, a *Ópera de Três Vinténs* foi encenada exatamente dois séculos depois de *Beggar's Opera* (Ópera dos Mendigos) do autor inglês John Gay, em que se baseara. Logo depois de sua apresentação, em 1920, a Ópera de Brecht conheceu um fulminante sucesso mundial. Ao passo que a obra de Gay parodiava, em 1728, a ópera barroca de Haendel e ridicularizava a aristocracia inglesa, no fundo pouco diversa das “classes inferiores” que desprezava. Brecht utiliza a ópera como uma sátira ácidas das “convenções da e da hipocrisia burguesas”. A sociedade é analisada pela perspectiva de seus bordéis, dos seus mendigos e ladrões, pondo-se a nu ao mesmo tempo “a miséria moral dos elementos que ocupam altos cargos nessa estrutura social, cujos deuses são a segurança monetária, o conforto e a indiferença ao infortúnio alheio”.

Já no início da ópera, Brecht apresenta-nos uma cena que, em si, contém os elementos de “humor” e de desafio à sociedade que concretizarão toda a sua obra. Ao levantar-se a cortina, vemos uma feira em Soho, o bairro boêmio e pobre de Londres. Anotação da dramaturgia: “Os mendigos mendigam, os ladrões roubam, as prostitutas se prostituem”. Sobre esse fundo, um narrador canta, ao som de excelente música de Kurt Weill, a história de Mackie Navalha, o personagem central: “Mackie Navalha usa luvas que não guardam vestígios de crimes. Nas águas verdes do Tâmis, caem de repente pessoas: não há peste nem cólera em Londres agora, mas Mackie passou por ali. Um grande incêndio em Soho: sete crianças e um ancião morreram, entre a multidão se encontra Mackie Navalha, que, interrogado, de nada sabe.... As prostitutas riem às gargalhadas e, de repente, do grupo se destaca um homem que atravessa, rápido, o palco. Uma das mulheres o reconhece e grita: ‘Mackie Navalha!’”.

Já neste prólogo, com a sua marcação dinâmica, notamos a plasticidade do teatro brechtiano, as suas qualidades de cinismo e petulância propositais, destinados a ferir a sensibilidade vulnerável do público. No primeiro ato, utilizando a técnica dos letreiros, que narram a história desenrolada no

palco, introduzida no teatro por Piscator, Brecht nos informa que “para fazer face ao endurecimento crescente do coração humano, cada vez mais cruel, o homem de negócios Peachum abriu uma loja na qual os mais miseráveis dos miseráveis podem adquirir a aparência que comove o coração mais empedernido”.

Desde o início da peça, a intenção de ironizar “os falsos conceitos cristãos da burguesia torna-se evidente: durante o desenrolar da ópera veremos as mais sórdidas ações e intenções humanas mescladas a citações da Bíblia. Peachum, dirigindo-se ao público, queixa-se de que o seu negócio, é difícil. É preciso despertar a compaixão dos homens, mas só quatro ou cinco frases da Bíblia conseguem comover o coração humano e elas perdem o efeito tão rapidamente!... Surge um cartaz, com a frase: “É mais venturoso dar do que receber”. Apontando para ela, Peachum diz: “Esta frase, por exemplo, gasta-se em três semanas e a Bíblia, afinal de contas, não é inesgotável!”.

Os “negócios” de Mr. Peachum consistem no seguinte: na sua imensa loja, ele aluga, a um verdadeiro exército de mendigos, roupas esfarrapadas e sujas, braços e pernas horrivelmente deformados: tudo que possa causar piedade aos homens e extorquir-lhes uma esmola. A classificação dos “uniformes” dos mendigos é, ao mesmo tempo, tétrica e divertida: há, por exemplo, o “equipamento de vítima do progresso automobilístico”: um mutilado alegre que mostra um toco imundo que lhe serve de antebraço, amputado até o cotovelo. O equipamento número dois intitula-se “vítima das artes bélicas” e é simbolizado pelo “aleijado importuno que com o seu treme-treme constante atormenta os transeuntes” ... Uma vez fechada a transação – uma cena hilariante – com um novo “cliente” que surge, Peachum e a mulher descobrem, com horror, que sua única filha, Polly, fugiu de casa. Peachum impreca contra o destino ao saber que o sedutor de sua filha é o famoso e temido Mackie Navalha. Enquanto isso, Polly e Mackie celebram seu casamento num estábulo. Os ladrões do bando de Mackie chegam, com móveis recém-roubados, para transformar o estábulo “num local elegante”. Um deles cumprimenta a noiva e esclarece, carregando um pesado instrumento musical: “Este cravo, minha senhora, pertencia há meia hora à Duquesa de Somersetshire”. Depois, notando que se esqueceram da mesa, para o banquete, os gatunos chefiados por Mackie decidem serrar as pernas do cravo, enquanto ainda se vêm às voltas com o relógio de parede e os talheres furtados ao Hotel Savigny. Depois de celebradas as bodas pelo pároco, chega o único amigo de Mackie: Tiger Brown, chefe da Polícia de Londres e seu sócio nos assaltos às casas dos ricos. Tiger Brown e Mackie foram soldados juntos na Índia e são, como declara o culto Mackie, “inseparáveis como Castor e Pollux”. O assaltante, depois de cada roubo, dá ao xerife, honradamente, a parte que lhe toca e este, por sua vez, nunca faz uma “batida” policial sem antes avisar seu amigo. Na Scotland Yard, naturalmente, não há ficha desabonadora de Mackie, que continua a ser “uma figura respeitável da sociedade, exatamente como Tiger. Diz um dos ladrões para a jovem esposa: “Sabe, Madama? Temos pistolão com as mais altas autoridades...”.

Em casa, o pai de Polly está desesperado, considerando a perda da sua filha não do ponto de vista emocional, mas como a ruína completa do seu negócio. Com a mulher, ele resolve combater Mackie e denunciá-lo à polícia. Mas a filha, que volta pouco depois, para comunicar o casamento aos pais, explica que seria inútil, além do que, argumenta Polly: “Meu marido me oferece uma vida segura, papai! Ele é um excelente gatuno, de grande experiência e ideias largas. Com algumas empreitadas bem-feitas, poderemos logo retirar-nos em uma casinha de campo, exatamente como o Mr. Shakespeare que você admira tanto...”. No entanto, a recompensa oferecida a quem delatar

18. A Ópera de três vinténs

o autor de audaciosos roubos comove mais o coração de Peachum e ele se prepara para ir à Chefatura.

No segundo ato, depois de encerrado o ato antecedente com a *Canção da Insegurança da Condição Humana*, cantada pela filha, por Peachum e a mulher, vemos Mackie Navalha que se prepara para fugir, avisado que seu sogro pretende denunciá-lo. Ele lamenta não poder participar das grandes atividades da Coroação iminente da Rainha, que lhe parecem tão promissoras: “Durante o dia, o povo está nas ruas, todas as casas estão vazias, de noite a *haute volée* está bêbada: magníficas chances de roubo!”. Mas seu amigo Tiger Brown, ameaçado pelo chefe dos mendigos com algo de terrível, caso Mackie não seja capturado, a fim de não perder o emprego, resolve trair o amigo. Mackie é preso num bordel, mas logo depois consegue escapar da prisão com a ajuda de outra prostituta que o ama e que ludibria o carcereiro. Ao descobrir que seu genro escapou, Peachum ameaça o chefe de Polícia novamente, relatando, numa cena sumamente engraçada, que “no ano de 1400 antes de Cristo, durante a coroação da Rainha Semiramis, a participação *demasiado viva* das camadas inferiores da população causou uma série de catástrofes e o chefe de Polícia de Nínive foi castigado... creio que com cobras que se alimentaram no seu peito...”. Peachum prepara os mendigos para uma parada medonha em frente à Rainha, uma parada que causará escândalo durante a Coroação: 1.432 mendigos, de aspecto asqueroso, pintam catazes alusivos como: “perdi a vista em honra do Rei” e se aprontam para desfilar seus aleijões e sua imundície perante a Soberana, para desespero de Tiger Brown. E encerrando esta cena, o “amigo dos pobres” e a prostituta Jenny cantam o *Dueto da Moral Humana*:

“Oh, Senhores, que nos ensinai a viver bem comportados

E nos aconselhais a evitar o pecao e as más ações!

Depois podeis falar... Pois não importa como se vire e veja a questão:

Primeiro vem a comida e depois a moral”.

Uma voz pergunta detrás do palco: “Pois de que vive o homem?” E o duo responde:

O homem vive somente de crimes nefandos...”

Finalmente, preso mais uma vez, Mackie Navalha é levado para ser enforcado. E ridicularizando o *happy end* desejado pelas plateias burguesas, “que só vão ao teatro para divertir-se”, Brecht cria um *deus ex-machina*: um arauto da Rainha surge inopinadamente e concede o perdão a Mackie. Para aumentar o absurdo, ele é tornado nobre, ganha o Castelo de Marmarel de presente e uma pensão vitalícia de dez mil libras. Mackie exclama: “Salvo! Salvo! Sim, eu sinto que agora quando a necessidade é extrema, a ajuda divina está próxima”. E todos os personagens dessa deliciosa *blague* mordaz cantam o *Coral dos mais Miseráveis dos Miseráveis*, com que se encerra a *Ópera dos Três Vinténs*:

“Não persegues demasiado a injustiça!

Breve os pobres gelarão por si, pois na terra faz frio,

Pensa! Na escuridão e no frio imenso,

18. *A Ópera de três vinténs*

Neste vale de lágrimas em que vivemos todos.

Tende mais indulgência com os pequenos

E menos com os grandes ladrões,

Que vos levam à guerra e à vergonha

E vos fazem jazer sobre pedras ensanguentadas

E vos conduzem ao assassinato e ao roubo...”.

A Ópera dos Três Vinténs constitui um dos melhores exemplos do teatro eminentemente popular e voluntariamente vulgar e petulante de Brecht, que mais tarde atinge à sua plena maturidade artística com as obras finais, os esplêndidos afrescos de *A Alma Boa de Se-Tsuan*, *A Mãe Coragem*, *O Senhor Puntila e Seu Escravo* e *O Galileu*, talvez a mais profunda e a mais bela de todas as peças desse dramaturgo, que simboliza toda uma época e amplia as dimensões da dramaturgia atual, mesmo se ela está intrinsicamente ligada a uma linha política definida e declarada abertamente.

19. O Galileo de Brecht

Diário de Notícias, 1960/04/03. Aguardando revisão.

Não havíamos programado para este mês o prosseguimento da série que iniciamos sob o título “Documentos”, destinada a divulgar textos de autores marcantes e iniciada, justamente, com trechos da *Ópera de Três Vinténs*, de Brecht. Devido, porém, a vários pedidos provindos do interior, solicitando mais dados sobre esse dramaturgo, transcreveremos alguns dos momentos culminantes de o *Galileo*, desse autor, cuja obra assinala um dos momentos mais altos do teatro de nossa época. Agradecendo aos leitores por suas palavras de estímulo, satisfazemos, assim, o pedido que nos formularam expressamente.

Escrita em sua forma definitiva em 1955, isto é: um ano antes da morte de Brecht, o *Galileo* é sobretudo um libelo contra a intolerância e o fanatismo, partam eles da Inquisição ou de qualquer outra superestrutura. O *Galileo* é derrotado, na obra de Brecht, meramente como ser humano que teme a tortura e a morte, mas a vitória da Verdade por ele descoberta é apenas por essa confissão forçada. No desenrolar da peça, podemos observar insinuações simbólicas dirigidas a uma época em que uma nova forma de intolerância, a intolerância política, se ergue contra a liberdade de pensamento e de expressão artística. É como se o próprio Brecht codificasse, por meio da figura monumental do Galileu, a sua tragédia pessoal, de artista colocado perante tribunais políticos, nos Estados Unidos (o Comitê de Atividades Antiamericanas, do senador Mc Carthy) e na União Soviética (o Conselho dos Ministros Soviéticos).

É já célebre, nos meios teatrais europeus, o monólogo inicial do cientista, cujas teorias abalarão todo o seu século: “Durante dois mil anos, a humanidade acreditou que o Sol e todos os astros do céu giravam em torno dela. O Papa, os cardeais, os príncipes, os sábios, os capitães, os mercadores, os vendedores de peixe e os escolares pensavam permanecer imóveis nessa esfera de cristal. Mas hoje, sairemos dela: os velhos tempos passaram e eis que se abre uma nova era! Há mais de um século parece que a humanidade aguardava qualquer coisa... As cidades e as cabeças tornaram-se estreitas... A superstição e a peste grassam, mas tudo na vida é mutável... Tudo está em movimento: sobre o Velho Continente se eleva um surdo rumor: há outros Continentes na face da terra! E desde que os nossos barcos chegam até eles, uma gargalhada ressoa sobre todos os Continentes: o oceano imenso e cruel, que tanto temíamos antes, não passa de um poço modesto. E por toda a parte se ergue um desejo de penetrar as causas de todas as coisas: por que a pedra cai, quando a soltamos? Por que ela sobe quando a atiramos no ar? Cada dia descobre-se algo novo... É verdade, foram descobertas muitas coisas, mas o que resta por descobrir ainda é bastante mais. E assim, resta muito a fazer para nós, para a nossa geração. Muito breve, a humanidade conhecerá o local

do seu nascimento, este corpo celeste sobre o qual ela vive. O que lemos nos velhos livros já não nos basta. Onde, há milênios, se instalou a crença, ali mesmo se instala a dúvida. O mundo inteiro repete: sim, está escrito nos livros, mas queremos ver com nossos olhos. Seguiu-se, portanto, uma corrente de ar que, se assim posso dizer, ergueu as roupas bordadas a ouro dos príncipes e dos prelados: pudemos ver suas pernas, grossas ou finas, mas em todo caso pernas idênticas às nossas. Eu predigo que, antes de morrermos, ouviremos falar de astronomia nos mercados públicos, os filhos das vendedoras de peixes correrão às escolas. Pretendia-se que os astros estivessem fixos sobre uma esfera de cristal para não cair. Hoje, tivemos a coragem de fazê-los mover-se em liberdade, sem descanso eles viajam, viajam como os nossos navios. E a terra gira alegremente em torno do Sol e as vendedoras de peixe, os mercadores, os príncipes e os cardeais, sim: até o Papa gira com ela. Da noite para o dia, o Universo perdeu o seu centro e de manhã descobrimos centros infinitos: hoje em dia, cada ser vivo poderá ser considerado o centro da terra e ninguém é, na realidade. Porque, de repente, há espaço para todos no mundo.

Advertido por seus amigos das consequências perigosas de suas descobertas, ele reafirma sua fé na razão humana e premido pela sua condição financeira extremamente precária, decide abandonar Veneza pela Corte dos Medici, em Florença. É de grande expressividade o seu diálogo com Sagredo, seu amigo e ele próprio pesquisador científico:

Sagredo - Perdeste a razão? Se o que vês é verdade: em que dificuldades te meterás? Vais proclamar aos quatro ventos que encontraste um sol com outras terras que lhe giram em torno?

Galileu - Sim, e que o universo gigantesco, com todas as suas constelações, não gira em redor da nossa diminuta terra, como todos imaginávamos.

Sagredo - E que, portanto, tudo isso não passa de astros Esse firmamento infinito? Então onde está Deus?

Galileu (com ira) - Sou teólogo? Sou matemático!

Sagredo - Mas és, antes de tudo, um ser humano eu te pergunto: Onde está Deus, no teu sistema de mundos?

Galileu - Em nós ou em parte alguma!

Sagredo (gritando) - Como dizia o supliciado? (Giordano Bruno)

Galileu - Como dizia e supliciado.

Sagredo - Por esse motivo ele foi queimado há menos de dez anos.

Galileu - Porque ele se limitou a afirmar: não podia provar o que dizia. A sedução que emana da prova é demasiado forte: todos sucumbem a ela, com o tempo. O pensamento, a faculdade de pensar, constitui um dos mais altos prazeres da espécie humana.

Sagredo - Oh. Galileu! Eu te vejo tomar um caminho terrível! É uma noite funesta para o homem aquela em que ele descobre a verdade... É uma hora de cegueira aquela em que ele crê na razão... Como os poderosos permitiriam que ficasse em liberdade aquele que conhece a verdade? Mesmo que fosse a verdade sobre os astros mais longínquos!... Crês realmente que o Papa escutará a tua verdade, se lhe disseres que ele se engana? Crês que ele vai assinalar simplesmente na sua agenda: 10

de janeiro de 1610. O céu está abolido! Tu não crês em Aristóteles e queres crer no Grão Duque de Florença! Quando, há pouco, eu te vi observando pelo telescópio esses planetas novos, parecia-me ver-te sobre os feixes de lenha de uma fogueira... E quando me disseste que acreditavam em provas, eu senti o cheiro de carne humana a arder... Não partas para Florença, Galileu!

É também importante, para compreendermos a visão de Brecht da personalidade de Galileu, o diálogo deste com um sábio que nutre simpatia pessoal por ele, o padre Belarmin, que refuta a crença inabalável do cientista no triunfo da razão humana: “A razão, meu amigo, não nos leva muito longe. Que vemos em torno de nós, senão falsidade e crimes? Onde está a verdade? Pensai um instante, quanto custou em esforços e reflexões aos Pais da Igreja e a tantos de seus sucessores descobriu uma aparência de explicação para um mundo que, concordareis comigo, é toleravelmente horrível! Que esforços para dar um sentido às coisas que não conseguimos compreender! E a vida está chela delas... Por isso descarregamos essa responsabilidade sobre um Ser supremo! E, justificando a bula papal que forçou o sábio a renunciar publicamente suas teorias: Sou filho de camponeses do Sul da Itália, pessoas simples... Apesar do seu sofrimento constante, foi-lhes assegurado que o olhar da divindade pousa sobre eles. Creem ainda que o cenário do mundo foi criado em torno deles para que eles desempenhassem o papel, grande ou pequeno, que lhes foi confiado. Que diriam se soubessem que a sua bondade, a sua paciência, a sua inquietude à miséria eram inúteis? Que o seu sofrimento não tem mérito algum? Eu vejo seus olhares encherem-se de temor, e eles sentem-se traídos e enganados. Não: a Igreja revelou uma nobre e maternal piedade, uma bondade de espírito imensa, mantendo-os ignorantes dessas verdades”. Galileu replica: “Tendes razão! Não se trata, na verdade, de planetas, trata-se de camponeses. A Igreja quer que a Terra seja o centro do universo para que a Cátedra de São Pedro possa estar no centro da terra. Sabeis como a ostra produz pérolas? No decurso de uma doença quase mortal, por conter um corpo estranho no seu interior: um grão de areia, por exemplo... Muitas vezes, por causa da pérola, ela vem a morrer. Ao diabo com a pérola! Prefiro a ostra sã! As virtudes não são parte inseparável da miséria, meu caro! Se vossos pais fossem ricos e felizes, poderiam cultivar as virtudes decorrentes da riqueza e da felicidade! Atualmente, as virtudes emanam daqueles que se esgotam, curvados sobre campos também esgotados e eu, essas virtudes, as recuso!”.

Apesar de viver prisioneiro da Inquisição, virtualmente vigiado até a morte, Galileu consegue entregar a um amigo, que o vem visitar pela última vez, de passagem para a prisão, um exemplar dos seus *Discorsi*, de incalculável valor científico. Justificando o seu terror humanamente compreensível à tortura e à morte, Galileu declara, no seu derradeiro monólogo, de extraordinária atualidade, na parte referente às suas predições científicas:

“Nas minhas horas livres, examinei o meu caso em todos os seus aspectos... O cultivo da Ciência me parece exigir uma coragem excepcional. A Ciência comercia com o conhecimento adquirido através da dúvida. Criando a sabedoria sobretudo e para todos, ela tende a tornar todos céticos. Ora, a maioria da população é mantida por seus príncipes, por seus proprietários, pelo clero, numa neblina fúlgida de superstições e de tradições escritas, que ocultam as maquinacões dessa gente. A miséria das massas é tão velha quanto as montanhas e do alto dos púlpitos, se proclama que ela é tão indestrutível quanto as montanhas. Nossa nova era da dúvida encanta o grande público: ele arrancou-me das mãos o telescópio, para o apontar contra os que os torturavam. Esses homens egoístas e violentos, que sofregamente tiravam partido dos frutos da ciência, sentiram

então o olhar frio dessa mesma ciência, pousado sobre uma miséria de milênios, embora artificial que poderia ser facilmente suprimida: Atacavam-nos, a nós cientistas, com suas ameaças e suas corrupções, atacavam de maneira irresistível as nossas almas débeis..., Mas podemos recusar-nos à massa e continuar a ser homens de ciência? Os movimentos dos astros tornaram-se mais claros, os movimentos dos senhores continuam incalculáveis para a massa dos seus súditos. A batalha pela medida do firmamento foi ganha pela dúvida. A batalha pelo pão da mãe de família romana será sempre perdida pela fé? A ciência tem de ocupar-se de duas batalhas. Uma humanidade tropega, a arrastar-se pela névoa de milênios, incapaz de utilizar plenamente as próprias forças, não poderá tirar partido das forças da natureza que os cientistas descobrem. Por que trabalham os cientistas? Creio que o único propósito da ciência é este: aliviar a fadiga da existência humana. Se os homens de ciência contentam-se com acumular conhecimentos e gozar do prazer de saber por si, então a ciência não passará de uma pobre coisa enferma. Vossas máquinas só servirão para novos tormentos. Com o tempo, podereis descobrir tudo ainda há por descobrir, no entanto, vosso progresso vos afastaria cada vez mais da humanidade. O abismo entre elas e vós pode tornar-se tão grande que a cada vossa nova conquista corresponda um grito de horror universal!...”

Naturalmente, é evidente, em toda a obra, o seu conteúdo político, sendo claro também o seu simbolismo pouco velado, que empresta ao comunismo o aspecto ideal de uma força “renovadora”, o de um “sol” que venha iluminar de esperança o destino da humanidade, como indica a alegoria do primeiro monólogo. Mas, como já ressaltamos várias vezes nesta seção, o extraordinário valor artístico dessa obra, *engagée* por excelência, transcende de muito a mensagem marxista do teatro de Brecht, justificando o nosso interesse pela dramaturgia que recebe, em todo o Ocidente, de resto, uma acolhida unanimemente entusiasta.

20. Parecer pormenorizado sobre o livro Brecht de John Fuegi, NY: Grove Press

Para a editora Scipione, 1996/09/16. Aguardando revisão.

O autor deste imenso estudo, que levou 25 anos de pesquisa incansável para ser escrito, foi o fundador de International Brecht Society. Publicou sob a égide desta instituição 14 volumes das revistas ensaios sobre o dramaturgo, intituladas *Proceeding*.

O que distingue este gigantesco ensaio biográfico e crítico do ser humano e do teatrólogo Brecht e o equilíbrio com que o autor trata de visões já por si conflitantes: como estudar e descrever, com provas contundentes, a dicotomia típica de um ser humano pusilânime, riquíssimo graças a contas na Suíça e contratos milionários, egocêntrico, misógino, veladamente homoerótico e incapaz de se decidir claramente a favor da União Soviética de então ou de denunciar os campos de concentração russos, os Gulags, de que Solzhenitsyn fala tão convincente e veementemente, como ex-prisioneiro. John Fuegi consegue sair-se bem desse conflito entre admiração pela obra obtida através da mentira, do plágio, da ausência completa de ética e o nojo pelo teatrólogo que, baseado muitas vezes no roubo ou apropriação do trabalho de suas colaboradoras ou de autores estrangeiros (Kipling, o “defensor” do Imperialismo inglês, Rimbaud, Villon, Wedekind, Gay e outros) revolucionou o conceito de teatro neste século, apesar dos pesares. Um dos obstáculos praticamente intransponíveis com os quais teve que se defrontar, seguindo os rastros de Brecht deixados nos registros da antiga Alemanha comunista, a totalitária DDR (República Democrática Alemã), um grande número dos quais propositalmente rasgados, censurados e/ou mutilados, quando não carimbados com os rótulos que os tornaram inacessíveis de *privat* ou *politisch*.

A admiração pelo artista que inovou, revolucionariamente, o teatro de meados e final deste século, logo se chocou, porém, com os dados cada vez mais desabonadores que o autor encontrava a respeito de seu biografado. Sua dúvida inicial surge ao examinar a pretensa “adaptação” de Brecht da peça de Molière, *Don Juan*, há indicações seguras, insofismáveis, de que Brecht não sabia francês a ponto de “adaptar” Molière para seu estilo de teatro atual. Aos poucos, o autor descobre que várias colaboradoras, fascinadas pelo charme um pouco selvagem, devastador e sem escrúpulos daquele que se chamava a si mesmo de “o pobrezinho, o coitadinho do Bert Brecht”. Nesta “adaptação” da qual Brecht *não participou*, decididamente, a autora real foi sua colaboradora Elizabeth Hauptmann.

Graças a uma cópia de vários documentos do Arquivo de Brecht em parte ocultos e de impossível acesso na Alemanha da era anterior à queda do Comunismo e do Muro, em 1989, e que se encontram na Universidade de Harvard e devidamente autorizado a consultar esse embora incompleto arquivo pelo próprio filho de Brecht, o autor foi ficando crescentemente pasmado e perplexo. Os arquivos revelavam um outro Brecht: milionário com contas polpudas no infame sistema bancário da Suíça, as famosas e aéticas “contas numeradas” e por meio de contratos rendosos na Europa e nos USA.

Mais, o estudo acurado, durante um quarto de século, da vida de Brecht, inserida na miséria e a Alemanha derrotada durante a Primeira Guerra Mundial; a ascensão de governos totalitários na União Soviética de Stalin, responsável pelo fuzilamento de milhões de cidadãos, a loucura que se apoderou da Alemanha com o nazismo e da Itália com Mussolini etc etc - tudo isso o autor consegue descrever, com detalhes, para realçar a figura do seu biografado. O livro começa indo até às raízes da filiação pequeno-burguesa daquele que se chamava Eugen (bem-nascido) Berthold Friedrich Brecht, cujo pai tinha um ótimo emprego burocrático e que assegurou ao filho sempre uma vida sem problemas financeiros angustiantes e imediatos. John Fuegi mostra, conclusivamente (não se trata de uma opinião pré-concebida), o desenvolvimento da personalidade do jovem Brecht: racista contra os chineses, a favor do Kaiser Wilhelm II que já em 1871 arrasara a França, a favor da centelha do nazismo que foi o antissemitismo, aliado à xenofobia crescente, do povo alemão e que se encontrava na fórmula sucinta: “os judeus nada mais são do que os assassinos de Cristo”. John Fuegi distingue vincadamente as várias fases do teatro de Brecht: na sua juventude, tangido pela ambição desmesurada de ser “o herdeiro dos dois supremos dramaturgos alemães do período entre as duas Guerras Mundiais, Hauptmann e Wedekind”. Inicialmente, portanto, suas peças insistem numa temática monocórdica de violência, ódio às mulheres como “seres inferiores, um nada velado culto do homoerotismo como uma união de” deuses” germânicos, sempre inclementes, insensíveis, rudes, toscos, sempre à beira do assassinio, do estupro, da catástrofe, das orgias sexuais sanguinolentas.

Às escondidas, o jovem Brecht lia avidamente e copiava sem o menor escrúpulo trechos inteiros do poeta francês Rimbaud, de Villon, de Whitman, norte-americano, do teatrólogo destruído dos bem-pensantes alemães com suas peças de horror e sexo desenfreado, Wedekindsurpresa! o grande defensor da “superioridade inata da raça branca, notadamente inglesa” sobre os indianos ou africanos, “nitidamente inferiores”, Kipling se referira à “carga que pesa sobre o ombro da raça branca” de civilizar o mundo por meio do British Empire. O autor colonialista inglês tinha mais atrativos ainda para Brecht, que permaneceriam ao longo de toda a sua carreira de dramaturgo e diretor teatral: ele descrevia casernas de exército, sem a presença de mulheres, dentro de um mundo forçosamente masculino, características que correspondiam ao temperamento e aos objetivos de Brecht no início de sua fulminante trajetória. Os “avanços” tecnológicos da máquina de moer seres humanos durante a Primeira Guerra Mundial o impressionam grandemente, a invenção da metralhadora, dos tanques, dos aviões bombardeiros, do gás de mostarda, que as tropas alemãs pela primeira vez na História da humanidade usaram contra os aliados durante a Primeira Guerra Mundial de 1914-1918. Habilmente “dispensado” do serviço militar por influência de seu pai, Brecht, o que nunca se soube até este livro, inspira-se também no piegas autor alemão de fictícias histórias passadas entre os indígenas dos EUA, Karl May.

Permite-se uma posição propositalmente chocante ao considerar a Bíblia “um livro muito cheio de engodo...e um livro cruel” e se jacta de ser capaz de escrever melhor do que um dos clássicos do teatro alemão pregresso, Hebbel, e do que seu modelo atual, Wedekind. Escatológica, em certos momentos cruamente vulgar, a dramaturgia de Brecht fala de excrementos, de estupro enquanto os homens defecam sobre suas mulheres vitimadas e a miúdo assassinadas depois da violação como se fossem animais ou receptáculos indignos do sêmen masculino. Matricula-se na Universidade de Munique, no Sul da Alemanha, para supostamente estudar “medicina”, na realidade para ter um pretexto concreto para escapar do alistamento militar que o levaria ao *front*. Aí o impressionam vivamente 3 autores: Carlitos, Ibsen e Strindberg. Strindberg, o dramaturgo sueco, o fascina por sua obra claramente misógina.

Não somente Brecht se dedicava a desmistificar a hipocrisia do mundo das convenções burguesas, que varriam a libido e a ambição de riqueza para baixo do tapete, o romancista insigne Thomas Mann em *Morte em Veneza* mostrava um homem já idoso apaixonado, embora platonicamente, por um belíssimo menino polonês, que está com sua família (dele, menino polonês) num hotel de luxo em Veneza. Segue-se a decadência e morte do amante imaginário. O irmão de Thomas Mann, Heinrich Mann, socialista, não tão bom autor nem pela metade, deixa consignada, porém em “O Anjo Azul”, depois filmada por Emil Jannings e Marlene Dietrich. a trajetória aviltante de um professor (e na Alemanha daquele tempo ser um *Gelehrte*, um Professor era tido hierarquicamente em alta conta) perdida e ruinosamente apaixonado por uma cantora e prostitua de cabaré que o leva à catástrofe.

Lê, embora sem aprofundar-se na leitura, o filósofo Schopenhauer que o adverte sobre as “virtudes” de mostrar-se sempre tirânico, dono único da verdade e ilimitadamente vaidoso e arrogante. Brecht - sem demonstrar gratidão pelos autores que pilha impiedosamente e sem menção de seus nomes - cria dramas que são “colagens” de vários trechos e enredos de outros autores. Desde a sua primeira peça, *Baal*, inspirada pelo forte drama de Büchner *Wozzeck* (uma das obras-primas do teatro expressionista alemão. mais tarde musicada pelo músico dodecafônico austríaco Alban Berg).

Na primeira guerra mundial se enredaram 30 nações. Data também a partir desse conflito a hecatombe de 30 milhões de pessoas mutiladas, banidas, arruinadas e 9 milhões de mortos. Brecht, impertérrito, só pensava em ligar o cabaré político de comédia ácida, típico de Berlim, nos anos que precederam a tomada do poder pelos nazistas de Hitler com objetos de destruição seus contemporâneos como o revólver ou a “importação” da guitarra, da música e da dança para a montagem de suas peças. Aqui o autor tenta misturar dados muito complexos, sobre a inflação devastadora da chamada República de Weimar, que precedeu de pouco o advento do *Reich* nazista, a miséria da classe média, a ausência de perspectiva, as pesadas reparações de guerra que a Alemanha derrotada teve que pagar à França e que obstaram qualquer progresso das massas alemã. E uma longa, alentada, profunda, pesquisa sobre a época do início da ascensão de Brecht como escritor e diretor de teatro. Ele se torna famoso pelo lema amoral: “Primeiro vamos cuidar da pança, depois é que vem a Moral” ou a admoestação que colhe de uma leitura superficial do grande iconoclasta Nietzsche: “Quando fores encontrar uma mulher (a palavra em alemão é pejorativa e poderia significar também prostituta reais) não esqueças de levar contigo um chicote”. Os traços sadomasoquistas de Brecht são como que um componente genético da sua psique.

Suas peças anunciam uma forma de sinal apavorante de fim dos tempos: *Tambores na Noite*, *No Labirinto das Cidades*. Pesca inspiração onde e em qualquer lugar a que tiver acesso. Tendo sabido que Mayakovsky e outros tinham adotado no início da Revolução de 1917 elementos até então inéditos no palco, copia-os sem demora: jazz, boxeadores, gente que ganha a vida fazendo versos ao som de realejos pelas ruas de Munique, introduz o circo e o cinema em seu teatro. E fala sempre de podridão e ausência de futuro que ele, o “defensor dos operários oprimidos” falou sem cessar.

Depois que começa a colaborar no tabloide pasquim *Querschnitt* (Corte vertical) ele se afasta de suas anteriores loas ao homossexualismo e ao contrário, começa a denegrir os homossexuais, acusando Thomas Mann, o poeta Rilke, e o poeta simbolista alemão Stefan George.

Não parece ter lido Marx, apenas o folheou rapidamente, mas viu no marxismo um ótimo veículo para a sua ilimitada vaidade e sua ambição. Sempre ele dá as suas falas no palco um tom voluntariamente chocante e escatológico, bastem dois horrendos exemplos: “Mais vale o cu de Carlitos do que as mãos (da grande atriz) Eleonora Duse” ou “Para eles era indiferente cagar ou estuprar, por que não fazer os dois ao mesmo tempo?” Mesmo a Esquerda à qual ele, da boca para fora, queria servir, faz reservas muito sérias sobre o caráter de Brecht. O excelente crítico Walter Benjamin, da Escola de Frankfurt, vê em Brecht, que conhece pessoalmente, “uma personalidade esmagadora, fascista em sua essência”. Também o servil adúlador de Stalin, o crítico húngaro Luckás não demora a demonstrar seu desprezo por Brecht. Nem a União Soviética se interessa em montar qualquer de suas peças.

Ele confunde, com uma superficialidade inigualável, Trotsky e Confúcio, o sábio chinês e o anti-stalinista. Mas jamais ele faz nem a mais velada crítica aos campos de concentração stalinistas, os monstruosos Gulags já na região do Polo Norte, tão “imune” a tais denúncias quanto Pretes e Jorge Amado no Brasil ou Neruda no Chile.

Mesmo temendo a tentacular e medonha NKVD, a polícia secreta que substitui a Cheka e antecede a KGB criminoso e arbitrário, ele elabora uma de suas obras-primas, a peça *Galileu*. Teria sido uma tímida *mise-en-scène* do rumoroso e totalitário julgamento de Bukharin pelos sanguinários “tribunais” de Stálin? Ele se preocupava mais em estreitar o *Galileu* na Broadway, depois que conseguiu fugir da Alemanha nazista em 1935.

Inspirando-se na magnificência das peças elizabetanas de Marlowe e sobretudo de Shakespeare, Brecht deixou, conforme o certo juízo formulado pelo excelente ator inglês radicado nos EUA e que fez o papel-título de *Galileu*, Charles Laughton, duas peças irretocáveis: *Os Fuzis da Mãe Coragem* e *Galileu*. Talvez se devesse arrolar entre as obras-primas ainda a *Ópera de Três Vinténs* também. O autor vai até longínquas regiões da Rússia para entrevistar várias personalidades (todas mencionadas especificamente no livro) como Lev Kopolev, que foram torturadas e jogadas no frio incessante dos Gulags perto do Polo Ártico: essas pessoas que conheceram Brecht pessoalmente acham que “não têm mais nada a perder” depois daquilo pelo que passaram e revelam traços moralmente desabonadores do revolucionário plagiador alemão sem caráter, um Macunaíma germânico preguiçoso e sem espinha dorsal ética... John Fuegi que teve que decorar muitos dos depoimentos que lhe foram confiados, alude à impotência da Lei de Livre Acesso à Informação norte-americana (*Freedom of Information Act*) diante dos obstáculos criados pela CIA ou pelo FBI.

Afirma, com provas concludentes, que Brecht se apoderou de peças escritas por suas colaboradoras como Elisabeth Hauptmann, Margaret Steffin e Ruth Berlau. Finalmente, desafia qualquer pessoa a contradizer, com provas, a sua longa série de retratos de Brecht como excelentes dramaturgo e diretor e abjeto ser humano.

Finalmente: Um livro de tão excelente, abrangente e profunda erudição só terá, creio, pouca repercussão num país assolado pela mediocridade televisiva e dos Paulo Coelho *et cetera* brasileira e devastado pelo controle das “patrulhas ideológicas” de um comunismo paleolítico predominante entre nós. Sem dúvida, esse livro traria um grande prestígio cultural para a Editora Scipione. Haveria possibilidade de resumi-lo e dotá-lo de fotos das montagens de Brecht e fotos dele e de alguns dos personagens que determinaram sua vida?

21. O teatro de Friedrich Dürrematt

Texto inédito (11 páginas datilografadas), Sem data. Aguardando revisão.

Friedrich Dürrematt definiu a sua posição diante do teatro e diante de sua época ao justificar a sua não utilização da tragédia como gênero teatral:

“A tragédia pressupõe sentimento de culpa, miséria, uma compreensão ampla dos conhecimentos, responsabilidade, proporção. No caos do nosso século, nesta última valsa que a raça branca dança, não há mais culpado nem responsáveis. Ninguém pode mudar a situação em que nos encontramos e que ninguém desejou. Tudo acontece já sem a interferência dos indivíduos. Somos absorvidos pelo tumulto irresistível dos acontecimentos modernos, somos todos demasiado culpados coletivamente, demasiado enfronhados nos pecados cometidos por nossos pais e por nossos antepassados. Somos apenas os descendentes. É esse o nosso azar, não a nossa culpa – a culpa só existe como realização pessoal, como ação religiosa. O máximo que nós merecemos é mesmo a comédia”.

Poderíamos concluir que a comédia é então a expressão do desespero, mas essa conclusão não é necessariamente verdadeira. É claro que quem contempla o absurdo sem esperança do nosso mundo, pode perder o ânimo, mas esse desespero, esse desalento não são uma consequência do *status* do mundo, mas sim uma resposta a esse mundo. Naturalmente uma resposta seria não desesperar e resolver enfrentar esse mundo em que vivemos como Gulliver entre os gigantes. O nosso tempo instruiu o público de teatro a vislumbrar na arte algo de sacral, de patético para iniciados esotéricos. O gênero cômico se adapta às coisas inferiores, dúbias, tocas, que são aceitas porque ao rir delas nos divertimos como canibais, como quinhentos porcos reunidos. Mas a partir do momento em que o elemento cômico revela sob sua aparência um perigo, um desafio, uma revelação moral, todos logo o largam correndo como quem pegou num ferro quente, porque a arte pode ser tudo que bem quiser, mas deve permanecer agradável, *gemütlich*.

Esta definição agora, franca, adapta-se como vimos a todos os autores do absurdo que analisamos rapidamente nesta série desde Ionesco até Pinter e Albee por mostrar a antítese fundamental entre o teatro do absurdo e o teatro panfletário político, ambos feitos de encomenda como exaltação de um *status quo* inalterável e alienado de uma realidade social em constante efervescência e mutação; a tragédia não pressupõe somente a responsabilidade de protagonistas individualmente pelas suas ações, mas ela sem dúvida cristaliza durante alguns momentos um conflito, uma tensão fundamental ao passo que a comédia descreve uma situação fluida, indecisa nos seus contornos, adaptando-se por isso à nossa época de transição entre a revolução industrial e a

eletrônica, a granada e a bomba atômica, como ele próprio diz, uma época pronta para arrumar as malas e desaparecer. Os tiranos gregos, a luta fratricida dos reis ingleses no teatro histórico de Shakespeare – essas situações refletiam indivíduos poderosos por detrás das maquinações de um Estado politicamente reconhecível, mas, no mundo de hoje, em que o Estado tornou-se burocrático, anônimo tanto em Moscou quanto em Washington: “Os secretários de Creonte se encarregam do caso de Antígona”, os pequenos funcionários de Kafka e de Pinter liquidam as suas vítimas sem que apareça o Godot temido pelos mendigos de Beckett. Eichmann declarou no processo em Israel que “obedecia meramente a ordens” quando ordenou o massacre de milhares de judeus, ele era somente uma pequena peça obediente dentro de uma vasta maquinaria do horror e da bestialidade. Para este mundo mecanizado até mesmo na sua crueldade de autor anônimo convém não a gargalhada niilista de Ionesco nem a participação ingênua e utópica de Brecht, reformulador de relações sociais entre os homens, mas sim uma comédia de humor negro, uma careta grotesca que é uma forma diferente de documentar o absurdo. O seu teatro é como o de Max Frisch o palco para suas mordazes meditações sobre o convívio humano e para reflexões filosóficas sobre a condição humana à beira do abismo eternamente latente – a agressividade mútua dos homens que conduziria à explosão nuclear, niveladora de todos os valores absolutos.

“Peço encarecidamente que não reconheçam em mim um representante de uma determinada tendência dramática, como se eu fosse um vendedor ambulante que fica diante de portas da dramaturgia moderna em busca de uma cosmovisão, de uma *Weltanschauung* facilmente rotulável – existencialista, niilista, expressionista, irônico ou como se chamem esses vidros de compota etiquetados pela crítica literária. Não tento refletir uma filosofia, mas as ações, os pensamentos, a filosofia dos homens que retrato na sua múltipla variedade. Não preparo anteriormente uma peça com uma tese definida, mas os próprios personagens surgem espontaneamente durante a criação. Sinto decepção os que buscam uma mensagem profunda em minhas peças se falo não como um artista, mas sim como um alfaiate falaria sobre a confecção de roupas. Se não sei falar bonito sobre a arte e sem seguir as regras da alta cultura, falo então aos que cochilam quando se começa a falar de Heidegger”.

Esta dupla ironia – contra a crítica literária e contra os intérpretes pedantes e herméticos de uma obra literária – tipifica a visceral desconfiança que Dürrenmatt demonstra com relação às elaborações cerebrais estereis humanamente. Exatamente como para Sartre houve uma valorização exagerada do escritor, do criador artístico, principalmente no mundo de língua alemã, que transforma o crítico, o *Herr Professor*, o literato num demiurgo *à la* Stephan George que vê na arte um sacerdócio elevado, um profeta de raízes profundas do homem. De formação humanística sólida, de instrução religiosa protestante como filho de pastor em Berna, Dürrenmatt não refuta evidentemente a cultura, mas nega a sua adaptação a um meio dinâmico humano vivo como o teatro. As peças preparadas antecipadamente para provar uma teoria político-social, uma crença religiosa, ou para demonstrar profunda erudição cultural e histórica, pecam fundamentalmente pela insuficiência artística de seus criadores, com exceção de um talento da proporção de um Brecht, de um Claudel, mas o teatro é, como o define justamente o escritor suíço, uma elaboração literária de uma matéria prima através da linguagem e dos recursos do palco – iluminação, acompanhamento sonoro etc. Sem defender evidentemente um teatro da arte pela arte alienado da condição social do homem ou dos seus valores teimosamente religiosos ou do contexto cultural em que ele vive, Dürrenmatt propõe, porém, que esses elementos constituem o teatro, integram-no,

mas não é para eles que o teatro tende, pois uma peça é independente, é a soma autônoma de elementos engajados. Da mesma forma, Brecht é um grande dramaturgo não porque seu teatro político-social seja incomparável. Ao contrário, é até monotonamente linear, mas porque ele, Brecht, conseguiu insuflar-lhe a vivacidade do seu extraordinário talento, a sua extraordinária percepção de verdades sociais que coincidentemente eram também verdades plenamente utilizáveis pela dialética do teatro.

No mundo de língua alemã do qual ele é tributário como suíço alemão, o teatro assumiu, ao contrário, um aspecto de museu bem-organizado e bem-comportado no qual grandes diretores e intérpretes, toda uma brilhante maquinaria teatral, revive textos do passado – Shakespeare, Sófocles, Calderón de la Barca – mas não surgem autores que renovem o vocabulário e os recursos cênicos apelando para a reprodução estrangeira. É como renovação do teatro formulado em alemão que ele e seu compatriota Max Frisch surgem retirando a poeira que cobre o museu de cera do teatro fossilizado da Alemanha pós-hitlerista – numa palavra ele integra o teatro do presente, oferece-lhe uma temática contemporânea.

Qual seria essa temática contemporânea se ele refuta o teatro político de esquerda, o teatro naturalista da reforma social, o teatro religioso de Ghelderode e os modelos do passado que têm uma validade relativa para a nova humanidade depois da Segunda Guerra Mundial, depois de Oppenheimer, Fermi e Einstein? A sua resposta é a de considerar o teatro como um campo experimental, à semelhança das experiências levadas à cabo na França por Ionesco e Beckett, na Inglaterra por Osborne e Pinter, um teatro que reflita as inquiuições do homem atual, massificado e atônito, um teatro experimental quer dizer um teatro de indagação conjunta com os partícipes da inédita situação humana a do século XX, inédita não só pela massificação, pela coletivização de Estados onipotentes que mais e mais incidem sobre a vida individual, inédita pela explosão demográfica sem precedentes e que força os governos a essa arregimentação odioso, mas necessária, na nossa época em que inclusive certos fatores de progresso social se revestem de aspectos de terror e ameaça – num mundo de menor mortalidade infantil a sombra de Malthus desenha-se sobre as colheitas insuficientes da Índia, sobre as favelas incapazes de conter o êxodo rural rumo às grandes aglomerações humanas. E nos países desenvolvidos em que o analfabetismo praticamente fio eliminado ou reduzidos a percentagens ínfimas, qual é a função do artista nesse mundo novo, barroco, contrastante? A análise literária não se tornou acessível a todos os que sabem ler? Os professores de literatura, os críticos e exegetas do teatro não se arvoram em árbitros do bem escrever, do estilo perfeito? A solução que Dürrenmatt encontra é a do artista que descobre a arte justamente onde a burguesia pedante, culturalmente *nouveau riche* não a reconhece. E aplicando a sua teoria à prática, ele começa a escrever novelas para a rádio – gênero até então desprezado pela *intelligentsia* –, a escrever magistras romances policiais. “Pos só quando a literatura não pesar mais nada na balança dos críticos é que ela assumirá novamente valor e peso”.

Por que essa ojeriza pronunciada à crítica literária? Não por incultura de Dürrenmatt, mas por seu critério de autenticidade e pela sua perspicácia. Principalmente na Alemanha e nos Estados Unidos por influência alemã a interpretação da literatura e, portanto, do drama também que dela deriva, passou a ser considerado um objeto científico, acrescentou-se à palavra literatura o apêndice inesperado e insólito de “ciência”, daí derivando a solene *Literaturwissenschaft* ou ciência literária, monstro elaborado nos laboratórios universitários alemães. Em vez da interpretação

literária de um crítico sensível, culto, que demonstrasse percepção e afinidade com relação a um determinado autor e sua obra, surgiu uma série de métodos físico-químicos para aferição da temática de um escritor. Passaram a ser contadas as repetições de palavras para, através dela, fazer um raio X psicológico de autor. Quem usasse constantemente a palavra terra, ventre ou raiz deveria ter complexos freudianos com relação à própria mãe e, portanto, vinha classificado como um autor obcecado pelo complexo de Édipo. Até mesmo na análise menos absurda os cientistas literários propunham-se a classificar um autor segundo leis científicas que o definiriam sem apelação. Trata-se de um fenômeno semelhante à coqueluche do freudianismo que produziu na Alemanha e na Áustria pesados volumes de interpretação de todos os personagens literários de acordo com suas taras psicológicas – Hamlet, um homossexual latente, Iago, um impotente, o rei Lear, um masoquista como os personagens de Dostoiévsky da mesma forma que era sádico Hemingway e necrófilo Baudelaire.

Hoje em dia vivemos ainda a coqueluche da análise puramente política que conseguiu reduzir a duas as atuações: alienados, reacionários, vendidos ao capital americano ou engajados, surgindo talvez outra bifurcação agora com o duelo Mao Tse-Tung e União Soviética, ou seja, lacaios porcos revisionistas e fanáticos liberais, bárbaros e primitivos conforme se mimoseiam mutuamente o *Pravda* e a *Voz do Povo* de Pequim. A literatura obrigada violentamente a colocar-se debaixo do estetoscópio e do microscópio, do telescópio e do raio X da ciência literária perdeu sua dimensão própria – afirma Dürrenmatt – hoje em dia se estuda literatura, mas as circunstâncias não permitem quase que se crie literatura, o parasita quase asfixiou a árvore.

Ele não se propõe a trabalhar para o teatro, a elaborar peças para o teatro, mas se propõe muito mais decididamente a trabalhar com o teatro, meio e não fim, instrumento da sua interrogação e não quadro negro sobre o qual escrever as suas frias demonstrações.

A origem da dramaturgia de Dürrenmatt é certamente expressionista, no que o movimento expressionista tiver de semelhante à visão barroca da vida que justapõe caoticamente o grotesco e o sublime, o trágico e o absurdo, o cômico e o monstruoso, a sua leitura de Wedekind o impressiona vivamente: acontecimentos absurdos que se sucedem, numa acumulação crescente de crueldade e de humor macabro e ironia ácida aos costumes vigentes na sociedade humana. *A Visita da Velha Senhora* poderia, por exemplo, ser considerada uma alegoria expressionista moderna que confirma o diagnóstico cínico da *Ópera dos Três Vinténs* de Brecht: o ser humano para fugir à pobreza aceita pactuar com tudo, inclusive a sua consciência. É a concessão, não o ideal, acrescenta Dürrenmatt, que conduz o progresso da humanidade.

Uma velha senhora bilionária – a mulher mais rica do planeta, especifica-se – chega a uma cidadezinha anônima desprovida de recursos, esquecida do progresso que agita o resto do mundo, o lugarejo chamado Guellen. Esta misteriosa milionária que viaja com trens próprios, que controla ações de petróleo das mais ricas do mundo promete transformar Guellen numa comunidade nova palpitante de indústrias de cromo de vidro, cheia de automóveis, geladeiras, televisões, de progresso enfim. Os habitantes exultam e custam a reconhecer nela a mesma moça Clara Zachassian que há muitos anos os habitantes que Guellen indignados tinha expulsado da sua cidade natal por ter sido seduzida por um rapaz local e ter se tornado prostituta depois de sua sedução. Ela, a mulher mais poderosa, quase diríamos a mulher onipotente exige agora como única condição para derramar seus milhões de dólares, francos e libras em Guellen que seu sedutor o medíocre Ill seja

assassinado para apaziguar a sua vingança pessoal. Consternação geral, discursos inflamados do mestre escola contra aquela desumanidade, afinal, senhora Zachassian, a senhora pode controlar todo o petróleo do mundo por ter sido casada nove vezes com milionários, mas ainda estamos na Europa, no Ocidente, no berço da civilização moderna, a vida de um homem não se comercia em troca de vem estar material: ela é acusada de assassina sanguinária, de monstro sem coração. Mas pouco a pouco os habitantes de Guellen esperançosos de que se encontre uma solução pacífica que poupe o pobre Ill e lhe proporcione o mesmo tempo riqueza material, começam a endividar-se, a comprar móveis, automóveis, roupas, o conforto que desconheciam até então. E, parodiando o sarcasmo de Brecht no final da *Ópera dos Três Vinténs* que contém um coro de júbilo coroando um *happy end* falso, Dürrenmatt faz a população de Guellen cantar no final um mesmo coro de alegria, pois Ill foi morto e Clara cumpriu sua promessa: a prosperidade material regada com sangue circunda agora a cidadezinha antigamente pacata e da qual ela fora expulsa na sua longínqua juventude.

O próprio autor se recusa a classificar-se como um moralista que mostra a fragilidade do convívio humano feita da absoluta falta de ética entre o homem e o seu próximo, quanto de materialismo, de carência de crença religiosa, minam as relações sociais, independentemente de qualquer regime político. “Embora filho de um pastor protestante – declara – sou um escritor que respeita a fé alheia porque eu próprio perdi a minha...”.

Suas peças recordam então as imagens negras de Goya ou alguns quadros de Bosch com todas as deformações de uma caricatura impiedosa. Essa velha senhora que vem duplamente como a salvadora de Guellen e o anjo exterminador de seu sedutor Ill poderia ser interpretada simbolicamente como o bezerro de ouro adorado pelas massas ignaras irresponsáveis. Ou ela é o símbolo eterno da Eva que trai o homem comerciando com o Paraíso e a sua curiosidade pessoal? Plenamente integrada no vocabulário e nos critérios monetários do nosso tempo, ela fala uma linguagem capitalista de poderosíssima acionária, uma mulher atual que perdeu num desastre de avião uma das pernas e usa um braço artificial feito de marfim depois de um desastre de automóvel. Essas mutilações serão também alegorias do preço que o homem paga na sua conquista de velocidade de poderio de bem-estar? Ou puramente a sua vingança é pessoal contra o homem que a ludibriou e com isso esterilizou em seu espírito desde cedo a noção de que possa existir o amor entre os seres humanos? A sua ilusão é paga então com a vida do que destruiu o seu mito amoroso, que a cidade enriqueça com as migalhas que caem de sua mesa opulenta e espiritualmente vazia não lhe importa: banida qualquer possibilidade de transcendência – religiosa, amorosa e artística – permanece somente a vida metálica, animalesca, primária da fome saciada, da casa aquecida, do carro de vidro e cromo à porta, as imagens da televisão destilando na calam noite familiar e doméstica.

Comparada com *A Visita da Velha Senhora*, a sua peça ora apresentada no Rio, *Os Físicos*, constitui uma intensificação dos meios de crueldade e de ironia a que Dürrenmatt apelara anteriormente.

A mesma figura arquetípica da mulher monstruosa, da Clara Zuchassian, surge em *Os Físicos*, mas desta vez aumentada dezena de vezes. Agora, ela não é apenas a mulher mais rica do mundo, dona de poços de petróleo, de estradas de ferro, de zonas de bordéis de Hongkong – ela é a satânica médica que dirige um hospício e que ambiciona apoderar-se não da mísera Guellen, mas de todo o planeta terra porque ela ambiciona possuir o segredo científico da bomba atômica. Um segredo

que só um dos seus pacientes, o físico Dr. Moebius, possui; convivendo com ele há dois outros físicos de grande renome mundial e que asseguram ser respectivamente Einstein e Newton. No decurso da peça revela-se que nenhum dos três físicos é louco fingindo insanidade mental apenas para apoderar-se do segredo. Trabalham para duas ideologias, dois superpoderes econômicos diferentes, ávidos de arrebatam a fórmula do físico Moebius que a descobriu e ficou aterrorizado com o poder que a bomba da destruição colocaria em mãos dos homens. Como que ecoam as palavras do Galileu Brecht quando este diz, profeticamente “a ciência tem de ocupar-se duas batalhas. Uma humanidade trôpega, a arrastar-se pela neblina de milênios, incapaz de utilizar plenamente as próprias forças, não poderá tirar partido das energias da natureza que os cientistas descobrem. Creio que o único propósito da ciência é este: aliviar a fadiga da existência humana. Se homens de ciência contentam-se com acumular conhecimentos e gozar o prazer do saber por si, então a ciência não passará de uma pobre coisa efêmera. Vossas máquinas só servirão para novos tormentos; com o tempo, poderíeis descobrir tudo que há ainda por descobrir e, no entanto, o vosso progresso vos afastaria cada vez mais da humanidade. O abismo entre elas e vós pode tornar-se tão grande que a cada vossa nova conquista corresponda um grito de horror universal!”.

Confirmando plenamente a intuição dos artistas, os documentos históricos recentes mostram os bastidores da descoberta e utilização feitos pelos EUA da bomba atômica jogada sobre Hiroshima e Nagasaki. Andre Fontaine no seu livro *História da Guerra Fria* relata:

“Até o último minuto Hitler e os seus sequazes acreditaram numa arma milagrosa que permitiria à Alemanha alterar fundamentalmente o rumo da guerra. Essa arma já existia por certo e em grande parte graças aos próprios alemães, mas ela se encontrava em campo inimigo. Foram realmente os resultados das pesquisas dos físicos alemães que levaram o presidente Roosevelt, alertado por Einstein e pelo presidente do Instituto Carnegie, Dr. Bush, a acionar o mecanismo de fabricação da bomba atômica no mesmo momento em que a *Wehrmacht* penetrava em Paris. E são sem número os cientistas judeus que tendo abandonado o *Reich* contribuíram para o sucesso da bomba atômica.

“Mas certos cientistas indagaram se não seria melhor impedir a fabricação de engenhos cujos efeitos apavorantes ele melhor do que ninguém sabiam aquilatar. Os militares, porém, não quiseram ouvir tais argumentos. Seguiu-se um debate dramático e ultrassecreto entre todos esses intelectuais que até então só tinham pensado em seus problemas técnicos e que agora, de repente, descobriam os abismos da política e da moral (relacionados com a mais mortífera arma de que dispunha o homem, a verdadeiro apocalipse bélica do mundo. O célebre cientista alemão James Franck, prêmio Nobel de Física em 1945 redigiu junto com seis colegas da universidade e de Chicago um relatório magnífico dirigido ao ministro da guerra norte-americano, Henry Stimson, um relatório de esplêndida humanidade de consciência e de clareza pedindo que não se utilizasse a bomba atômica e se chegasse a um acordo efetivo que impedisse a proliferação nuclear. Mas a decisão militar argumentou com o prestígio dos Estados Unidos com o perigo da concorrência russa já claramente delineada e conforme declarou com amarga ironia o próprio Einstein: Gastou-se tanto dinheiro para fabricar a bomba atômica que era preciso demonstrar que aqueles dois bilhões de dólares não tinha sido gasto em vão.”

Seguiu-se a eliminação de uma cidade de 350.00 habitantes, Hiroshima, seguiram-se a Cortina de Ferro, a revolta da Hungria, a sinistra Guerra Fria e há dia a explosão da terceira bomba atômica

chinesa que ameaça com suas nuvens radioativas o céu do Japão e a Indochina.

O cientista de Dürrenmatt que encarna como Einstein, como Frank, como Oppenheimer a consciência humana diante do crime e da hecatombe, o físico chamado da peça Dr. Moebius e que finge-se louco para não revelar a fórmula da bomba atômica que seu gênio lhe permitiu descobrir, dialoga numa cena simbólica com os dois espões a serviço das duas ideologias em conflito:

“Somos três físicos. A decisão que temos de tomar é uma decisão entre físicos; precisamos agir de forma científica. Não podemos nos deixar guiar por opiniões pessoais, mas sim por conclusões lógicas. Precisamos tentar encontrar o elemento racional. Não podemos permitir-nos um erro de cálculo, porque uma decisão errônea poderia nos levar à catástrofe. O nosso ponto de partida é claro. Todos três temos o mesmo objetivo, mas as nossas táticas são diferentes. O nosso objetivo comum é o do progresso da Física. O sr. quer manter a liberdade, massa isola da responsabilidade. Enquanto o sr. engaja a Física em nome da força política de um determinado regime. É engraçado, ambos elogiam ideologias políticas diferentes, mas na realidade, o que ambos me oferecem para continuar minhas pesquisas é uma prisão. Primeiro então o hospício. Pelo menos me dá a segurança de não ser explorado por regimes políticos. O sr. diz que sempre temos que correr certos riscos, mas eu lhe respondo - há certos riscos que ninguém pode correr: a destruição da humanidade é um deles; já sabemos o que o mundo faz dispondo das armas que já possui, imaginemos o que faria com as armas que eu lhe possibilitaria ter com a minha fórmula! Submeti minhas ações a essa previsão. Eu era pobre. Tinha mulher e três filhos. A universidade me acenava com a glória, a indústria com o enriquecimento, ambos os caminhos achei perigosos. Eu deveria publicar o resultado das minhas pesquisas, causando assim o desmoronamento de toda ciência anterior e da estrutura atômica que a acompanhavam. A responsabilidade indicou-me outro caminho. Deixei a carreira universitária, não levei em consideração as ofertas da indústria e deixei que minha família se arranjasse por si mesma. Prefери fingir que era louco. Inventei que o rei Salomão me aparece de noite e isso bastou para que me encerrassem num manicômio. E se não foi uma solução pelo menos foi a única que a razão aprovou. No campo da ciência nós chegamos às fronteiras do conhecimento humano. Conhecemos algumas leis concretas, algumas relações fundamentais entre fenômenos incompreensíveis isoladamente, é tudo o que sabemos, o resto imenso nos permanece secreto, inacessível à nossa compreensão. Chegando à estação final de nosso itinerário, a ciência tornou-se apavorante. Nossa pesquisa tornou-se perigosa, nossas fórmulas mortais para o gênero humano. Para nós físicos só existe a capitulação diante da realidade”.

Mas seguindo a mesma tendência da comédia trágica da visita da velha senhora, a peça *Os Físicos* termina de maneira sinistra. A diabólica médica do hospício consegue apoderar-se da fórmula que o físico humanitário, o Dr. Moebius, tentara destruir. Ela, a velha solteirona corcunda e descendente de uma família de anormais passa a controlar os países, os continentes, o sistema solar, a galáxia de Andrômeda: ordena exultante a produção em massa da bomba atômica enquanto os três físicos voltam cabisbaixos, aniquilados para seus quartos e para as suas ficções: Newton recitando seu papel de Newton, presidente da Royal Society, autor da base matemática das ciências naturais e da teoria da gravidade; Einstein formulador da teoria da relatividade que alterou a Física basilarmente, autor da fórmula $E = m \cdot c^2$, a chave para a transformação de matéria em energia.

21. *O teatro de Friedrich Dürrenmatt*

E na alegoria final do cientista que vê o poder destrutivo da ciência nas mãos mercenárias, ambiciosas, irresponsáveis e lunáticas da ambição humana?

O físico Moebius encerra esta peça que é uma profunda reflexão filosófica sobre a condição humana da era atômica monologando entre as barras do seu quarto:

“Eu sou o rei Salomão. Sou o pobre rei Salomão. Antes eu era imensuravelmente rico, sábio e temia a Deus, os poderosos tremiam diante do meu poderio. Eu era um príncipe da paz e da justiça. Mas a minha sabedoria destruiu meu temor a Deus, e como eu já não temia a Deus, minha sabedoria destruiu minha riqueza. Agora jazem mortas as cidades sobre as quais reinei, meu reino está vazio, o reino que me foi confiado, agora um deserto de reverberações anuladas. E em algum lugar do universo, gira em torno de uma pequena estrelinha amarelecida e sem nome, gira sem sentido, mecanicamente sem interrupção a terra radioativa. Eu sou Salomão, eu sou Salomão. Eu sou o pobre rei Salomão”.

22. A vocação teatral de Gunter Grass

Jornal da Tarde, 1966/06/24. Aguardando revisão.

Já ao prestar homenagem a Shakespeare, Günter Grass anunciara que estava preparando a sua primeira peça teatral. A estreia mundial em Berlim de *Die Plebejer proben den Aufstand* (“Os Plebeus ensaiam a Revolta”) desencadeou enorme expectativa no cenário cultural europeu e foi simultaneamente vaiada e aplaudida com delírio.

Seu tema central não poderia ser mais atual: a revolta dos operários do setor oriental de Berlim cujo 13º aniversário celebra-se em 17 de junho. Sufocada pelos tanques soviéticos, despertou o comentário de Camus, escrito de seu próprio punho sobre uma fotografia que mostra os trabalhadores atirando pedras contra os carros armados do Exército Vermelho: “O absurdo existe”.

Mas para Grass a rebelião política, historicamente comprovável, era um mero ponto de partida para a obra teatral. Contrastando com os dramas alemães contemporâneos, muitas vezes deformados pela paixão política e pelo *mea culpa* de um *O Vigário*, de *Hochbut* ou um *Marat/Sade* de Peter Weiss, ele punha em dúvida a autenticidade desse pretensão “teatro-verdade” social. Mostrava que o mais célebre representante do teatro marxista - Bertolt Brecht - estava, como o rei no conto de Andersen, nu, apesar das roupagens esplêndidas que lhe emprestavam. A desmistificação do “mito Brecht” em torno ao qual a Esquerda internacional criara um “culto da personalidade” tão subserviente quanto o que circundara Stalin e tão sacrossanto quanto o fanatismo dos afilhados do “Padin Ciço” do Nordeste, emparelhava-se com outras meditações de profunda pertinência para a nossa época: qual o valor do teatro doutrinário? que ligação pode haver entre a atividade intelectual e a atividade política? que eficácia podem ter as palavras diante das granadas, dos tanques e dos canhões?

O germen inicial de *Os Plebeus ensaiam a Revolta* constitui a análise da atitude de Brecht diante dos autores clássicos. Intitulada *Estudo da Primeira Cena do Coriolano de Shakespeare*, essa análise reformula as conversações do dramaturgo de *Mãe Coragem* com seus atores, expondo o dogma brechtiano de que os textos clássicos devem ser furtados à naftalina e aos museus para serem utilizados segundo uma pragmática marxista.

Grass: “Durante o período dessa reelaboração, dessa análise, sobreveio a data fatídica 17 de junho de 1953. Enquanto Brecht, referindo-se a Tito Lívio, quebrava a cabeça, imaginando de que forma poderia armar mais eficazmente os plebeus (imaginários) de Shakspeare, irrompem sem ensaio prévio e desarmados os pedreiros (reais) da Stalinallee (artéria principal da parte comunista de

Berlim) para protestar contra os excessos dos horários de trabalho. como antigamente os plebeus romanos contra o aumento vertiginoso do preço do trigo.

“Sabe-se que Brecht assumiu com relação àquela insurreição uma atitude de cautelosa expectativa. A sua experiência revolucionária resumia-se a *slogans à la Spartacus*... O que me importa é extrair da atualidade algo de útil à sua adaptação teatral do *Coriolano*, com a revolta dos plebeus da Antiguidade... Enquanto os operários querem conquistá-lo para sua causa, ele os utiliza para a encenação shakespereana. Ao passo que os trabalhadores mostram-se indecisos e não sabem como comportar-se logo depois (de declarada a revolta), ele, o Chefe, nada tem de indeciso na sua tendência: na sua adaptação vencerão os plebeus, enquanto no mesmo palco, que espelha a revolta dos pedreiros, a revolta real desmorona.

“Na História - pois o dia 17 de junho faz hoje parte da História - e na minha peça os tanques soviéticos dilaceram a insurreição. E enquanto os operários consideram a intervenção dos tanques um fato, o Chefe lhes faz uma dissertação sobre as possibilidades e modos de utilizar os tanques no teatro - qualquer coisa que aconteça se transforma logo para ele numa cena; os diálogos, os coros, os cortejos de dez ou doze filas, tudo para ele se torna um problema estético,

“O importante para mim é indagar da situação de um intelectual inteiramente absorvido pelos seus problemas expressivos, relacionados com a exigência de se mudar a sociedade, e que de repente se vê frente a frente com uma série de acontecimentos que ameaçam realmente mudá-la. No meu drama, os operários têm consciência política somente através das horas de trabalho, embora essa consciência possa ampliar-se politicamente até à exigência de eleições livres.

“Cria-se uma fratura, uma incompatibilidade e é o que sucede na minha peça: para o Chefe, a concepção que os trabalhadores têm da política é demasiado exígua, estreita; por sua vez, estes não estão interessados em elaborar uma teoria da Revolução. De certa forma, seja o Chefe, sejam os operários têm razão e não têm ao mesmo tempo: representam duas consciências isoladas, não comunicantes”.

Ironizando o fato de terem sido idêntica mente negativas a reação capitalista do jornal *Die Welt* do *trust* Axel Springer de Hamburgo e a comunista, do órgão oficial do governo títere de Ulbricht na Alemanha Oriental, o *Neues Deutschland*, Grass opta por uma terceira posição.

“A minha afirmação é a de que existe um terceiro caminho. Não creio que ele signifique um programa político determinado nem que possa ser considerado desde já como ideal e explicativo. A terceira opção é a faculdade e a possibilidade de permanecermos flexíveis, disponíveis para uma contestação válida e especialmente a possibilidade de podermos rever acontecimentos que se cristalizaram ideologicamente.

“A revolta de 17 de junho é considerada, na Alemanha Oriental comunista, um golpe contrarrevolucionário e fascista, já no Ocidente é vista como uma rebelião em prol da liberdade - eis duas interpretações ideologicamente esclerosadas de um acontecimento. A minha tentativa é a de ressuscitar esse evento de forma a torná-lo novo e vivo, atual, fresco, que cause sofrimento, que perturbe através de uma peça de teatro”.

Contestando a validade artística ou política de uma peça “engajada”, Grass especifica: “Escrever um drama ou uma comédia engajada significa ter uma doutrina preestabelecida, pois por mais

dialética que seja, uma doutrina deve ensinar, difundir. Brecht escreveu dramas “engajados”. Eu os considero pouco logrados, ao contrário: considero incapaz por definição qualquer drama “engajado”. Sou mais inclinado, de preferência, a aceitar um tipo de drama que eu chamaria de dialético, no qual tanto a tese quanto a antítese, a afirmação e a negação possuam o mesmo *quantum* de realidade. O essencial é que o drama possua uma faculdade capaz de elucidar, de ilustrar uma situação. Que a explique, que a ilumine, que levante problemas. A minha peça apresenta personagens que só podem ser considerados cômicos de forma muito limitada, não diretamente.

“De um lado deparamos com o Chefe, para o qual o “engajamento”, a “participação” se tornou uma torre de marfim. De outro deparamos com a vingança trazida pela própria realidade: os operários que se insurgem, pedem a sua ajuda, movidos por exigências exíguas e mesmo confusas. Não existe um verdadeiro diálogo entre os dois interlocutores: falam sem se ouvir mutuamente. Ora, é cômico este tipo de relação entre o grande (digo “grande” entre aspas) as teorias, a consciência e o pequeno, o modesto, as exigências salariais, as reivindicações referentes aos horários de trabalho; da mesma forma que uma catedral não é, por si só, nem mais nem menos cômica do que um camundongo: cômica é a relação entre os dois...

“A realidade atual não pode ser solucionada pela obra literária”. “Mas posso imaginar que daqui, digamos, a vinte anos, os personagens do meu drama se tornem arquétipos. Ou ainda há outra possibilidade: a de que se tornem inteiramente incompreensíveis para uma humanidade futura: então já teremos construído a sociedade sem classes de Marx ou a Cidade de Deus de Santo Agostinho”.

23. Müller, de bom humor, desmente seu próprio mito

Jornal da Tarde, 1988/07/18. Aguardando revisão.

Heiner Müller, o revolucionário dramaturgo alemão que vejo diante de mim é um homem tímido, baixo de estatura, vestido informalmente e que, logo se vê, tem um excelente senso de humor. Ri constantemente, conta anedotas e estabelece com o entrevistador uma atmosfera de camaradagem e uma cordialidade quase latina, tal o seu calor humano. Ele vem, portanto, desenfaixado e desembrulhado de todas as eruditas premissas em que o enrolaram antes de ele chegar ao Brasil: hermético, gélido, de uma esquerda rigorosa e quase esquizofrênica. Heiner Müller? E as pessoas cultas levavam meia hora para explicar a origem freudiana, brechtiana, nietzscheana, artaudiana de sua *Angst* (angústia) existencial.

Um mito aquele homem claro, de meia-idade que parecia na realidade querer acabar o mais rápido possível com o ritual da entrevista e ir com a turma tomar cerveja na próxima *Kneipe* (bar), como fazem os amigos na Alemanha? Heiner Müller nada tem do mito: sem arrogância, de uma simpatia contagiante, os olhos azuis penetrantes e que denotam uma sagacidade aguda, ele tem uma paciência infinita para se explicar. E ainda dá tempo a um jovem da região de Blumenau para servir de intérprete ágil a uma jornalista do *Jornal do Brasil* que não fala alemão. O diretor anglo-brasileiro Gerald Thomas comenta com gargalhadas as respostas espirituosas de Herr Müller. Surgem então na realidade, estranhamente, duas pessoas: o interlocutor real, vivo, e o dramaturgo profundo, melancólico, apavorado com a bestialidade do homem para com o homem que suas peças retratam inesquecivelmente. Muitas vezes não há ruptura e as duas pessoas se fundem numa só, como quando ele responde: “Atravessar o Muro de Berlim quando quero é cruzar uma metáfora, sim, a de que o Muro é na realidade um monumento erguido à Rosa Luxemburgo, construído por Stálin. Porque em 1918, quando essa cofundadora do Partido Comunista da Alemanha foi executada, decapitou-se com isso o fervor revolucionário alemão, a ideia alemã de uma revolução tão distante de Hitler quanto de Stalin.” Daí em diante, ele afirma e sorri: o comunismo alemão se tornou uma colônia, um seguidor obediente e sem personalidade própria do Partido Comunista soviético e suas diretrizes seguidas à risca, sem mesmo questioná-las. É isso o Muro: a cristalização da dependência alemã da liderança sanguinolenta soviética. E agora, que Gorbachóv subiu ao poder? Agora estamos, ele crê, diante da última chance de remodelar o comunismo russo e de resolver as contradições internas das 101 nacionalidades que recobrem na realidade o que é um Império, o russo, desde 1917.

Vem à mente a cena terrível de sua peça, *Hamletmachine* em que Hamlet com um machado corta as cabeças de Lênin, Mao e Marx. Na Alemanha Oriental, onde mora, Heiner Müller

desperta uma atitude de desconfiança no governo: recebe prêmios, mas assina uma petição para que o cançonetista dissidente Biermann não seja despojado de sua nacionalidade. O chefe de Estado, Honecker, o vê com suspeição: o teatro daquele rebelde não é a epítome de um arraigado “pessimismo histórico”? E o que ele quer dizer com sua atitude de “derrotismo construtivo”? A linha do Partido tem que ser rósea, se possível seguindo o “realismo socialista”, tudo bem claro e compreensível para o povo, nada de abstrações. E Heiner Müller, como artista, não pode deixar de perceber as falhas e contradições que existem deste lado e do outro do muro que divide as duas Alemanhas, legado do pós-guerra. “Essa é uma fronteira também continua, serenamente, a explicar entre duas perdas simultâneas de identidade.” Do lado rico, opulento, da Alemanha Ocidental, as carteiras de identidade não têm retratos de pessoas, apenas fotografias de montanhas de pujantes marcos alemães. Do lado pobre, procura-se igualmente uma identidade: *displaced people*? populações deslocadas? já que o dinheiro da DDR (Alemanha Oriental ou República Democrática Alemã) não tem valor, todos procuram coisas: lâmpadas, livros, liberdade de discussão, empregos bem remunerados, as delícias que a televisão do Ocidente oferece como iscas para um paraíso ali bem perto. O dramaturgo que refundiu textos clássicos da Antiguidade grega ou de Shakespeare, à maneira de Brecht, no início de sua carreira, discerne uma diferença de tempo, de dinâmica entre as duas Alemanhas. Enquanto na DDR tudo é mais lento, na parte ocidental há um frenesi da velocidade e da eficiência industrial, tudo regido pelo compasso delirante da aceleração: é preciso comprar cada vez mais; essa aceleração oca, vazia, conduz apenas ao consumo pelo consumo, a arte perde sua qualidade de expressão e se torna apenas mensagem digerível e logo descartável. O que existe na República Democrática Alemã ele não considera que seja absolutamente uma estrutura socialista; e brinca, zombeteiro: é uma Sociedade de Produção Limitada, em oposição às Sociedades de Propriedade Limitada (risos). A disposição humana contrasta mais uma vez com o ceticismo sombrio de seus dramas: sim, é verdade que ele viveu entre dois totalitarismos, o de Hitler e o de Stalin. Mas quem sabe não se possa falar de azar, mas, ao contrário, de sorte? Se não fosse isso, sobre que eu escreveria? E sorri, mas uma tristeza funda o faz baixar os olhos. Aos 4 anos de idade testemunhou a prisão e o espancamento do próprio pai, que era social-democrata, pelos nazistas, sequestradores de seu pai, rumo a um campo de extermínio em Dachau, Auschwitz ou Belsen. E logo ele, o pequeno Heiner, que pedira ao pai desempregado que o ajudasse numa composição escolar celebrando as gloriosas autoestradas de Hitler!

Ele não permite que se interponha uma pausa solene. Fala logo em seguida da posição semelhante à de Jean Genet, oprimido pela brutalidade do mundo hostil e aborda a questão enraizada na consciência alemã desde que os crimes hitleristas se tornaram mundialmente conhecidos como “holocausto”, “genocídio”, extermínio total das “raças inferiores”, dos “sub-humanos” indignos de pertencerem à parte ariana, germânica, da população terrestre. É verdade que muitos historiadores alemães e de outras nacionalidades querem fazer crer hoje que o horror do nazismo não é pior que o do Gulag stalinista, do que a escravidão dos negros trazidos para as Américas, do que os atos de bestial sadismo dos Imperadores romanos. No entanto, o genocídio “foi feito com um elemento inconfundivelmente alemão: a minuciosidade, a precisão eficiente e milimétrica. Essa *Gründlichkeit* alemã, acrescenta, teve um “melhoramento” inédito: enquanto Stálin mandava matar com as mãos, era uma morte manufaturada, ainda artesanal, Hitler e Himmler adicionaram ao assassinio a técnica, a “higiene”: a palavra preferida de Mengele nos campos de morte não era sempre “limpeza, limpeza”? A aparente cisão surge mais uma vez quando ele confessa, francamente

e com uma ponta de autoironia, que consome muita televisão, horas a fio, embora em parte reconheça que a televisão desbota a memória, exila a imaginação e banaliza horizontalmente todos os acontecimentos. E quase sem querer ele volta ao diálogo para o tema da morte, essa morte que como nas tragédias barrocas ou de Shakespeare semeia cadáveres pelo palco, gente morta depois de torturas físicas e psicológicas, os corpos grotescamente deformados pela dor, o rosto resumido em uma expressão grotesca de impotência. A Alemanha, Heiner Müller opina, tem um instinto de morte como talvez nenhum outro povo, exceto o mexicano. A Alemanha caminha para um lento, mas inexorável suicídio: ano a ano diminui o número de bebês alemães: os alemães eliminarão a si mesmos da face da Terra por meio da esterilidade livremente escolhida? A Alemanha, ele crê, está mais interessada em manter tudo, como na parte ocidental, homogeneamente “bonitinho”, as casas bem pintadas, os jardins, mesmo com mísseis entre as roseiras, rigorosamente bem cuidados. Se os alemães ocidentais pudessem, eles iriam organizando o embelezamento e a limpeza até a Itália e aí não teriam mais a Itália como local predileto de férias para onde ir...

Quem sabe, afinal, Freud é quem tinha razão? Essa mania de ordem, de limpeza, parte de quem não se sente limpo por dentro nem organizado. Será este o caso? Os alemães conduzem pesquisas a respeito do conteúdo da urina nas piscinas da República: e qual seria o conteúdo do urânio nos territórios onde tropas americanas e russas estão estacionadas? E já que se mencionou a falta de identidade própria das duas Alemanhas que fisionomia teria um país como a Suíça na sua opinião? O de um povo de aproveitadores sem escrúpulos, que sempre lucraram com o infortúnio alheio, são cúmplices de assassinatos, quem sabe o rosto da Suíça não é um rosto, mas sim, o cofre de um banco com contas numeradas e secretas?

O Brasil o fazia lembrar-se de uma Sibéria tropical: todos sabem que a Sibéria contém riquezas minerais incontáveis, o Brasil seria a mesma coisa, um país de reservas de matérias-primas como que inesgotáveis, um país que sem retórica pertencia mesmo ao século vindouro, sem o peso da História sangrenta da Europa. As diferenças entre os ricos e os miseráveis são sanáveis. E a dramaturgia brasileira por que não estava traduzida, ao menos para o inglês? Afinal, quem é esse Nelson Rodrigues de que me falam tanto?

Parte III.

O Teatro da Angústia Ocidental - Ionesco e Beckett

24. O teatro de vanguarda na França

Diário de Notícias, 1961/10/22. Aguardando revisão.

A partir do final do século passado processa-se uma revolução radical no panorama da poesia francesa e, por extensão no domínio de toda a poesia europeia, que vem alterar fundamentalmente com Rimbaud, Baudelaire e Mallarmé a fisionomia do país que se propalava o paladino do classicismo e o cioso herdeiro das mais características virtudes intelectuais gregas. Ao passo que na Alemanha surge o Expressionismo e na Itália o Futurismo de Marinetti - ambos movimentos essencialmente ligados a movimentos paralelos no plano da pintura - na França eclode o Dadaísmo como terceira reação às instituições estabelecidas, aos valores burgueses e à lógica. Regressando do *front*, Apollinaire saúda o admirável mundo novo da indústria, das máquinas, da velocidade e da técnica, consciente de que se encontra nos umbrais de um universo diferente, soterrado sob os escombros da primeira guerra mundial:

“Dissemos adeus a toda uma época! Eu sentia em mim seres cheios de destreza Construir e também facilitar o advento de um novo universo...

Chegamos a Paris

No momento em que pregavam cartazes pelas ruas

Anunciando a mobilização... Compreendemos, meu camarada e eu,

Que o pequeno automóvel nos tinha levado

A uma nova época

E embora fôssemos já homens maduros,

No entanto, mal acabávamos de nascer...

Não choreis, portanto, os horrores da guerra.

Antes dela só tínhamos a superfície

Da terra e dos mares,

Depois delateremos os abismos,

O Subsolo e o espaço aviatório,

24. O teatro de vanguarda na França

Mestres do leme,
Depois... depois...
Colheremos todas as alegrias
Dos vencedores que repousam:
Mulheres, jogos, usinas, comércio,
Indústria, agricultura, metal,
Fogo, cristal, velocidade!”

Cada vez mais uma parte da França afastava de si mesmo, mergulhando no mundo abissal do sonho, do pesadelo, do irracional e do inconsciente que Freud desvendara perante uma humanidade estarrecida retirando da psique humana desconhecida, as larvas dos desejos reprimidos e inconfessáveis e da sede insaciável de destruição e de ódio ao seu semelhante, atávicas características essenciais do homem. Entre as duas guerras mundiais, André Breton, com o Manifesto do Surrealismo, atinge uma realidade mais profunda do que a realidade aparente, que pode ser medida, pesada e calculada com precisão: A verdadeira realidade ele exclama é a do inconsciente, da fantasia sem freios, das associações mentais espontâneas de um cérebro em contato com o mundo exterior. Essencialmente, o surrealista apresenta um mundo de sonho, livre das algemas da lógica e da coesão, deixando no leitor a interpretação desse sonho e dos símbolos que ele encerra. Indo mais longe do que Rimbaud, portanto, na sua busca de *uma poesia instintiva*, sem interferência da inteligência, André Breton cria a sua *poesia automática*, que se deleita com a criação do ilógico e do inexplicável. São famosos os provérbios surrealistas de Paul Eluard e Benjamin Peret: “os elefantes são contagiosos” e “surre sua mãe enquanto ela for jovem”. Salvador Dalí, principalmente, instaura, no terreno da pintura, a recriação visual desse mundo de relógios que se desfazem, de homens que se transformam no mesmo tempo em nuvem e caroços de feijão, um mundo em que a fantasia mais absurda são os meios melhores para desafiar frontalmente o mundo quadrado da burguesia bem pensante. A guerra de 1939 e a subsequente invasão da França pelos alemães somente interrompeu, mas não estancou, essa nova ala do pensamento e da criação artística francesas que coexiste, a partir de nosso século, aproximadamente, com as linhas tradicionais, que visam conciliar o classicismo da forma com o modernismo da essência: Proust no romance, Saint-John Perse na poesia. Sartre e Camus no teatro e na filosofia.

É, contudo, a dois autores estrangeiros, radicados em Paris, que a França contemporânea deve duas de suas supremas manifestações teatrais, como o cosmopolitismo parisiense já atraía Picasso e Mirò, Diaghilevve e Chagall, Vieira da Silva e Julien Green. Samuel Beckett, irlandês de nascimento e Eugène Ionesco, romeno, constituem os mais importantes da literatura denominada de expressão francesa, embora não francesa de origem. Roland Barthes, escrevendo na revista *Théâtre Populaire*, define a literatura de vanguarda como uma literatura nascida em certo momento histórico em que a burguesia foi julgada por escritores revolucionários e condenada por ser uma força “esteticamente retrógrada”. Esse combate foi iniciado, portanto, num plano puramente estético, contra os filisteus do gosto, passando depois a atacar, de forma violenta, a ética burguesa, responsável, segundo esses autores, por uma deformação mortal do ser humano, dentro de uma escala de

24. O teatro de vanguarda na França

valores materialista e desprovida de amor ao próximo, como já a denunciara antes, veementemente, Kierkegaard. Esse teatro de vanguarda, embora revoltado, nunca se comprometeu politicamente - é importante ressaltarmos -, nem se transformou num teatro de ideias, num teatro doutrinário, de profundas convicções político-sociais. Isto sucedia ao mesmo tempo que Sartre e Simone de Beauvoir filiavam-se, pelo menos ideologicamente, ao marxismo e Camus os combatia, pugnando por uma terceira força: a do heroísmo individual e estoico que resistisse ao absurdo do mundo existencialista desprovido de qualquer transcendência religiosa. É sob esse ângulo que alguns críticos franceses querem definir o teatro de vanguarda como uma procuração assinada pela burguesia, que delegava assim a alguns escritores a tarefa de protestar formalmente - nunca de maneira ativa contra os excessos dessa própria burguesia. Os escritores de vanguarda seriam como que a purificação, a catársis da consciência burguesa, uma vacina de subjetividade e de liberdade sob a epiderme dos valores consagrados pela tradição: desta maneira, a imunização contra a revolução real seria mais eficaz.

Mas, como se pode constatar, cremos, a vanguarda, não formulando teorias políticas, nem se filiando a valores religiosos as duas determinantes, em última análise, de nosso tempo cria o vácuo em torno a si, volta-se contra si mesma, suicida-se em meio ao niilismo que ela própria gerou. Seria, porém, um erro supor que Ionesco e Beckett, Jean Genet, Adomov e Audiberti - os principais representantes do atual teatro de vanguarda na França - tenham tido o mérito de ter renovado somente a técnica do teatro moderno, plasmando uma nova linguagem e dando-lhe uma concepção cênica absolutamente inédita. É preciso reconhecermos o valor ideológico da sua própria negação e o esplendor raro de algumas de suas criações artísticas, vasadas em estilos de rara perfeição literária.

Limitado pelas condições que determinam, como anota com razão André Muller, o teatro de vanguarda compartilha com o teatro “normal” as condições de existência precária e dependente do sucesso comercial, embora este fator seja consideravelmente menor em seu caso. Fundamentalmente, porém, é um *teatro de experiência*, que tem que conquistar um determinado público, o público dos *connaisseurs* e dos entendidos: daí a sua constante pesquisa de formas novas e insólitas, como no teatro de *off-Broadway*. Sem suntuosidades exteriores, financeiramente precário, esse teatro se ressentia desses fatores inclusive na concepção da própria peça, já que se devem utilizar poucos personagens, para não ter muitos atores que pegar, os cenários devem ser sumários e fáceis de transportar etc. Mas, por uma feliz coincidência, o teatro de vanguarda, querendo revelar a miséria física e moral do homem, apela justamente para a miséria física dos cenários e para uma pobreza acentuada de elementos cênicos acessórios. A música e a iluminação passam a assumir funções mais importantes, criando literalmente o ambiente em que se desenrolam essas sombrias “comédias”, como *Esperando por Godot* de Beckett e *A Lição* e *As Cadeiras* de Ionesco. Como esclarece André Muller: Na peça de Beckett só o que vemos, unicamente, é uma estrada rural com uma única árvore no centro. Essa abstração suprema do espaço, o espaço vazio de Beckett que simboliza o vazio das almas de seus personagens e, por extensão, de todos os seres humanos complementa-se pelos interiores de salas burguesas, uma modesta sala de jantar, um salão, um escritório, das peças de Ionesco todos esses ambientes ressaltam a mesma pobreza, a mesma incomunicabilidade do ser humano, incapaz de vencer sua solidão existencial. Cada elemento se torna típico, “já não se trata mais de uma sala, de um escritório, mas da sala, do escritório”.

Adamov, nas anotações sobre *La Parodie*, determinara que “o cenário deve dar impressão do preto e branco... deve suscitar uma sensação de desconhecido, de algo não familiar (ao espectador)”. Os objetos, ao contrário, assumem uma função específica e insuspeitada, como nos contos de pesadelo de Kafka eles passam a influir nos personagens e nos seus destinos. Em *A Cantora Careca*, de Ionesco, o relógio, como determina o autor, soa inúmeras vezes durante a conversa de *Mr.* e *Mrs.* Smith, o relógio assume uma personalidade própria, começa a soar as horas que quer, indicando sempre o contrário da hora verdadeira, emite sons nervosos e quando quer “recusa-se a soar, peremptoriamente”. Em *As Cadeiras* as cadeiras proliferam de maneira alucinante cada vez mais como em “O Aprendiz de Feiticeiro”, o palco enche-se de cadeiras em torno dos velhos ilhados na sua solidão final e total. Justificando o absurdo de seu teatro, irmanado com o “humor negro” atual. Ionesco respondeu às críticas que lhe faziam: “Dois estados de consciência fundamentais encontram-se na origem de todas as minhas peças às vezes predomina um, às vezes o outro, por vezes mesclam-se ambos. Estas duas tomadas de consciência essenciais são as da evanescência e a do peso, do vazio e do excesso de presença, da luz e das trevas espessas. A minha angústia de repente se transforma em liberdade, depois nada mais tem importância fora a maravilha suprema de ser, fora a nova e surpreendente consciência de nossa existência numa luz de aurora, de liberdade reencontrada. Espantamo-nos com o fato de existirmos, de sermos neste mundo que nos parece ilusório e fictício e então o comportamento humano revela seu ridículo e toda a história da humanidade sua inutilidade absoluta. Toda realidade toda linguagem parece desarticular-se, desagregar-se, esvaziar-se de tal forma que tudo sendo desprovido de importância que mais podemos fazer senão rir? Para mim, nestes instantes, sinto-me de tal modo livre ou liberado, que tenho a sensação de poder fazer o que quiser com as palavras, com os personagens de um mundo que não me parecia ser nada mais do que uma aparência irrisória e sem fundamento”.

25. Entrevista com Ionesco

Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 1960/11/6. Aguardando revisão.

Nossa entrevista com Ionesco comprimida entre dois encontros do famoso teatrólogo romeno, hoje naturalizado francês - tem lugar no *hall* do Copacabana Palace. Seu nervosismo e sobretudo o temor de ser massacrado por mais de um jornalista caracterizam os primeiros minutos de nosso diálogo. Ionesco se debate, erguendo os braços em eloqüente protesto contra os flashes insistentes do fotógrafo: “*Encore des photographies!*” ele exclama, abrigando-se no fundo do elevador e não ocultando o mau humor que contorce sua fisionomia. Só ao sentar-se, contemplando pela vidraça o mar encrespado daquela manhã cinzenta e os modelos elegantes de uma revista de moda sendo fotografadas emolduradas pela paisagem de Copacabana é que ele suspira com visível alívio e se transforma num modelo de cortesia e de afabilidade. Abre um surrado caderno anotado meticulosamente com sua letra fina e legível, como se nos quisesse tomar uma lição, sem, porém, qualquer traço da grosseria que caracteriza tantos momentos de um dia de Sartre. Adverte-nos que sim, podemos fazer perguntas, mas só atinentes ao teatro. Sobretudo, nota-se desde o princípio, o autor de *A Cantora Careca* quer evitar perguntas banais, sua busca é, acima de tudo, a busca de uma originalidade a qualquer preço. Recordando-nos do encontro furtivo que com ele tivéramos durante um ensaio do Teatro Jovem, quisemos saber sua opinião a respeito das interpretações brasileiras de suas obras prestes a serem estreadas por esse novo grupo teatral carioca. Tínhamos visto Ionesco na noite anterior participando pessoal e ativamente dos ensaios, subindo ao palco para demonstrar qual seria a atitude de um personagem, qual a entonação de determinada frase, numa *camaraderie* franca e despretensiosa, num clima de calor humano e simpatia invulgares em toda a Europa.

“O teatro brasileiro - Ionesco fala destacando as palavras num francês límpido e quase sem sotaque estrangeiro - é pouquíssimo conhecido entre nós, declara inicialmente. Já me tinham falado de alguns autores interessantes, como Nélson Rodrigues e os autores de *Chapetuba*, *Revolução na América do Sul*, *O Pagador de Promessas* e *Gimba*, apresentada esta última recentemente em Paris. Trata-se sem dúvida de uma dramaturgia nova, que me parece bastante interessante em si. Menos interessante, porém, é a prevalência de influências brechtianas que noto com frequência nas atuais correntes teatrais brasileiras. Convenhamos: já está superado, desde 1925, o movimento expressionista, no teatro.”

E Brecht?

“Brecht Ionesco faz um muxoxo de desprezo é meramente um discípulo talentoso de Piscator, este, sim, infinitamente superior a ele. Brecht não conseguiu transpor para o seu teatro a densidade extraordinária dos Nos japoneses que imitou. Brecht me irrita: seu aspecto didático, sua obra que ilustra uma ideologia estranha à Arte. Tudo isto sem que possamos negar seu talento, naturalmente, por sinal que muito mal utilizado, hélas!”

-A Arte, segundo o senhor, deveria expressar que temas fora da órbita político-social de Brecht?

“A Arte é uma criação que corresponde a uma exigência do Espírito. Hoje em dia, em todos os setores artísticos, volta-se a Classicismo original, que é sempre de vanguarda, sempre rejuvenescido. Deixemos bem claro, de uma vez por todas, em meio a essa enfadonha e eterna questão de *art engagé*: O ser humano não é somente um animal social. Relegá-lo a esse plano seria diminuí-lo, diminuir seu papel-chave no seio de uma sociedade viva e em constante mutação. Ora, em todos os tempos, a liberdade artística e a liberdade de pensamento são elementos indispensáveis à existência do homem. Falar de teatro *engagé* é, portanto, um contrassenso flagrante. Como seria possível separar a unidade espiritual do homem? Recordemo-nos do sinistro exemplo do Nazismo na Alemanha: esse movimento político deixou bem claro que quando se tenta isolar a arte da complexa estrutura da qual ela faz parte é a própria arte, como tal, que cessa de existir.”

Além do que, o senhor não concorda que o panorama atual da Alemanha revela uma predominância indevida do critério econômico sobre os demais, em prejuízo das atividades puramente culturais?

“Mais ainda: constato a esterilização artística desse país, que foi de tal ordem que até hoje, passada a hecatombe da guerra e, da derrota, a Alemanha não produziu nenhum poeta, musicista ou artista qualquer digno de sua riquíssima tradição em todos os campos da cultura. Não se pode nunca subestimar os perigos da arte dirigida por quem for e para quem for.”

-Talvez haja nesse conceito que o senhor expressa da integridade da Arte uma certa identidade com a noção que Cioran chama de “a trindade perdida do Romantismo”: o bloco indissolúvel Religião-Filosofia-Arte?

“É possível, porque a Arte deve servir a uma comunidade de forma total e porque a Arte é, antes de mais nada, uma unidade ou a descoberta de uma unidade perdida. Perdida às vezes graças à intervenção abusiva da Política, da Religião ou, como no caso dos regimes nazista e fascista, rompida pela estratificação social, pelo racismo, pelo estatismo opressivo etc.”

Em suas constantes alusões à Alemanha, M. Ionesco, seria lícito ver uma admiração pela sua literatura e sobretudo pelos seus autores modernos: Kafka, Thomas Mann, Benn?

“Uma afinidade existe, sobre a qual prepondera naturalmente uma afinidade profunda, existencial, com a *Weltanschauung* de Kafka.”

“Têm razão os críticos em ver em Kafka o arauto do século XX, o Dante de uma *Divina Comédia* moderna?

“*Tiens!* Não conheço esse crítico.” Pede-nos que escrevamos seu nome, que ele repete com o lápis na mão, pensativo; e voltando subitamente de sua meditação: “Considero Kafka o autor mais importante de nosso século. O conteúdo de suas obras transcende, a meu ver, tudo que se escreveu na época atual, sem exceções.”

Haveria, portanto, certa analogia, ainda que inconsciente, entre *A Metamorfose* e sua peça *O Rinoceronte*?

“Pensando bem: sim, mas note que as metamorfoses são diversas, em Kafka é uma transformação individual, em minha peça é a comunidade que se transforma. Além do que, o que se costuma chamar de simbologia é diferente em ambos os trabalhos.”

E quanto à literatura francesa atual, que figuras lhe parecem importantes?

“No panorama da literatura francesa contemporânea muitos escritores foram absorvidos pelo jornalismo; no entanto, sua obra literária merece ser melhor conhecida: a de Brisse-Parent, Mounier, Jean Grenier, Ponge e outros porque revelam um entranhado amor da verdade e tentam expressar o que há de verdadeiro e de falso em cada afirmação histórica, ao passo que a obra de Sartre, ao contrário, justifica todos os movimentos, adaptando-os comodamente às suas teorias filosóficas, o que não deixa de ser uma aberração. Mounier parece-me talvez o mais importante de todos: ele busca, por meio da filosofia, uma ideologia sintética que possa integrar o Marxismo num complexo de verdades históricas e filosóficas. Não confundamos com um desejo de ecletismo: Mounier busca, como demonstra seu *Manifesto do Personalismo* a expressão de uma unidade de pensamento revelando-se um autêntico mestre do personalismo moderno.”

A ruptura que o Expressionismo determinou, condenando a guerra, a escravização das massas proletárias e a servidão humana sob seu aspecto social representou também, a seu ver, uma ruptura entre a Arte e a Política?

“Parece-me que os movimentos artísticos do quinquênio 1925-1930 demonstram isso claramente: na URSS, Mayakowsky foi impedido, pelo Stalinismo, de concluir o movimento de liberação espiritual que iniciara de maneira tão auspiciosa na Rússia pós-revolucionária. Mas não é só a política que desumaniza o homem o stalinismo, o fascismo etc., mas também vários fenômenos que, sob aparências diversas, se manifestam de forma idêntica: a intolerância do pequeno burguês, a hipocrisia da grande burguesia, a Inquisição da Igreja Católica etc. São fatores que alienam o homem de si mesmo.”

Sartre, referindo-se à “ligação intrínseca” entre Arte e Política, afirmou que seria subestimar a Arte se a víssemos divorciada da condição humana que, em última análise, é determinada por fatores político-sociais.

“Especifiquemos o homem é também um animal político, mas não exclusivamente. Basta mudar a perspectiva para mudar também a ênfase que quisermos dar a determinado aspecto da vida humana: podemos acentuar o lado religioso, político, estético etc., mas nunca reduzir essa gama a uma só cor.”

Portanto, cada artista refletiria em sua obra um aspecto da sua verdade, como queria Kierkegaard?

“A verdade sua, própria (*sa vérité à lui*) porque, compreendamos, indo além de Kierkegaard: a verdade subjetiva é objetiva já que ela colhe um aspecto da realidade. O perigo, repito, reside ne dirigismo, seja ele qual for. Os escritores que confundem arte com política, ao contrário do que afirma M. Sartre, subestimam a tarefa da Arte e reduzem a transcendência da criação artística.”

25. Entrevista com Ionesco

E seu teatro, *M. Ionesco*? Que relações existem entre a sua dramaturgia e o movimento surrealista?

“Muitas sem dúvida. Não saberia determinar até que ponto fui influenciado por essa liberação do espírito do Naturalismo asfixiante, até que ponto me impressionaram a poesia automática de Breton e os quadros de Dalí”

Essa visão onírica da realidade seria talvez a mais próxima da realidade?

“Não devemos negar que há vários planos da realidade e que a visão onírica é um deles e, portanto, plenamente válido como tal. O Surrealismo descobre um mundo paralelamente às descobertas psicanalíticas de Freud e as descobertas pluridimensionais do Cubismo. Mais uma vez podemos falar de uma unidade de estilo que preside a todas essas manifestações dispares.”

E o teatro como se comporta dentro dessa unidade?

“O teatro está vários decênios atrasado com relação às outras artes, porque ele se dirige ao público e depende, mais do que os outros meios de expressão artística, de uma comunicabilidade imediata e participa, portanto, ainda mais diretamente dos fatores que lhe são alheios, como, por exemplo, a política.”

E quanto a seu teatro, especificamente, *M. Ionesco*? Qual é o móvel, a inspiração que o leva a escrever?

“Há várias intenções que plasmam minha obra. A crítica citou algumas delas: a ironia acerba do *petit bourgeois*, a paródia ácida de sua maneira de falar e de seus trejeitos e tabus, outros apontam a condenação inclemente do automatismo que se apodera cada vez mais das sociedades contemporâneas. Devo acrescentar, contudo, que através da minha obra dou expressão também à minha angústia ou melhor: às várias formas de minha angústia. Sobretudo, as minhas peças documentam uma vontade de construir um mundo e de fazer falar alguns personagens. Se depois os personagens, ao falarem criam uma crítica dos males da sociedade, a que aludi, isso sucede de maneira de todo espontânea.”

Entre as suas peças, quais as que mais se aproximam do objetivo artístico que o senhor tinha em mente? Refiro-me à autoexpressão

“Sem hesitação, eu diria: as primeiras - *A Lição, As Cadeiras, A Cantora Careca*.”

-E sua próxima peça?

“Dela só lhe posso dar o título, senão podem roubar-me a idéia: *La Mort d'un Roi*. Essa obra tenta expressar, posso adiantar-lhe, a certeza de que vivemos num mundo maravilhoso, o mundo atual em meio a um combate acirrado que chega a seu auge.”

E sem querer especificar que tipo de combate ou entre quais facções ele se trava? Ionesco acrescenta, rapidamente:

“Meu teatro integra-se plenamente na linha de escritores franceses ou de língua francesa: G  net, Beckett, Tardieu.   claro que esse ambiente cosmopolita (de Paris) permite que o teatro francês se atualizasse muito mais rapidamente que seu vizinho além do Canal da Mancha: de fato, o

25. Entrevista com Ionesco

teatro inglês só agora, com Osborne, fez um salto de 40 anos, superando seu incrível atraso e descobrindo agora o Naturalismo e o teatro de Antoine.”

-Das encenações que viu de suas peças, em Londres, em Paris, na Alemanha, qual lhe pareceu mais fiel à sua ideia original?

“São concepções nacionais diferentes de um mesmo tema, mas inesquecível para mim foi meu contato com a *mise-en-scène* de Strouz, em Duesseldorf, que, dentro do estilo de Jean-Louis Barrault acrescentou-lhe, porém, nuances inéditas, transformando, de maneira positiva, o *Rhinocéros* original. Quanto à encenação de Orson Welles, com Lawrence Olivier, em Londres, foi, naturalmente, algo muito diferente.” E mais uma vez, não querendo precisar nada, Ionesco despede-se, contemporizando por cortesia, sem dúvida, com a banalidade e declarando-se “fascinado pelo Brasil”, pela “audácia de sua civilização” e augurando às jovens companhias que encenarão suas obras um crescente sucesso artístico.

26. Ionesco e a Expressão da Angústia

Diário de Notícias, 1961/10/29. Aguardando revisão.

No teatro de vanguarda francês, além da imprecisão do cenário a que aludimos, há uma indefinição total também dos figurinos. Os personagens como os mendigos de Beckett e os pequenos burgueses de Ionesco, sendo seres desprovidos de vida própria e de uma personalidade que os caracterize dos demais, suas roupas passam a ter cores neutras. Feitos uniformizados, já que vestem todo mundo e ninguém.

Mas como conteúdo essencial dos autores contemporâneos franceses no setor da dramaturgia ressaltam duas diretrizes fundamentais: a da provocação ao espectador habituado “ao teatro que é mero entretenimento, ao teatro digestivo” e a da angústia que determina no espectador mais sensível que se debruça sobre o vácuo simbólico daquelas figuras que se arrastam inutilmente pelo palco.

Como já ressaltou a crítica especializada francesa, a parte decisiva, do ponto de vista formal, se encontra, no teatro de vanguarda, na natureza do diálogo. Pode-se dizer quase que o diálogo passa agora a constituir como que a ação exclusiva dessas peças revolucionárias em sua técnica e em sua mensagem. O autor de teatro tradicional conduzia o espectador à análise das paixões humanas e dos caracteres apresentados em cena utilizando uma linguagem que era comum a ambas - ao autor e ao público. Até mesmo autores que determinariam as mais profundas modificações no panorama do teatro moderno - Strindberg e Büchner, Wedekind e Ibsen - basearam-se no terreno comum da comunicabilidade entre o criador e o espectador. No teatro de vanguarda a linguagem enigmática, voluntariamente inacessível utilizada pelo dramaturgo constitui um atributo francamente provocatório. O escritor se recusa a identificar-se, por meio da linguagem, com o público e só alguns espectadores captarão como que a mensagem cifrada, em código, que ele lhe transmite. As situações trágicas, sórdidas, belas ou cômicas são sempre transmitidas por meio de uma enxurrada de palavras sem concatenação lógica quase e que em vez de seduzir ou comover o espectador - como no teatro tradicional - destinam-se francamente a conturbá-lo e a aliená-lo de si mesmo. Neste ponto, os dois extremos, o teatro de vanguarda ocidental - mais afastado da análise direta dos problemas sociais, especificamente - e o teatro marxista - dedicado quase que exclusivamente à apresentação de teses sociais e ideológicas, se encontram. Naturalmente, a linguagem passa a ser uma linguagem nova. Inédita, estranha, que arranca o espectador do centro de suas associações mentais bitoladas e das imagens que lhe são familiares.

Fique bem claro, porém que não se trata, absolutamente, de mera magia verbal, de magnífica criação literária através de linguagem esplêndida de um Giraudoux ou de Claudel. Como anota Jean Vannier, um eminente crítico do *Théâtre Populaire*. A linguagem passa a ser uma forma de interjeição, fazendo a palavra humana regredir à fase pré-linguística da expressão. A palavra substitui a ação e o enredo, mas também substitui o pensamento, para se tornar grito, brado, expressão emotiva. Daí portanto o diálogo e o monólogo assumirem a função teatral da representação cênica em si, num fluxo interminável de palavras que procura meramente ocultar o vácuo de sentimentos e de pensamentos do ser humano atual, na sombria apreciação dos autores de vanguarda. Todas as relações humanas se travam então no plano da linguagem, a ação em si passa a um nível secundário. Exatamente da mesma forma que Brecht colocava as ações humanas no palco para que o público as julgasse como juiz supremo, os autores de vanguarda colocam em cena as palavras por meio das quais os seres humanos se comunicam – ou mais precisamente – por meio das quais os seres humanos não conseguem comunicar-se, ilhados em sua solidão invencível.

Mas, como será fácil deduzir-se a palavra passa a ser o espetáculo em si, cria-se com isso, consequentemente, o antiteatro, já que o teatro implica forçosamente a movimentação cênica que complementa o diálogo e o enredo que lhe serve de fio condutor, a fim de evitar meras conversações transcritas no palco. A palavra conduz à sua autodestruição pela instituição do absurdo: ora, principalmente no teatro de Ionesco, qual é a obsessão fundamental de todas as suas peças? No teatro de Brecht constata-se facilmente a sua preocupação com o capitalismo e suas instituições, no teatro americano atual o sufocamento e a frustração dos personagens em seu cruel e sombrio convívio humano. No teatro de Ionesco, a obsessão fundamental que o leva a escrever, é a documentação da esterilidade do lugar-comum, da frase feita, “dos provérbios que encerram a sabedoria popular” e que são contraditórios entre si, ora aconselhando a prudência, como “mais vale um pássaro na mão do que dois voando” ora, ao contrário, exaltando o risco e a audácia: “quem não arrisca não petisca”. A crítica que Ionesco formula pode ser talvez resumida assim: vivemos em meio a pessoas que são incapazes, na sua esmagadora maioria, de pensar por si próprias, pessoas que meramente repetem os clichês e as frases feitas recebidas da imprensa, dos líderes políticos e religiosos, da publicidade, do cinema e da televisão. A alma dessa sociedade passiva, dessa sociedade de autómatos, é a estupidez. dela se derivando, como consequências quase involuntárias, a indiferença à sorte alheia, o egoísmo feroz, a insegurança monetária. O meio pequeno burguês que é, como diz o próprio Ionesco, aquele contra o qual ele se revolta, é exposto assim em toda a sua indigência mental, em toda a sua impotência volitiva e sua passividade e receber julgamentos já feitos. Seu ridículo é denunciado da maneira mais cabal e convincente possível. Paralelamente a Kafka, que Ionesco confessa ser o autor que considera superior a qualquer outro de nosso século, sem exceção, o autor de *A Cantora Careca* surge, portanto, em nossos dias como o cronista teatral do absurdo, da hostilidade dos homens entre si, da malignidade dos pensamentos e ações dos seres humanos uns com os outros. Ao contrário de Kafka, porém, enraizadamente trágico em sua essência, Ionesco desvenda, ao mesmo tempo que a angústia e o lado trágico da vida, com seu absurdo visceral, a condição pateticamente risível e ridícula do homem. Seus personagens falam sem nada dizer, utilizando todos os lugares comuns tradicionais que revelam o deserto mental de seu interior. Suas reações estandardizadas, mecanizadas, perante situações incomuns causam hilaridade pelo absurdo que contém.

Da mesma maneira, por conseguinte, que em seu magistral conto, *A Metamorfose*, Kafka se

transforma em monstruoso inseto por ter renunciado à sua própria personalidade e por se submeter às leis imperiosas da maioria, em *O Rinoceronte*, Béranger será o único que não se transforma em rinoceronte – o símbolo da aceitação paquidérmica da estupidez e da agressividade violenta contra os demais – por não se render às frases feitas, ao conceito do “todo mundo diz, todo mundo faz, não fica bem” etc. Ele luta até o fim da peça para defender sua individualidade medíocre em si, ele se recusa peremptoriamente a ser absorvido pelo anonimato da maioria.

A linguagem de seus personagens não resiste a uma análise racional, pois ela é constituída meramente de frases desconexas e até mesmo de jogos verbais com certos sons da língua francesa. As falas dos personagens não têm encadeamento lógico, pois não constituem a expressão de uma ideia, de um pensamento ou de um sentimento autêntico. É fácil constatar que a palavra, dita pelos personagens de Ionesco, se desumaniza, como todas as relações entre os seus personagens são essencialmente relações de desumanidade do homem para com o homem. Essa torrente de palavras, insistimos, equivale, na realidade, a um total silêncio, simbólico da impossibilidade de comunicação de que sofrem os seres humanos e da sua impossibilidade de lançar pontes de suas ilhas solitárias, unindo-as uma às outras. Por esse motivo, em *Jacques ou la Soumission*, como já ressaltou Vannier, no final da peça uma única palavra: *chat* (gato) passa a substituir *todas as outras palavras* da língua francesa, pois já que as palavras em si não têm um significado definido, um único som escolhido arbitrariamente, ao acaso, poderá substituir todos os outros. Na última cena, efetivamente, Jacques e Roberte têm o seguinte diálogo final:

“Roberte – Oh, meu gato!

Jacques – Minha gata, minha castelã (um jogo de palavras em francês: *chat* e *châteline*).

Roberte – Em meu castelo (*chateau*) tudo é gato.

Jacques – Tudo é gato.

Roberte – Para designar as coisas usamos uma só palavra: *chat*. Os gatos se chamam *chat*, os alimentos *chat*, os insetos *chat*, as cadeiras *chat*, você *chat*, eu *chat*, o teto *chat*, o número um *chat*, o número dois *chat*, três *chat*, vinte *chat*, trinta *chat*, todos os advérbios *chat*, as preposições *chat*... É fácil falar...

Jacques – Para dizer: vamos dormir, querida?

Roberte – *Chat, chat*...

Jacques – Para dizer: traga-me massas frias, limonada quente, mas nada de café?

Robert – *Chat, chat, chat, chat, chat, chat*.

Jacques – E como se diz Jacques e Roberte?

Roberte – *Chat, chat* (Ela mostra sua mão que tem nove dedos e que ela trazia oculta sob o vestido).

Jacques – É fácil falar... nem vale a pena... (percebendo a mão com nove dedos): Oh, você tem nove dedos na mão esquerda? Você é rica, vou me casar com você!”

26. Ionesco e a Expressão da Angústia

Da mesma maneira, Ionesco nos lança no abismo do nada e do silêncio aterrador quando em *As Cadeiras* surge o orador que se dirige a uma humanidade fictícia e que lhe trará a mensagem final e salvadora. Perante as cadeiras vazias no palco, ouvem-se unicamente de sua boca “gemidos, estertores, sons guturais de um mudo”. Essa é a aterradora mensagem final: o silêncio angustiado de alguém incapaz de falar.

27. Esperando Godot

Diário de Notícias, 1961/01/15. Aguardando revisão.

Um dos diálogos de *Esperando Godot* poderia resumir a reação de grande parte do público que assiste a essa peça ou a lê:

“Nesse meio tempo, nada acontece,

Você acha enfadonho?

Um pouco. Nada acontece, ninguém chega, ninguém vai embora, é horrível”

Essa atmosfera voluntariamente imprecisa faz-se sentir desde as indicações iniciais: o cenário restringe-se a “uma estrada rural, uma árvore” e o tempo durante o qual se desenrola essa tragicomédia, como a define o próprio autor, é “durante o anoitecer”. Dois mendigos, Vladimir e Estragon (que se chamam mutuamente de Didi e Gogo), executam uma série de ações inúteis e trocam impressões desconexas sobre vários aspectos de suas vidas limitadas, enquanto esperam Godot. Nada se sabe sobre esse personagem, que no decorrer da peça envia duas vezes um Menino para dar o recado de que ele, Godot, não virá hoje, mas amanhã, sem falta. Mais tarde, únicos personagens que contracenam com os dois vagabundos, surgem Pozzo, um homem, Lucky, um ser humano que Pozzo utiliza como cão atando-lhe uma coleira a um osso e dando-lhe ossos para comer. A cena final é idêntica à primeira, nada muda, no decorrer de dois atos e de um caudal imenso de palavras trocadas sem um propósito definido. É natural, como relata Jean Anouilh, comentando a estreia dessa obra no *Théâtre de Babylone*, em Paris, em 1952, que o público se sentisse confuso e intrigado, já que não lhe são dadas pistas para compreender o que parece, à primeira vista, um quebra-cabeças sem solução. Alguns jornais londrinos, chocados com o clima de absurdo que predomina em toda a peça, acusaram Samuel Beckett, seu criador, de querer meramente ferir a sensibilidade do público, insultar-lhe a inteligência, apresentando-lhe durante duas horas uma sequência de episódios idiotas, propositalmente desprovidos de qualquer intenção reconhecível como tal. cremos, porém, que seja possível ler entre as linhas de *Esperando Godot* reconhecer, em meio a essa selva de conceitos e caótica confusão de frases, um fio condutor, uma continuidade lógica, embora interrompida e não levada à sua conclusão final. Sobretudo, parece-nos que Beckett expresse por meio das situações absurdas de sua tragicomédia, o absurdo da tragicomédia humana, em sua nudez total, vista sob a luz sutil de uma inquietação religiosa marcante em toda a obra. Recapitulando certos trechos de diálogos podemos, assim, restabelecer uma constante do pensamento beckettiano: por exemplo, quando Vladimir, o mais especulativo dos dois maltrapilhos sem rumo, monologa, examinando atentamente o próprio chapéu: “A

esperança prolongada faz adoecer - o que? Eu me sinto aliviado e ao mesmo tempo aterrorizado...”. Um dos ladrões foi salvo. Por que crer só em um dos quatro Evangelistas, que fala da salvação do ladrão? “A salvação a que ele se refere, como ele esclarece logo depois, é a salvação da morte. Da mesma maneira, Estragon, ao ser despertado violentamente pelo companheiro, desperta, conforme indicação do autor, para o horror da situação em que vive”. Como veremos, todas as aparentes digressões de Beckett são impregnadas de um profundo simbolismo religioso: quando Pozzo, já cego, volta à cama, Vladimir vê no seu desamparo, no seu desespero, a humanidade inteira e grita como que num acesso de lucidez: “Não percamos tempo com conversas inúteis! Façamos alguma coisa enquanto é tempo, não é todo o dia que nos sentimos pessoalmente necessários. Esses gritos de socorro são dirigidos à humanidade inteira, mas neste momento, neste local, a humanidade somos nós, queiramos ou não. Devemos agir da melhor maneira possível antes que seja tarde demais!” Como em outro instante ele utiliza uma imagem barroca para referir-se ao gênero humano, que “procria à beira do túmulo”, a luz brilha um só instante e depois a noite cai novamente. No século das explosões atômicas do progresso tecnológico, do choque de ideologias políticas transformado na “guerra fria”, em que vozes subterrâneas ne ergueram para relatar a angústia do homem no século dos campos de concentração, de Hiroshima do desmoronamento das religiões notado por Moravia por Graham Greene, no Oriente e no Ocidente, Beckett vem acrescentar seu testemunho pessoal, o testemunho da sua consciência diante do absurdo, aos depoimentos de Camus, de Simone Weil, de Kafka, de Anne Frank, de Brecht e de Ionesco. Muitas vezes o método que ele utiliza para refletir esse absurdo é o mesmo que do autor de *As Cadeiras* e *A Cantora Careca* e que era já o que Cervantes adotara para retratar Sancho Panza: o acúmulo de provérbios, de lugares-comuns, utilizados sem propósito e da maneira mais inoportuna possível. No entanto, até mesmo do longo monólogo de Lucky – único momento em que o homem-cão fala – pode-se extrair uma frase, não terminada e interrompida por palavras soltas repetidas de maneira irritante, como um disco quebrado ou como o discurso de um louco: “Dada a existência de um Deus pessoal, de barba branca, que fora do tempo, das alturas da divina apatia, do divino amor ama a todos nós com algumas exceções, por razões desconhecidas, e sofre com os tormentos dos que estão imersos no fogo eterno, é indubitável que o homem, apesar do progresso obtido...”.

Esses diálogos ventilam várias possibilidades de reação, várias atitudes, perante o fenômeno religioso do conhecimento de Deus: a do ceticismo, quando os mendigos, cansados de esperar Godot, decidem enforcar-se, mas decidem não fazê-lo, “...r ser mais seguro não fazer nada”, logo depois mencionam, de forma vaga, o tema da Fé: “o que foi que Godot queria de nós? Ah, nada de definido, uma espécie de oração uma súplica vaga”.

Há uma crítica social veemente, velada sob a alegoria do homem que utiliza outro como seu cão e o maltrata de maneira brutal e cruel, da mesma maneira que a simbologia do homem transformado em animal é bastante semelhante à simbologia de Kafka, em *A Metamorfose* e de Ionesco em *O Rinooceronte*: o ser humano degrada-se, sendo infiel a seu destino mais elevado e por perder a consciência de ser humano, isto é: representar o elo entre o animal e a Divindade, é relegado ao nível bestial do instinto, do infra-humano. A invocação dos mendigos loucos de Beckett é a de toda a humanidade presente, que em meio aos totalitarismos do Estado, à desumanidade do homem para com o homem, à ausência de sentimentos religiosos ou simplesmente de bondade entre os seres humanos, exclama, como Estragon: “Num instante tudo desaparecerá e ficaremos sós novamente, no meio do nada!”.

28. O Nobel ao absurdo

Veja, 1969/10/29. Aguardando revisão.

À beira do colapso, um velho artista, Krapp, escuta a gravação de sua voz de trinta anos atrás. Há palavras que ele não entende mais, precisa procurar no dicionário. Só compreende alguns fragmentos de sua voz distante que lhe fala, na fita gravada, de um lago, uma barca, um casal de namorados. Era o amor que ele sacrificara à sua “carreira brilhante”, à sua “arte” reduzida agora à solidão de um velho doente. Uma mulher, enterrada na areia até o busto, monologa sobre coisas sem importância, “um dia de sobrevivência é um belo dia”, recorda-se dos tempos felizes do passado antes que a areia a cubra. O autor destes textos difíceis - *Krapp's Last Tape* e *Happy Days* - é o vencedor do Prêmio Nobel deste ano, o irlandês Samuel Beckett, 63 anos, residente há trinta anos na França, depois de declarar em 1940: “Prefiro a França em guerra do que a Irlanda em paz”. Sua obra, escrita em francês e inglês, foi ressaltada pela Academia de Estocolmo, por “sua elevação adquirida pelo estudo da solidão do homem de nossos dias, em formas novas da novela e do teatro”. Nunca a Academia sueca ousara consagrar um autor tão difícil, tão impermeável ao grande público. Conhecido apenas por seu teatro - e no Brasil por *Esperando Godot*, última peça encenada por Cacilda Becker, antes de seu falecimento este ano, em São Paulo, Beckett, até o fim da semana passada, não tinha sido encontrado para receber a notícia do Prêmio e de cerca de 350 milhões de cruzeiros velhos que o acompanham.

Seu editor parisiense não sabia nem onde se encontrava o dramaturgo arredio, em viagem com sua mulher francesa, Susanna, pela África do Norte, depois de longos meses de contato exclusivo com “uma dúzia de amigos dignos de confiança”. O Prêmio Nobel já teve escritores profundamente renovadores como Faulkner e Thomas Mann, mas nunca consagrara um novelista que anunciou o fim da novela e um autor que fundou o antiteatro: o teatro do absurdo. Desde cedo, o autor de “Murphy” opusera à literatura fácil, compreensível, um texto sumamente complexo, sua “guerra pessoal” com as palavras.

A sua obra inteira pode ser compreendida como uma negação gradual e crescente: qualquer tentativa de comunicação é “impossível e não passa de vulgaridade simiesca ou torna-se horivelmente cômica como a loucura que dialoga com a mobília”. A arte “é a apoteose da solidão. Não há comunicação porque não há meios de comunicação”. O teatro “é um embuste grotesco”, uma “mesquinha vulgaridade, produto de uma literatura de anotações”. O amor é “uma função da tristeza do homem”, assim como a amizade “é uma função da sua covardia” e a religião “um imenso tédio”. Seus personagens estão sempre imersos numa enxurrada de palavras e em situações

extremas: mendigos, vagabundos, mutilados, marginalizados não só da chamada sociedade de consumo como de qualquer sociedade, de qualquer ideologia política.

Beckett insiste na miséria duplamente trágica do ser humano: a miséria física e a espiritual. Com horror puritano, ele enumera todas as formas de decadência do corpo humano: as doenças, a velhice, os maus cheiros, os achaques, os excrementos, “a fricção de epidermes” do sexo. A lama, os vermes, a escuridão são o elemento mais constante onde se agitam seus personagens solitários e sem esperança, que sonham com o suicídio. “Sentir-me realmente incapacitado de me mexer, isso sim deve ser formidável!”, exclama, sonhador, um deles. “Meu espírito se desfaz só de pensar nisso. E sofrer também de uma afasia completa! E talvez surdez total! E quem sabe uma paralisia da retina! E muito provavelmente a perda da memória! E só um pouquinho de cérebro ainda intato para rejubilar-me! E poder temer a morte como a ameaça de um novo nascimento!” Essa mesma separação voluntária da realidade imediata o levou a abandonar uma promissora carreira universitária, em 1930. Afastado da Irlanda natal (que, como seu compatriota James Joyce, considera “beata e conformista”), Beckett abandona as universidades, depois de estudos especializados em literatura italiana e francesa e de ter jogado bem uma forma de futebol inglês, o *rubber*, conforme consta no boletim de seu ginásio: “bom jogador ... seu ataque pode ser melhorado”.

A única luz que surge em seus dramas e em seus romances está sempre ligada a uma infância feliz: “Colinas elevam-se, ternamente, azuladas, acima da planície confusa. Foi lá seu nascimento, numa bela casa, de bons pais. Lá, onde há névoa e a aliaga, de cálidas flores de ouro, chamadas também de gestas”. Da família protestante fica a recordação obsessiva da mãe, quacre devota, que faz os filhos cantarem hinos e rezarem ajoelhados. “Mas eu não tenho nenhum sentimento religioso”, declara o homem alto, de olhos azuis e penetrantes. “Só um dia senti uma emoção religiosa: durante a minha primeira comunhão. Nada mais. Minha mãe era profundamente religiosa, meu irmão, moderadamente, meu pai não tinha religião. Minha família era protestante, mas, para mim, era tudo uma maçada, deixei então.” Para o crítico Martin Esslin, Beckett ressentia-se ainda hoje de ter sido arrancado à morna placenta intrauterina. Seus personagens são todos indecisos, tímidos, amedrontados, que vivem, impassíveis, em meio a latas de lixo e dejetos. O jovem ginasião, ótimo aluno e excelente desportista, emerge poucas vezes de seu isolamento angustiado do mundo. Tem o encontro decisivo com Joyce em Paris, em 1928; atua na França ocupada pelas tropas nazistas como membro da Resistência; ou no seu refúgio no Sul da França, onde trabalha como lavrador numa fazenda miserável.

Como Joyce, Beckett passa a viver uma vida errante, de miséria, privações e dedicação integral à arte. Mas, ao passo que para o autor de *Ulysses* a arte é o triunfo sobre os azares da realidade, uma projeção intelectual e sensível para o futuro, além da mesquinhez do presente, para Beckett a arte é uma tentativa - inútil, como ele próprio admite - de expressar o beco sem saída da condição humana, “a negação irrecusável e irrefutável”. Querendo evitar, porém, a tentação da “literatura bem-feita”, ele prefere “a disciplina de um idioma estrangeiro, o francês”, como forma de repúdio à Irlanda e como fuga à facilidade de escrever no idioma materno. Contudo, o irlandês alterna a criação de obras em inglês e sua tradução em francês ou vice-versa, tendendo mais para a sonoridade do francês. Mas, em sua língua original ou em sua língua de adoção, Beckett evoca sempre a mesma figura em suas peças de teatro ou em seus romances: Molloy, Watt, Krapp, Malone são

aspectos diferentes do mesmo homem expulso: expulso da vida e do morno ventre materno, única lembrança de felicidade passada. Na peça *Eleutheria*, a renúncia a qualquer obrigação social assume a forma mórbida da doença e da indiferença, como no conto *A Metamorfose*, de Kafka. Num palco dividido em duas partes, de um lado o herói jaz na cama, enquanto do outro lado, sua família discute seu caso, sem que os dois lados jamais troquem uma palavra. Sua recusa em aceder aos apelos da família em prol da procriação, da utilidade, dos sentimentos, da conversação inútil, assume a forma da inércia: no final da peça ele dá as costas ao público e encerra sua mímica do protesto ignorando a humanidade.

Na novela *L'Innomable* (O Inominável), um monólogo ininterrupto busca a desintegração do “eu” por meio das palavras: “É preciso então continuar, eu vou continuar, é preciso dizer palavras, enquanto as houver, até que elas me encontrem, até que elas me digam, estranha pena. Há uma completa desintegração. Nem Eu, nem Ter, nem Ser, nem nominativo, nem acusativo, nem verbo. Não há meio de continuar... No final da minha obra, só há o pó: o nomeável”. Em *Fim do Jogo*, numa esfera de espaço entre a terra e o mar, suspensos no tempo, Hamm, algoz cego e paralítico, tiraniza seus pais Nagg e Nell, enfiados em latas de lixo. De sua cadeira de rodas, Hamm torna um inferno a vida de Clov, seu filho adotivo, que, mutilado, não pode sentar-se. (Beckett utiliza na simbologia dos nomes a recordação dos espetáculos de *vaudeville* barato: Hamm em gíria significa mau ator, e Clov designa o clown.) Diálogos de ódio, palavras de temor e de ternura fingida, tudo vale para chegar ao fim da partida, do jogo incompreensível da crueldade do homem com o seu semelhante. Para alguns críticos, Beckett sintetizou nesta alegoria seu encontro com Joyce. Como relata Richard Ellmann em suas recordações desses não-diálogos: “Beckett era dado a longos silêncios, e Joyce também... suas conversas consistiam em silêncios mutuamente dirigidos, ambos saturados de tristeza... Repentinamente, Joyce fazia uma pergunta: ‘Como podia o idealista Hume escrever História? E Beckett respondia: ‘Uma história de representações’”.

E Beckett lia para Joyce trechos das obras de Fritz Mauthner, cuja *Crítica da Linguagem* foi uma das primeiras a apontar a falibilidade da linguagem como instrumento da descoberta e comunicação de verdades metafísicas. “As relações com Joyce, arrogante e imprevisível, terminam abruptamente quando este lhe anuncia: ‘Não amo ninguém que não seja da minha família’, e Beckett repudia o amor da filha de Joyce, Lúcia, declarando: ‘Eu tolero você só por causa de seu pai!’” Igualmente a milionária americana Peggy Guggenheim, colecionadora de obras de arte e protetora dos artistas, despertou sua apatia quando lhe confessou estar apaixonada por ele. Como Peggy Guggenheim conta em sua autobiografia: “Beckett era um jovem apático, que ficava na cama até o meio da tarde e com quem era difícil conversar, eram necessárias muitas horas e muita bebida para esquentá-lo antes que se desembaraçasse. Preservava uma terrível lembrança da vida no útero materno. Sofria constantemente por isso e tinha crises violentas durante as quais se sentia sufocado. Sempre dizia que algum dia nossa vida se acertaria, mas, se eu fazia a menor tentativa de pressioná-lo para que tomasse uma decisão, ele se desdizia em tudo que havia dito anteriormente”.

Incapaz de ser interpretada ou rotulada à força como simbolismo religioso ou esquizofrenia aguda, a criação misteriosa, complexa e poética de Beckett tem sua primeira inspiração e talvez um de seus sentidos ocultos no encontro real que teve com um mendigo em Paris. Negando-lhe dinheiro, Beckett foi apunhalado nas costas. Saindo do hospital, pois fora ferido até o pulmão, procurou na prisão o seu agressor e quase assassino, perguntando-lhe por que fizera aquilo. Como um

28. *O Nobel ao absurdo*

personagem de *Esperando Godot*, o sádico Lucky ou a vítima Pozzo, ou os mendigos Vladimir e Estragon, o criminoso respondeu-lhe: “Francamente, não sei”.

29. Beckett. O exercício antes das obras-primas

Jornal da Tarde, 1987/08/29. Aguardando revisão.

Esfarrapou-se a literatura. A vida humana não tem o mínimo significado.

A época contemporânea, produzindo em linha de montagem carnificina, campos de concentração, bombardeios aéreos de centros civis como Londres e Dresden durante a Segunda Guerra Mundial, esboroou-se na Europa na perda do valor normativo da palavra. A primeira pulsação crispada a respeito da morte de indivíduos, nações e da própria civilização já surgira, nítida, no *Diário* de Virginia Woolf, literalmente levada à loucura pelas devastações causadas a seu redor, na Inglaterra, pelos aviões da *Luftwaffe* alemã. A magnífica escritora ecoa todo um Continente ao anotar, sucinta e desesperadamente: *Why live?*: por quê, para que viver?

Thomas Mann e o crepúsculo da cultura descrito em *A Montanha Mágica*, Ionesco e seu teatro do absurdo, com falas e ações sem nexo e infantilizadas, como se copiadas de uma gramática para idiotas: um a um os artistas vão captando a derrocada final. Só a América Latina, no Ocidente, e William Faulkner, no Sul dos Estados Unidos, recuperam o vigor e a inventividade da literatura cremada na Europa nos fornos da decrepitude. A tentativa de evocar a grandeza e a dignidade majestosa do poeta na Roma Antiga pelo austríaco Herman Broch em *A Morte de Virgílio*, o sopro de vida que Proust consegue insuflar no passado perdido e momentaneamente revivido pela Arte (ainda com A maiúsculo, naquele tempo) são um réquiem para a literatura, a celebração colossal de seus rituais fúnebres finais. Por fim, cada um em seu extremo, Joyce torna o pergaminho de *Finnegan's Wake* praticamente indecifrável e Kafka elabora a redução absoluta o homem se metamorfoseia em monstruoso inseto: percebejo? barata com remotos sentimentos humanos?

Dessa perspectiva da inutilidade das palavras é que talvez se possa refletir a respeito de Samuel Beckett. Uma criação sua, de 1946 e não de 1945, data de sua escritura, acaba de ser lançada no mercado editorial brasileiro pela Editora Nova Fronteira: *Primeiro Amor*, edição bilingue, 85 páginas. Eis um livro que está irremediavelmente destinado a encontrar poucos leitores, mesmo com o chamariz vulgar da capa. Tampouco a retórica sem sentido de anunciar “toda a solidão do homem descrita nesta curta novela” atrai: de qual obra moderna, curta ou longa, não se pode dizer algo semelhante, de tão vago e surrado?

Provavelmente seja mais interessante anotar, para o leitor em jejum de Beckett, que é um dos extraordinários autores irlandeses que antigamente a Irlanda expelia para a Inglaterra (Sheridan, Oscar Wilde, Swift, Sterne) e que, a partir de Joyce, forçou ao exílio no continente europeu. Por isso Beckett buscou, na língua francesa, novas sonoridades e é um autor bilingue, traduzindo

ele próprio suas obras do francês para o inglês. Depois - fator que dificulta a sua tradução - ele apela costumeiramente para personagens esqueléticos, que usam muita gíria e termos propositada ou despreocupadamente vulgares e repugnantes. O ser humano banalíssimo não representa uma caricatura do homem moderno: ele é o homem massificado de nossos tempos. Sua indiferença com relação a tudo atinge os limites de uma insensibilidade genérica, abúlica. Que seu casamento (ou união) como aquela que mais tarde se revelará ser uma prostituta profissional se associe à morte do pai poderá, a princípio, parecer uma perversidade intencional de Beckett.

Mas em outras obras ele já indagava, piamente: ratos que devoram a hóstia sagrada deglutem o Corpo Santo de Jesus Cristo? É o anticatolicismo, o anticlericalismo virulento de tantos intelectuais irlandeses elevado à sua potência suprema como blasfêmia religiosa. Além disso, este homem sem personalidade (em nada semelhante ao *Homem sem Qualidade* de Musil!) gosta de passear nos cemitérios, urina sobre as lápides com a maior naturalidade, enumera os lugares fétidos da anatomia humana e se regozija em citar os tipos de excremento que lhe são mais repugnantes, enquanto contempla uma imagem de Jesus no banheiro e se esforça para vencer a prisão de ventre aos gemidos. Beckett se compraz também em desnudar as idiotices que o linguajar estereotipado neste caso no uso cotidiano da língua francesa gera e que são uma sucessão de sons imbecilizante, mais uma vez de difícil equivalência em tradução portuguesa: *si ceci alors cela, mais si cela alors ceci*. Os lugares-comuns se sucedem: *“c’est bien avec le coeur que l’on aime, n’est-ce pas?”* (é mesmo com o coração que se ama, não?) Ou *“on ne sait jamais”* (nunca se sabe ou, mais informalmente: vai-se lá saber...) Essas armadilhas da linguagem não o impedem de manifestar vislumbres de lucidez, uma lucidez, é verdade, de difícil compreensão, porém:

“A coisa que me interessava a mim, rei sem súditos, da qual a posição de minha carcaça era apenas o mais longínquo e fútil dos reflexos, era a supinação cerebral, o torpor da ideia do eu e da ideia desse pequeno resíduo de ninharias envenenantes a que se dá o nome de não-eu, e mesmo de mundo, por preguiça”.

Já aqui a beleza do estilo ritmado, no original, se perde junto com a ambiguidade de termos capitais como *“roi sans sujets”* que tanto pode significar, em francês, “rei sem súditos”. como também, do ponto de vista filosófico, um rei sem sujeitos, além da impossibilidade talvez de se obter a rima interna evidente em francês: “Moi”, “roi”, “le non-moi”. Esse não-eu recorda que carrega no bolso a herança (autêntica ou inventada?) do pai que morreu, vive sem morada fixa, enfrentando os rigores do inverno em plena Paris, estendido sobre um banco, aparentemente se orienta pelos instintos, sem se chocar pudicamente com a frase “as mulheres sentem o cheiro de um falo ereto a mais de dez quilômetros” (embora também se pudesse traduzir: as mulheres farejam...).

Beckett não esconde completamente, no entanto, sua veia lírica: “O que chamam de amor é o exílio” nem o desamparo do homem sem um eu definido: “Aliás, eu as conheço mal também, minhas dores. Isso talvez venha do fato de eu não ser se não dor”, nem mesmo quando zomba das dores espirituais: “muito bonitas, as da alma” como se alguém estivesse elogiando saias num desfile de modas ou cosméticos recém-lançados: com a mais absoluta frivolidade...

Beckett ficou famoso entre o público não especializado em literatura ao receber o prêmio Nobel (que recebeu pelo correio, no seu esconderijo ao abrigo da imprensa num lugarejo do Marrocos)

e por ter escrito a peça de sucesso mundial *Esperando Godot*. Mas não se creia que os mendigos e os marginais da sociedade são os únicos focalizados pelo enigmático autor irlandês de língua francesa. Burgueses que se lembram na peça *Happy Days* (Dias Felizes) de horas atrozmente à medida que desaparecem, soterrados na areia, Malone/Malloy que soçobra no pântano enquanto sua associação de ideias corre livremente, antes de sua morte: na realidade Beckett poderia ser interpretado como supremamente niilista. É possível, também, contudo, a interrogação, senão a interpretação mística: Beckett é o que se desesperou do significado ulterior da vida por serem os fenômenos que circundam a vida humana abomináveis: não há bondade, não há amor, não há nada que perdure, não há fé, não há Deus? Tudo é uma Ridícula Comédia para este exímio intérprete de Dante?

O patético não está ausente desta situação-limite: o homem que não é ninguém se alimenta do passado, da infância, do período em que o pai lhe ensinava a ver no céu as constelações das Ursas (aqui surge outra ambiguidade intraduzível: *chariot* tanto pode significar essa constelação do Hemisfério Norte, as Ursas, quanto carrinho que se usa para a criança aprender a andar). E no final, ao abandonar a prostituta que o acolhera em sua casa caótica e abandonar simultaneamente aquele que ela afirmava ser o filho que ele gerara nela, os gritos mesclados do recém-nascido e da parturiente não o abandonam mais. Quem sabe, se ele vivesse outros amores, que apagassem a lembrança daquele? A frase final é igualmente ambígua em francês e se perde na tradução: “Mais *l’amour, cela ne se commande pas*” pode querer dizer banalmente “mas o amor não se encomenda” no sentido corriqueiro, propositadamente usado aqui, de encomendar um jantar, um vestido... ou pode significar, igualmente: “Mas o amor ninguém comanda”, que também dá o sentido *kitsch* de cartão cafona com um coração circundado de purpurina vermelha, do tipo que namorados interioranos mandam as suas amadas...

Aqui e ali rebrilham raros momentos de humor: Beckett não separa nunca o trágico do absurdamente cômico, o *pathos* da irrisão que pode desfigurá-lo. Este *Primeiro Amor* antecede as suas obras-primas e tem mais ou menos o valor de um exercício, de uma experiência beckettiana. Beckett, amigo íntimo de Joyce, adora permanecer uma esfinge, indecifrável em seu mutismo. Execra a imprensa, a fama, o mundanismo. Mas o *sense of humour* anglo-irlandês aflora desde o que os franceses chamam a sua *clownerie*, que traduziríamos mal, mas aproximadamente, por palhaçada, em *Whoroscope*, uma brincadeira com as palavras, em inglês, *Whore* (puta) e o final de *Horoscope* (horóscopo). Do que trata *Whoroscope*? Do filósofo René Descartes, que enunciou a lógica de “*Cogito, ergo sum*” (Eu penso, portanto, existo), de mistura com reminiscências culturais sérias e receitas culinárias. Nem passa completamente sem ser notada a sua erudição aqui e ali, com alusões aos versos famosos de Goethe que se referem à Itália, “*Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen...*” (Conheces o país, onde florescem os limões...). bem como passagens captadas em Heráclito: jamais podemos dormir sob o mesmo céu (na versão de Beckett nesta obra). Para o erudito, cujo prólogo à criação de Proust é tão forrada de labirintos e significados que é objeto de estudos semestrais na Universidade da Sorbonne, em Paris, há sempre o riso irônico de quem não exclui o leitor do rol de cretinos que infestam o mundo...

Beckett dá uma parcela ínfima de sua estranheza iluminada pela genialidade nesta obra, que se alterna com o período de sua vida em que decidiu percorrer a Alemanha, ignorando a ascensão do nazismo, e sem querer se hospedou, em Nuremberg, em um hotel que servia de quartel-general da Gestapo. Mesmo os seus escritos mais herméticos - e talvez mais deslumbrantes pelas armadilhas

literárias que encerram como o fantástico *More Pricks than Kicks*, com seu título voluntariamente pornográfico e engraçado, o deixam desinteressado se não encontram leitores, anos a fio. Como se ele dissesse: “Azar o deles!...” Será meramente excêntrico de sua parte abandonar imediatamente a Irlanda assim que a França, em 1940, foi invadida pelas tropas hitleristas, declarando preferir a França em guerra do que a Irlanda em paz? As acrobacias que poderia ter pago com a própria vida, como servir de posta-restante para os resistentes franceses, durante a ocupação alemã, não rimam com suas imprecações contra o “único país da Europa onde não é possível encontrar preservativos”, numa crítica ácida ao catolicismo arraigado daqueles que ele rejeita como “compatriotas”? Não há mais do que exibicionismo em, durante a guerra, sob o nariz da Gestapo, cultivar, como agricultor, um pedaço de terra e ao mesmo tempo compor *Watt*, música para acompanhar um massacre? Ele leva a sério o horror a possuir coisas, e uma vez liberada a França, em 1945, corre de volta a seu antigo apartamento disposto, em suas próprias palavras “a escrever em francês e me tornar ainda mais pobretão”, daquela França que, presa de um ódio fanático aos estrangeiros, o tinha oficialmente expulso em 1932 de seu território ao encontrá-lo sem um vintém no bolso? Frequentemente, não há linha de demarcação entre seus personagens que confessam “Não sei mais quando morri” ou o Malone que decide teimosamente “nunca mais direi eu”. Krapp, que ouve sua voz do tempo de mocidade, quando sacrificou um grande amor por uma obra grandiosa que escreveria e não escreveu, em *A Última Fita Magnética* de Krapp. O personagem de *Acte sans paroles* (Ato sem palavras) em que um indivíduo obedece às ordens de um apito agudo no palco e tenta em vão beber de uma garrafa que desce do teto, mas se afasta dele novamente, cada vez que ele está prestes a alcançá-la. Ultimamente, *Va et vient* (Vai e Vem) apresenta Vi, Ru e Flo, três mulheres que, através de gestos e sussurros quase totalmente inaudíveis, narram o que é a existência humana com seus altos e baixos.

Tipicamente e sem ironia governamental, *Molloy* de Beckett está proibido de ser lido na Irlanda.

30. Beckett. A palavra como limite

Jornal da Tarde, 1988/04/30. Aguardando revisão.

Uma peculiaridade da literatura contemporânea é a de se colocar no limite extremo do dizer. Com Balzac, Eça de Queiroz, Galdós, um romance *narrava* em sucessão cronológica o que acontecia com uma série de pessoas, todas movidas pela imaginação mágica e onipotente do autor. Com Kafka, essa literatura que se podia chamar de um relato perde todo o seu valor ilustrativo: a literatura se torna o sujeito em si mesma - uma revolução semelhante à da pintura abstrata, quando Kandinsky liberta as formas e as cores da verossimilhança com o real. Beckett reduz tudo à suas proporções mínimas: um eu onipresente conta o que lhe acontece. Os acontecimentos podem ser os mais banais possíveis, os mais naturalistamente chãos e prosaicos: o escarro, as fezes, a urina, o esperma, o vômito surgem lado a lado da paralisia do corpo, das deformações de pernas, cegueira, loucura, impotência, mudez. Se Hermann Broch em sua trilogia que ele mesmo denominava de “poli-histórica” (*Die Schlafwandler*, *A Morte de Virgílio* e *Die Schuldlosen*) ainda celebrava a Arte e o Indivíduo como símbolos do significado social da arte, mas num contexto metafísico, Hilda Hilst formula as derradeiras perguntas em torno dos enigmas que rodeiam o ser humano o sexo, a morte, a derrelição, a humildade, o arrebatamento místico como um enxame de moscas atormentando Deus e eclipsando Seu rosto diante do homem.

Talvez uma das interpretações das múltiplas que se podem projetar sobre a sua criação seja a da impotência da Literatura. Impotência como arsenal guerreiro para mudar o mundo, instaurar o paraíso perdido na Terra, irmanar os homens dentro de uma estrutura social, política e econômica justa, não mais feras a se entredorarem numa concorrência mortal; mas ao contrário coletivamente todos fraternalmente juntos a construir uma sociedade humana. Diametralmente oposto aos idealistas que querem mudar as relações entre os indivíduos através do comunismo ou do socialismo, tirando a ferocidade dessas ligações em que cada um vive à custa do sangue de outrem, Beckett descrê completamente da ingenuidade leninista de que a Arte possa transformar as consciências, tornar-nos “bons”. A Arte é, sob esse aspecto, inútil. Nem tampouco a Arte tem o propósito ambicioso da Bíblia e de outros livros de sopro religioso de, sim, transformar o homem, mas por meio de castigos, recompensas, iras de um Jeová sanguinário ou por meio de frases que literalmente modificam o mundo como o apelo budista à renúncia ou a exortação de Jesus a que amemos o nosso próximo como amamos a nós mesmos.

Típica do seu ceticismo arraigado é a conversa que ele teve numa festa de intelectuais, na Inglaterra, quando um dos luminares lhe perguntou por que Mr. Beckett insistia em focalizar apenas os aspectos escabrosos, mórbidos, decadentes da miséria e do sofrimento humanos. Por acaso

Mr. Beckett tinha tido uma infância infeliz? Ou sua mãe teria fugido de casa, deixando-o à mercê do desespero infantil? Beckett dignou-se a responder: Ao contrário, tive uma infância muito feliz. Nem jamais alguém de minha família nos abandonou, por qualquer motivo. Sei que aquele interlocutor deve ter me achado mais tarado e perverso ainda. No entanto, mal eu me sento no táxi para deixar aquela festa aborrecida, no vidro que separa o passageiro do motorista estão colados três apelos. Um pede que ajudemos os cegos. Outro lembra que não devemos esquecer as crianças órfãs. E o terceiro roga ajuda para os refugiados de guerra. Não é preciso procurar a miséria e o sofrimento humanos. Eles gritam alto para nós mesmo do vidro de um táxi em Londres.

Indagado se era judeu, católico ou ateu, Beckett respondeu com palavras tipicamente enigmáticas: Nenhum dos três. Quando da II Guerra Mundial, encontrando-se na sua odiada Irlanda natal, que declarara neutralidade em setembro de 1939 perante o novo conflito mundial, partiu desabaladamente para a França: Prefiro a França em guerra do que a Irlanda em paz, justificou-se. A Irlanda, como para tantos magníficos escritores irlandeses, é o bastião obtuso da Igreja Católica no que ela tem de mais retrógrado e inquisitorial. Na Irlanda, praticamente todas as obras de arte que compõem a literatura moderna e até *O Banquete* de Platão estão no índice de obras rigorosamente proibidas pela Censura tentacular desse país beato e inimigo da liberdade individual. Deixaram a Irlanda quase todos os seus gênios, com exceção do poeta Yeats, do dramaturgo Synge e do satírico Swift: Lawrence Sterne, o delicioso criador de *Tristram Shandy* e sua revolução total do romance moderno, Richard Brinsley Sheridan, autor da comédia espirituosíssima *The School for Scandal*, George Bernard Shaw, o grande renovador do teatro com *Pigmalião*, *Cândida*, *Arms and the Man* etc.; Oscar Wilde e suas comédias brilhantes como *A Importância de ser Franco*; James Joyce, um dos supremos reformuladores do romance e da literatura do século XX, com *Ulysses* e *Finnegans' Wake* - a lista poderia estender-se por muitas linhas mais de exilados voluntários da sufocante e verde Irlanda.

No Brasil, ultimamente, embora com atraso de quase 30 anos - aí de nós! -, pelo menos as traduções de Beckett têm merecido um cuidado e uma sensibilidade especiais. *Molloy*, da Editora Nova Fronteira, excelente tradução de Leo Schlafman, traz para o leitor brasileiro um dos componentes da trilogia *Molloy*, *Malone morre* e *O Inominável*. Como sempre, o fascinante autor irlandês escolhe para seu campo de observação os escorraçados da sociedade, como Genet. São geralmente pessoas tornadas imóveis, decompondo-se, apodrecendo lentamente que ele deixa que falem. São pessoas comuns, banais, às vezes inescrupulosas até atingir a amoralidade e o assassinio. O início de *Molloy* é característico e célebre:

“Estou no quarto de minha mãe. Quem vive ali agora sou eu. Não sei como cheguei. Talvez numa ambulância, mas seguramente num veículo qualquer. Ajudaram-me. Sozinho não teria conseguido. Aquele homem, que vem todas as semanas, talvez seja graças a ele que estou aqui. Ele diz que não. Me dá um pouco de dinheiro e leva as folhas. Tantas folhas, tanto dinheiro. Sim, agora trabalho, mais ou menos como antigamente, só que já não sei trabalhar. Parece que não tem importância. Quanto a mim, gostaria de falar das coisas que me restam, despedir-me, acabar de morrer. Eles não querem. Sim, parece que eles são muitos. Mas é o mesmo que vem sempre. Fará isto mais tarde, ele diz. Bom. Já não tenho muita disposição, como se vê. Quando vem buscar as novas folhas, traz consigo as da mana anterior. Estão marcadas com sinais que não compreendo.

De qualquer maneira não releio. Quando nada faço nada me dá, e me repreende. Mas não trabalho por dinheiro. Então para quê? Não sei. Francamente não sei grande coisa. A morte de minha mãe, por exemplo. Já estava morta quando cheguei? Ou só morreu mais tarde? Quero dizer morta de enterrar. Não sei, talvez não a tenham enterrado ainda. De qualquer maneira, o quarto dela é o meu agora. Durmo na sua cama. Defeco em seu penico. Tomei o seu lugar...”

Este homem que esqueceu seu próprio nome e a ortografia e que declara de si mesmo “Não funciono mais” é não a imagem abstrata, simbólica, da impotência e do lento desmoronamento biológico e mental de um agonizante. Ele é a situação do homem moderno ou da própria condição humana contemporânea: sem saída. Talvez um mero talvez a profunda, abissal interrogação filosófica de Beckett se dirija ao niilismo temperado de um humor ácido, amargo. Ele alude frequentemente a assuntos teológicos de forma espúria, brincalhona: um rato que comer uma hóstia consagrada está absorvendo o corpo do Cristo numa eucaristia blasfematória? A sua, de forma expressa prosaicamente, é uma Busca de um Deus que não existe? Sua imprecação fundamental se prende à maldição de ter nascido. Todos os seus personagens (haverá alguma exceção?) são deformados, têm pernas amputadas, são atingidos pela cegueira, pela mudez. Alguns afundam no lixo, outros recordam supostos dias felizes enquanto a areia sobe e lhes recobre a boca, impedindo-os de falar. Seu pessimismo se aproxima do de Machado de Assis, que se regozijava de não ter legado o fardo inútil da vida a outro ser gerado por ele. Em *Esperando Godot*, que ele escreveu em francês, os mendigos esperam por um Godot impreciso que não vem nunca. Muitos exegetas da obra beckettiana imaginam que Godot seria uma corruptela de *God*, que em inglês significa Deus, mas se esquecem de que no linguajar comum, de todos os dias, na Irlanda, *Godda* quer dizer ficar flinando, à espera de nada... Seus livros foram mandados a um sem-número de editores, anos a fio, e sempre foram recusados. Beckett não se importava, pois, como dizia com segurança íntima:

“Nunca ter sucesso junto ao público, ser lido por muitos foram coisas que nunca significaram muito para mim. De fato, sempre me senti mais à vontade, como se estivesse em casa, com o fracasso: foi seu sopro estimulante que aspirei durante toda a minha criação, até os últimos dois anos passados, aproximadamente...”

Reservadíssimo, calado, introspectivo, tendo vivido a vida inteira modestamente fazendo traduções, ao receber em 1969 o Prêmio Nobel de Literatura, Samuel Beckett fugiu da imprensa, escondendo-se no Marrocos, esquivou-se de ir à cerimônia pomposa do recebimento da distinção em Estocolmo e recebeu os milhares de dólares indiretamente, sem discursos de agradecimento, sem fotos nos jornais, sem uma entrevista sequer.

Uma de suas raras incursões na vida real de todos os dias foi sua adesão a um grupo de resistência na França ocupada pelos alemães, a partir de 1940, tendo escapado das garras da Gestapo por pouco. Grande admirador de Vico, de Dante, de Giordano Bruno, de James Joyce, durante cujos anos finais ajudou, lendo para o autor do *Ulisses* já cego obras clássicas e corrigindo os erros de Joyce no manejo do grego clássico, Beckett é um dos mais lúcidos e desesperados fotógrafos da esqualidez humana. Raramente há um efêmero lampejo de esperança nestas centenas de páginas povoadas por personagens que se movem entre a morte, a loucura e a irrisão. Como se ele antecipasse a dolorosa, espinhosa pergunta de Virginia Woolf antes de suicidar-se: “Por que, para que viver?” com um conceito ainda remotamente teológico: “ter nascido é o maior pecado”.

31. Cavaleiro da blasfêmia

Jornal da Tarde, 1989/12/30. Aguardando revisão.

Na literatura moderna, parece-me, na Europa apenas três ou quatro escritores se definem unicamente pela palavra. Para Kafka ela evoca um mundo burocrático, massificado, o inconsciente cruel e arbitrário. Virginia Woolf tenta através das palavras o que há por detrás delas: além da luminescência do termo, do esplendor estético, o que há? Proust recaptura, com a palavra concebida como resgate artístico, o tempo; o passado se funde com a memória sempre rediviva e readquire sua vibração de presente. Beckett recupera o valor sacral da palavra. Através da humilhação mais abjecta desse ente impossível, mesquinho, estúpido, vulgar, canalha, boçal, egoísta, inútil - o ser humano - ele, por mais que o negue racional e explicitamente, se curva diante do incognoscível, como o menino que se ajoelha durante a primeira comunhão. Beckett desafia as classificações simplistas: era um sádico? um niilista? apenas um autor incompreensível? um dramaturgo muito engraçado, que faz pouco da miséria de dois mendigos idiotas?

Para talvez nos aproximarmos do círculo quase inteiramente fechado sobre si mesmo que é Samuel Beckett temos que dar um salto mortal: pular todos os seus paradoxos, armadilhas sutis e eficientes. E fazemos um desvio longuíssimo que nos leva... a Dante e sua *Divina Comédia*, em plena Idade Média italiana. O autor irlandês radicado na França “Prefiro a França em plena guerra do que a Irlanda em paz” é um de seus conhecidos momentos de decisão, frequentemente e erroneamente tomados como um *bon mot*) cedo se impressiona com os grandes pensadores e com o gênio italiano: Dante... Bruno... Vico... Joyce é uma reflexão (ele detestava palavras pedantes como “um ensaio”) sobre o universo joyceano, símbolo do purgatório, visto ainda sob a perspectiva de Giordano Bruno. Preocupar-se com Deus, blasfemar constantemente contra Ele será uma forma de religiosidade? A cada passo os personagens dos contos, dos poemas, das peças de teatro beckettianas mencionam Deus: Moran admite que “aproveitei estar sozinho, tendo apenas Deus por testemunha, para me masturbar”. Nos *Textos para Nada* Jesus é definido como “o imbecil divino”. Em *Como É*, Abraão, se encontrado, saberá onde enfiar o dedinho acusador do personagem que escarnece dele. Várias vezes já se citou o texto (de *Watt* ou *Molloy*) em que o romancista apresenta este problema teológico blasfemo-cômico-sórdido:

- 1) Um ratinho, por exemplo, devora uma hóstia consagrada. Daí:
- 2) Ele ingeriu o Corpo Santificado de Cristo, simbolizado na hóstia abençoada?
- 3) Se não o comeu, o que aconteceu com o Corpo do Senhor nela contido?

4) No caso do rato ter engolido o Corpo de Deus, o que se deve fazer com o rato?

No romance *Molloy*, Moran se preocupa com perguntas atinentes à religião como: “Quanto tempo o anticristo vai nos deixar esperando por ele ainda? Até quando?”; “É de importância decisiva saber-se com exatidão com qual das duas mãos devemos comichar o ânus?”; “Existe verdade na afirmativa de que São Roch se recusava a tocar nas tetas maternas às quartas e sextas-feiras?”, “Que merda fazia Deus antes de criar o Universo?”, (frase que tem outras interpretações porque se pode dizer também “Que f... de troço Deus estava cozinhando antes de...”, pois é comum em Beckett a aliança entre vulgaridade e gíria plurissemântica); ou, a acachapante pergunta: “E que tal dizer a missa dos mortos para os vivos, hein?”

O que é Deus? O inexistente? O relojoeiro que dá corda à Sua Criação? O que acalma o sofrimento do homem? *An eternal search* (Uma eterna busca?) O que ouve e testemunha a voz solitária do ser humano?

O homem, perdido, e desprezando “esses porcalhões” que surgem como “pastores de almas” ou “sacerdotes com catecismos”, erra no meio da bruma. Em *Krapp's Last Tape* (recordando que em inglês vulgar a grafia *crap* significa tanto merda, bosta quanto *non-sense*), durante alguns minutos um velho paupérrimo só ouve sua própria voz, recordando o passado. *Happy Days* enterra os protagonistas mais e mais na areia, à medida que a peça se desenrola. Os mendigos falam de absolutas banalidades, esperando por Godot, que obviamente não vem nunca. Malone/Malloy percorre pântanos com lama e vermes até o pescoço como os condenados do *Inferno* de Dante. O amor? Uma prostituta arquibanal também, de nome incerto, Loulou, Lolo, Lili, ao participar a seu amante que está grávida o vê desaparecer num abrir e fechar de olhos. Em *More Pricks than Kicks* há pornografias só decifráveis em inglês, onde *prick* é o nome vulgar do órgão genital masculino.

O que torna a leitura de Beckett mais difícil ainda é que ela, além de ser críptica, voluntariamente críptica, é recheada de erudição como farpas agudas e defensivas. Em *More Pricks than Kicks*, uma patinação no gelo leva a uma citação shakespeariana, do *Hamlet*, fora trechos da Bíblia, de Dante e trechos polivalentes, que tanto podem ser interpretados desta ou daquela outra maneira, já que é sabido que a língua inglesa tem uma riquíssima pluralidade de sentidos para um grande número de palavras. Daí a virtual impossibilidade de se traduzir tanto o *Finnegan's Wake* de Joyce quanto determinadas obras de Beckett, abarrotadas de trocadilhos só captados no original inglês.

Notoriamente, Beckett é, em suas palavras, “pouco dotado para a filosofia”, conclusão a que chegou depois de ler Schopenhauer e Kant. A Alemanha tampouco lhe desperta o mínimo interesse. Seria difícil encontrar, como ele, um escritor que 1) fosse incapaz de falar mal de alguém; 2º) abominasse as “rodinhas” literárias e a autopromoção” e 2) que, sinceramente, vivesse de maneira extremamente modesta, dizendo que escrevia “a fim de se tornar cada dia mais pobre”. A solidão voluntária se somava, nele, a uma afabilidade surpreendente. Adorava Joyce, fez amigos em Paris, traduziu para o inglês Benjamin Péret, Paul Éluard, aprendeu o francês a ponto de o dominar quase como Nabokov se assenhoreou do idioma inglês, uma vez transplantado definitivamente para os Estados Unidos.

Peter Brook, que com Bob Wilson forma atualmente o binômio de excepcionais diretores de teatro estrangeiros, definiu com uma precisão que me parece impressionante o que esperamos quando vamos ver uma peça de Beckett: ah, mas ao cabo de duas horas certamente ele nos

deixará sair do teatro pelo com um pouco, um pouco só de esperança! Qual o que! Nem catarse! No plano humano - já ficou claro que o plano humano para o autor irlandês-francês e uma mistura de *Purgatório* e de *Inferno* dantescos e o plano divino, por mais enxovalhado de blasfêmias inteligentíssimas, é sempre o da insondável “eterna busca - o palco de Beckett, diz Brooks, é apavorante, misturado com cenas que nos forçam a rir por sua comicidade trágica, grotesca. Ele vê a nós colocados no palco como verdadeiros personagens de Beckett: pois se estamos submetidos a leis férreas que determinam nosso sofrimento e que são leis que nós mesmos aceitamos que nos dominem!

Nada seria mais imbecil do que querer transformar seus romances e peças em um surrado libelo comunista, quem sabe escrito por Mao e Fidel a quatro mãos e melhorado por Brecht?... Não é apenas a miséria física, a fome, a injustiça social que afligem Beckett: é a inanição de Deus, de oportunidades perdidas, é o superávit de egoísmo e banalidade incoercíveis humanos. Talvez o social seja o efeito, mas nunca a causa em si destas deformações econômicas e sociais. Pensar que os seus mendigos “se curam” com um asilo ou um bom emprego, uma casa, boas refeições, um teto sobre a cabeça, dinheiro no bolso é perguntar: e depois da pança cheia, o que deseja o cérebro? Liberdade? Democracia? O consumismo desvairado? Todos insuficientes, parece deixar claro Samuel Beckett: a condição humana, em si, não tem salvação. Tudo, enquanto ela durar, é, portanto, indiferente.

Se se quisesse escrever um epílogo ao teatro que se chama de absurdo e que, no entanto, é palpavelmente real, concreto, de Beckett, bastaria que esperássemos dele a noção, totalmente ilusória, de “progresso”. Eliminação de doenças? da pobreza? das guerras? Não se tocou ainda nem de longe a pedra angular: a transcendência. Giramos como as minhocas no vaso “sem Sol, sem terra nada que torna o mesmo instante sempre em todos os lugares”. Vivemos nesse círculo que é inúmeras vezes citado como procissão rumo ao ponto de partida; há movimento, mas não “avanço”, “progresso”: somos bilhões e rodamos em círculos “a nos ignorar uns aos outros”: ser humano não é ser iniquo? insignificante? Da mesma forma em *Malone/Malloy morre* se afirma, nitidamente, que

“Viver é errar sozinho vivo no fundo de um instante sem limites onde a luz não varia”.

Somos todos, se for plausível esta interpretação, integrantes daquela chusma lastimável, os Negligentes, que Dante e Virgílio divisam à porta do Purgatório. Condoído de um deles, Belacqua, (que Beckett usará em várias de suas criações, como símbolo constante) Dante o interroga a respeito de seu infortúnio e Belacqua responde: “Irmão, de pouco me adianta subir mais. O Anjo que guarda a Porta dos martírios do Purgatório me impediria a entrada”. E alude não só ao tempo imensurável que lhe toca esperar como à ajuda que as orações podem significar para a sua admissão no Purgatório.

Como seu compatriota Yeats, o grande poeta irlandês, Beckett talvez acredite que o ser humano aspira à *stasis* grega, à imobilidade, teoria já formulada anteriormente por Aristóteles. Como explica aliás o agudo exegeta francês de Beckett, Ludovic Janvier, em *Beckett par lui-même*:

“*Sedento et quiescendo anima effecitur sapiens*”, ou seja: é permanecendo sentado em repouso que se dá sabedoria à alma.

Um dos míseros protagonistas de Beckett, Murphy, um Belacqua irlandês e contemporâneo nosso, julga ter encontrado no “não fazer nada, nada” a melhor maneira de se encontrar ou de não se perder demais. De fato, é “sentado, nu, na cadeira de balanço que Murphy medita sobre o nada de novo debaixo do Sol. É assim abandonado que ele se interpreta, porque todo movimento neste mundo do espírito exigia no mundo do corpo um estado de repouso”. Clarissimamente: “À medida que morria na qualidade de corpo ele se sentia ressurgir na qualidade de espírito, livre para se movimentar entre os tesouros do seu espírito”. A contemplação nos isola dos demais que, mesmo que não o saibam, estão imersos na lama como nós, quando não rastejam em meio a uma cova cheia de pó e vermes ou se deixam arrastar pela maré ou se regozijam com a decomposição de seus corpos.

Não é possível ocultar, porém, neste aparente oceano de negatividade, de niilismo de pessimismo, a disfarçada fúria de amar o outro, que Beckett ironiza ao ordenar: “Amai-vos uns aos outros! Lambei-vos uns aos outros!” A alteridade é imprescindível: não que ela possa abolir o solilóquio e a solidão, mas – quem sabe? – talvez o próximo, o outro, desperte este *quantum* indefinível quanto à oração: o amor, que, como a prece, nos liberta do tempo, o trajeto da aranha paciente dos ponteiros, que tece nos relógios a teia que nos envolve e estrangula até a morte.

Em *Mercier e Camier*, Beckett como que define outra ver os contornos da condição humana, em um de seus trechos mais práticos e belos, dentre tantos que deixou:

“Os camponeses vagueiam lentos pelas imensas extensões vazias. Pergunta-se como eles poderão voltar para casa antes da noite, à fazenda que não se vê, à aldeia que não se vê. Não há mais tempo suficiente e, no entanto, Deus sabe se há. Mesmo as flores têm alguma coisa de fechado e uma espécie de loucura se apodera das asas. O gavião ataca mais cedo, os corvos e as gralhas abandonam a labor diário e se dirigem para o local de reunião, onde só grasnarão e brigarão até a noite. Neste momento se agitam com a vontade de sair, mas é tarde demais. É um fato, a jornada acabou antes de acabar e os homens caem de cansaço antes da hora de repouso. As últimas horas do dia, então, se tornam febris, corre-se à direita e à esquerda, e nada se faz. Deixa-se passar a hora do perigo porque não há perigo e logo depois se está desarmado. As pessoas caminham na rua cercadas de catástrofes. É pouco para que valha a pena começar, muito para que não se comece de qualquer mantura. Aí está o tempo deles, a gaiola das horas.”

Parte IV.

**O Teatro da Decadência e da Revolta nos Países
Anglo-Saxônicos**

32. O teatro da decadência e da revolta nos países anglo-saxônicos

Conferência para o curso de 1961 (9 páginas datilografadas). Aguardando revisão.

Na primeira de nossas conferências sobre o teatro contemporâneo analisamos particularmente o teatro de Brecht, o teatro que simboliza o melhor e o mais inteligente que há na outra metade do nosso mundo ideológico bifurcado – a metade comunista. Recordamos que o teatro de Brecht critica acerbamente e muitas vezes com argumentos irrefutáveis as chagas do sistema capitalista burguês.

No entanto, não existe nos seus dramas, a crítica do sistema marxista sob qualquer ponto de vista. Testemunhamos sua defesa do ponto de vista artístico perante comitês inquisitoriais dos dois totalitarismos – o totalitarismo da comissão de *kultura* soviético e o comitê do finado senador MacCarthy, sentinela avançada do fascismo e do chauvinismo retrógrado e fanático. Atualmente leva-se no Rio peça soviética de Arbusov – demonstra de sobejo qual é a linha e qual o tom adotado pelo teatro oficial soviético – e recordemos que não há outro tipo de teatro na União Soviética a não ser o oficial, já que não há outro partido nem pode haver oposição crítica ou diálogo no mundo monolítico da URSS.

Em *Aconteceu em Irkust*, do mais festejado autor soviético, Arbusov, atualmente em cartaz nos maiores teatros de Moscou – Vajtangof e Mayakowsky – concita os jovens a integrar-se no processo de coletivização total da sociedade soviética. A peça exalta a adoração da ciência da eficiência, da técnica e do trabalho. Trata da redenção ética de uma moça dodivana valia caixa de um grande empório, que se redime pelo amor a Serghei, chave das escavadeiras de um grande projeto hidroelétrico nos Urais.

Culto da máquina: “Como eu gostaria de inventar uma máquina para ser instalada na Pretoria a fim de determinar o grau de amor existente entre os futuros esposos e permitir ou proibir casamentos planejados. Transformação de Valia quando a amiga declara com lágrimas nos olhos e arrebatado místico:” pensa só, Valia, serás uma operária!’. Vendo a miséria em *Ladrões de Bicicleta* o herói exclama:”Valia, que sofrimento o deste homem. Este filme nos mostra um mundo estranho cujos sofrimentos já nem podemos compreender”.

Robert Gard do *Wisconsin Idea* viu essa peça no Teatro Gorki em Leningrado sob a direção de Tovstognoff, o maior diretor russo atual, e disse que ela seria insuportável sem a sua direção ágil e imaginativa. Comparado ao refinamento e pregnância intelectuais dos dramaturgos ocidentais,

pois Brecht é um dramaturgo ocidental que abraçou a causa marxista, as obras russas parecem ingênuas, simplórias, ditadas por um gosto vitorianamente burguês e por uma técnica de preto e branco que surpreende no mundo ocidental que já passou da fase acadêmica na pintura e a representação vitoriana no setor do teatro e de *ballet*.

Se esta é uma situação unanimemente reconhecida por todos os visitantes ocidentais fidedignos e de indiscutível preeminência intelectual e artística, de Gide até Truman Capote, qual seria a situação do teatro norte-americano, para determinarmos só neste e em seguida analisaremos o teatro afim, o teatro britânico contemporâneo?

Veremos inicialmente que o teatro americano é apenas um dos círculos concêntricos que partem de um ponto inicial de uma pedra atirada nas águas profundas da consciência ocidental.

Um dos mais profundos intérpretes de Albert Camus, o grande pensador francês, desaparecido tragicamente em tempos recentes, Henri Bonnier, define com uma frase a situação interna do Ocidente depois que Baudelaire diagnosticou o câncer do *ennui*, do tédio que corrói as grandes estruturas humanas, as colmeias das metrópoles, Babéis da solidão das massas. Ele declara:

“O Ocidente só nos oferece uma monotonia quotidiana, trabalhar, comer, dormir, nada disso tem interesse. O Ocidente não vive, mas sobrevive. Parece mesmo acomodar-se bem a essa sua letargia espiritual. Pensando bem, parece que um automóvel substitui facilmente a alma. Limitemo-nos a constatar que o drama do Ocidente, o único que tenha importância real e do qual todos os outros se derivam reside no divórcio permanente entre o mundo e nós. E ecoando o conto magistral de Kafka, *A Metamorfose*, em que Gregor Samsa por se ter adaptado a uma vida bestialmente materializada se transforma num inseto, pois renunciou a seu eu verdadeiro. O crítico francês acrescenta: “É preciso uma rara vocação de inseto para aceitar este mundo, digamos que um abismo nos separa desse mundo. E perdidos neste labirinto que percorremos obstinadamente, o espetáculo que, vemos, enche-nos de horror”.

Esta diagnose se aplica a todos no mundo ocidental – desde os artistas expressionistas alemães que denunciavam pouco antes da primeira Guerra Mundial até os artistas espanhóis exilados voluntariamente da Espanha depois da vitória de Franco unanimemente, à voz dos pintores, dos músicos, dos poetas e dos prosadores, dos atores e dramaturgos se engue contra o vácuo de ideias, contra a injustiça de uma sociedade de ricos e pobres, de oprimidos e opressores, de ideias paradoxalmente desumanos e materialistas – o sucesso pessoal, o prazer sexual, o conforto, a segurança econômica, o dinheiro, e a indiferença religiosa ao sofrimento alheio.

Como em coro erguem-se as acusações nas duas orlas do Oceano Atlântico, na América a geração perdida da década de 20 – Fitzgerald, Hemingway, John dos Passos, O’Neill no teatro precedendo Tennessee Williams e Arthur Miller, na Inglaterra a chamada geração irada imprecando contra os princípios do Império Britânico em esfacelamento – autores cáusticos como John Osborne e Shelagh Delaney diagnosticando os cânceres sociais e morais da sociedade britânica com ódio e sarcasmo como em *Look Back in Anger*, de Osborne ou com piedade e comiseração como *A Taste of Honey*, de Delaney.

Mais do que nunca trava-se no mundo ocidental e particularmente no mundo anglo-saxônico a batalha em prol do indivíduo e em prol dos ideais éticos que estão submergidos pela bancarrota

espiritual de uma sociedade hipócrita e cínica que na era da massificação crescente do globo ameaça sufocar o indivíduo pelas superestruturas – a sociedade, o grupo, a convenção, o poderio econômico – são quase idênticas as imprecações destes revoltados contra a situação atual.

As vituperações de Jimmy Porter, o jovem irado da peça de Osborne, sintetizando a revolta de sua geração, a geração de James Dean e de Françoise Sagan, dos *beatnicks* e dos desencantados incapazes de formular uma ideologia que substitua a que analisam com tanta violência:

“Hoje em dia ninguém pensa, ninguém se importa com nada. Não há crenças nem convicções nem entusiasmo... No fundo sabemos que todos nós participamos da mentira e da pilhagem que metade da humanidade tem levado a cabo contra a outra metade da humanidade; já não há causas boas e nobres. Se o estouro grande (a destruição atômica) vier e todos morrermos, não será por um propósito antigualmente grandioso, mas será uma morte sem sentido e ingloria como ser atropelado por um ônibus”.

O anti-herói de Tennessee Williams em *Gata em Teto de Zinco Quente*, Brick, ecoa num lance de cólera a mesma repugnância ao afirmar que “a mendacidade”, isto é, “a mentira e o embuste são as únicas moedas válidas na nossa sociedade”.

Se a partir do movimento romântico o artista começa a isolar-se da massa que o circunda chegando hoje em dia ao máximo de divórcio com o mundo e sua consciência e seus objetivos, todo o extenso mural da literatura e do teatro americanos, em seus supremos momentos, significam a mesma condenação desta parte do mundo ocidental que é o mundo americano que, por sua vez, integra o vitral imenso das deficiências humanas.

Vivemos mais do que nunca da era do exílio individual do artista que se isola do mundo que abomina e que caminha para o caos absoluto – não é fortuito o título que o maior poeta contemporâneo Saint John Perse deu a uma de suas obras essenciais, *Exil*, nem o êxodo dos maiores escritores alemães da Alemanha nazista, Thomas Mann, Brecht, Franz Werfel, Leon Feuchtwanger, Gottfried Benn... ou o êxodo interior dos artistas da União Soviética – Mayakovsky e Essenin cometendo suicídio e Parternack condenado ao degredo dentro das fronteiras de sua própria pátria... a literatura americana é, portanto, essencialmente uma literatura de protesto, como é de protesto o seu teatro contemporâneo.

Sinclair Lewis ao ridicularizar acerbamente o ideal de vida americano – ser milionário, ter sucesso, caros grandes, poderio econômico – chegou a seu ápice na criação de *Babitt*, o filisteu moderno, ao passo que um dos maiores talentos americanos, Scott Fitzgerald desaparecia aos quarenta e quatro anos, vítima da miragem interior de uma América perfeita e ideal que não encontrava nem esboçada na realidade ambiente. Como seu herói, o grande Gatsby, ele se distinguia por ter uma sensibilidade demasiado aguçada para as promessas da vida – promessas que a América não mantivera. Com Fitzgerald soçobrava o mito da América de Jefferson, de Benjamim Franklin e de Lincoln em que a justiça e o direito à busca da felicidade individual passavam a ser artigos da constituição americana e direitos inalienáveis do indivíduo. A inscrição aos pés da Estátua da Liberdade: “Dai-me vossos pobres, dai-me vossos miseráveis desprovidos de tudo menos de esperança para que eu os acolha nestas terras livres e indômitas da América” passava a ser uma mera inscrição demagógica e vazia. E é esta dilaceração entre o mito americano e a realidade

americana que gera toda a angústia e toda a glória da literatura e do teatro americanos da era contemporânea.

Henry James exilara-se, passando a viver definitivamente na Inglaterra como sucederia mais tarde também com T. S. Eliot, Hemingway encontrava na Espanha uma nova dimensão do humano, uma nova coragem, uma nova intensidade de viver que lhe parecia morta na América depois dos próceres da Independência, John dos Passos voltava-se para o Socialismo, Faulkner recriava a fisionomia grega trágica e antiga do Sul dos Estados Unidos, derrotado militarmente na Guerra Civil e resistindo fanática e pateticamente à derrota espiritual de sua civilização aristocrática e feudal? Agrária a escravagista diante da avalanche avassaladora do norte industrial e do *big money* dos escândalos financeiros e políticos que caracterizavam a exportação econômica dos Estados Unidos.

E o teatro americano? Em 1916, isto é, quase 50 anos depois de Ibsen e de Strindberg, de Tchekov e de Hauptmann a Broadway apresentava ainda melodramas sentimentais alienados da realidade americana, da mesma maneira que no Brasil, o indianismo nacional criava Peris e Iracemas talhados conforme figurinos de importação parisiense, dotados de qualidades morais dignas dos heróis gregos e da visão idealizada e romântica da América que tinham Chateaubriand e Robinson Crusoe. Mas nesse mesmo ano ao norte da Broadway no Cape Cod apresentava-se um grupo de iniciantes denominado *The Provincetown Players* que apresentava um drama curto de um autor totalmente desconhecido. Denominado *Bound East For Cardiff* essa peça quase sem ação e sem enredo limitava-se a reconstruir o diálogo entre um marinheiro moribundo e os companheiros de viagem que procuram consolá-lo e abstrai-lo de seu desespero por não ter nunca comprado a fazenda quieta e verdejante na qual se estabeleceria para sempre longe do mar e de suas traições. Desta maneira oblíqua e modesta surgia Eugene O'Neill que iniciaria a série de grandes dramaturgos de valor universal da América que Tennessee Williams e Arthur Miller qualitativamente continuam na era presente. Esta renascença não se fazia é certo sem a influência marcante dos modelos europeus – Strindberg com seus dramas mórbidos de taras psicológicas e de profunda simbologia, demonstrava que o drama realista tinha possibilidades insuspeitadas, *Kaiser* e os expressionistas alemães que influenciariam toda a criação teatral americana até Tennessee Williams que entrou em contato com os artistas expressionistas diretamente na fonte de Berlim antes da Segunda Guerra Mundial e finalmente as montagens de Jacques Copeau na França observadas por diretores e homens de teatro americanos durante sua permanência em Paris.

Eugene O'Neill opunha, portanto, à América rapsódica de Whitman a América trágica e incestuosa de *Mourning becomes Electra*, na qual ele retomava o tema de *Electra* de Ésquilo na trama americana da Guerra Civil e da derrota do Sul. Opunha as comédias musicais ingênuas e lacrimosas a paixão desencadeada de “desejo” e iniciativa no setor do teatro a longa galeria de consciências em conflito com a realidade americana que tem sua expressão mais recente em *O Contato* de Jack Gelber e na *Zoo Story* de Albee. Thornton Wilder preferiu a perspectiva menos transcendente, mais benévola e plena de humor de *Nossa Cidade* e *Por um Triz* – na primeira dessas peças manifesta-se o desejo característico de Wilder de inovar, de experimentar com a técnica do teatro, sacrificando vários elementos ao objetivo importantíssimo de ser original e até mesmo de chocar o público ainda acostumado ao teatro convencional e realista. Em *Por um Triz*, uma alegoria moderna analisa se a evolução da humanidade através dos séculos simbolizada pela família Antrobus, uma corruptela

da palavra grega *anthropos* que significa homem ou ser humano. Sempre por um triz a família Antrobus, ou seja, o gênero humano, a humanidade, escapa à era glacial, aos grandes dinossauros, ao dilúvio universal e às guerras mundiais. Salvando na barca de Noé não só os animais como também Homero e Moisés e as musas, o homem é mais tarde eleito rei dos mamíferos numa típica convenção monstro americana na cidade balneária de Atlantic City.

Depois de uma série de peças que põem em evidência a desumanidade do sistema capitalista, com *The Adding Machine* de Elmer Rice, e as *Peças Amargas* de Lillian Helman, *The Children's Hour* e *The Little Foxes*, além de outros autores, a produção artística americana no palco bifurca-se talvez definitivamente, em Broadway e *off*-Broadway. Ao passo que de modo geral na Broadway mundialmente famosa predominam as peças de autores de sucesso de bilheteria e as operetas americanas denominadas *musicals* como *South Pacific* e *Oklahoma*, nos pequenos teatros das ruelas transversais da Broadway com suas grandes luzes, seus grandes astros e seus lucros e perdas fantásticos, surgem os teatrinhos quase que de bolso das cercanias de Broadway que vem integrar as outras correntes subsidiárias de teatro nos Estados Unidos: o teatro regional dos outros Estados? O teatro amador e o teatro dos *Colleges* e Universidades. Gerald Weales, um crítico americano, examinando a importância do teatro *off*-Broadway declara: “Tradicionalmente os integrantes da *off*-Broadway eram grupos de pessoas que tinham em comum uma determinada ideia social ou estética e que se reuniam a fim de expressar essa ideia ou convicção em desafio ao teatro comercializado dos filisteus da Broadway”. Além de revelar alguns dos mais importantes dramaturgos americanos, desde O'Neill até Tennessee Williams e Arthur Miller, o teatro da *off*-Broadway apresentou para o público americano pela primeira vez autores clássicos do teatro internacional moderno como Ibsen, Strindberg, Tchêkov, Sean O'Casey, Synge, Lorca, como também os autores mais discutidos de nossa época: Samuel Beckett, Brecht, Ionesco, Jean Genet e Adamov.

As peças da década de 1950 focalizam principalmente o problema fundamental da psique americana – o problema da adaptação a um certo modo de via e a certas regras sociais e sua ulterior aceitação. E sobretudo o teatro americano contemporâneo é um teatro de isolamento do indivíduo dentro de uma sociedade em que imperam os valores da massa e de determinada ideologia político-econômica. Esse isolamento não é só moral por repugnância dos *mores* instituídos pela maioria, como é muitas vezes o isolamento determinado pela anormalidade – utilizando-se da palavra não no sentido negativo de condenação, mas meramente no sentido de fuga à norma geral e sancionada pela maioria. Insistentemente, a partir do início deste século, toda a literatura ocidental passou a preocupar-se com as exceções, com os marginais, com os deserdados da sorte, com os vencidos na terrível maratona para obtenção do sucesso, da fama e da riqueza. Na Itália, Ítalo Svevo descrevia em *Uma Vita* e *La coscienza di Zeno* a inaptidão das sensíveis para resistirem sendo, portanto, eliminados pela lei inflexível da evolução de Darwin que só permite a sobrevivência dos mais fortes, dos que podem se adaptar. Na França, Sartre e Camus, embora segundo caminhos diferentes política e ideologicamente atacam o mesmo absurdo da condição humana e apelam para um existencialismo heroico que afirma como valores fundamentais da vida, agora que os valores religiosos e metafísicos estão banidos por não terem solucionado os problemas sociais do homem nem terem banido o terror da morte, o senso estoico da resistência, da luta e do heroísmo dentro da vida quotidiana com seu tédio, sua náusea, sua injustiça e sua inutilidade metafísica. Kafka erige seus absurdos heróis em mártires das superestruturas – Deus, o Estado, o

desconhecido, a burocracia – que o esmagam impedindo-lhe na terra o acesso ao castelo e a Canaã, a terra prometida, condenando-os no processo levantado contra a sua alma e o seu espírito perdido em meio à ausência de Deus e à ausência de justiça e de caridade que caracteriza a sociedade humana. Na Dinamarca um novo Hamlet se ergue, Kierkegaard, que se insurge contra a hipocrisia de uma sociedade que se diz cristã e a estigmatiza ao identificá-la com o anticristo. Dostoiévski na Rússia, os expressionistas em Berlim, Baudelaire e Rimbaud na França exaltam o submundo das prostitutas e dos assassinos, dos ladrões e dos bêbados, dos tarados sexuais e dos mendigos, ao passa que na Inglaterra vitoriana Oscar Wilde tomba em holocausto à hipocrisia vitoriana.

Como poderia a América furtar-se a esta onda universal de protesto que invadia o Ocidente distanciando de seu Deus de amor ao próximo e dos ideais de fraternidade e igualdade da Revolução Francesa? Nascida sob o signo da liberdade, do direito e da dignidade humana, a América selará com sangue sua libertação do escravo e conduzirá à Europa milhares de seus filhos em defesa de uma Europa enlutada pela guerra e pela destruição dos primeiros bombardeios aéreos. Mais tarde, revidará ao ataque traiçoeiro de Pearl Harbour e decidirá a batalha em prol da democracia em solo alemão esmagando o nazismo e iniciará a era presente da humanidade ao atirar sobre Hiroshima e Nagasaki a bomba atômica que dizimaria quase 150.000 pessoas.

Com insistência monocorda e unânime, os dramaturgos americanos apresentam nos palcos de seus país personagens acoissados pelo inconformismo, um inconformismo que assume muitas vezes a forma de anomalias patológicas – seus heróis são como os heróis de Sartre e de Brecht, os oprimidos pela maquinaria impiedosa do capitalismo – todos os que fogem à exceção. Em sua última peça *Period of Adjustment* Tennessee Williams expressa sua sensibilidade pelo horror visceral que lhe causa o mundo, descrevendo a vida como “uma vasta clínica para neurastênicos e psicopatas”. Os espectros que povoam as mentes e a consciência americana emergem sob a forma de homossexuais, de vítimas de entorpecentes, de alcoólatras e de mulheres frígidas, de seres divorciados da realidade e obcecados pela solidão que os circunda e que tentam romper pela invocação mágica da sexualidade promíscua e angustiada. Em *Chá e Simpatia*, de Robert Anderson, assume-se uma posição otimista e sumamente simplista com relação ao problema do homossexual – o aluno com francas tendências anormais é “salvo” pela professora compreensiva e altruísta que oferece seu corpo em adultério a fim de protegê-lo do homossexualismo que ele leva dentro de si. Mas no inferno em que se movem os personagens de Tennessee Williams o dístico monstruoso que se lê à sua entrada é o da frustração, a frustração mais trágica e sinistra que possa existir individualmente. Praticamente todos os seus heróis e heroínas sucumbem vítimas da mesma miragem americana de idealismo em choque com a realidade que nada tem da aura romântica do sonho de que são feitos esses seres insatisfeitos e amaldiçoados. Pode-se dizer que Tennessee Williams só tenha criado, na realidade, dois personagens fundamentais e que se repetem sob formas diferentes em todas as suas peças, desde a primeira, *A Margem da Vida*, até *Sweet Bird of Youth* ou *Orpheus Descending*. Tennessee Williams depois de uma pré-estreia em Chicago estreia na Broadway com *The Glass Menagerie* (*A Margem da Vida*).

Merece exame mais profundo o personagem eterno de que fala Williams:

Amanda Wingfield – Uma mulherzinha de uma vitalidade imensa, mas confusa que se agarra freneticamente a outra época e outro local. Ela não é paranoica, mas sua vida é uma paranoia. Há muito que admirar em Amanda, como há muito nela merecedor de nosso amor, de nossa piedade

e de nosso riso. Sem dúvida ela tem resistência e uma espécie de heroísmo, e embora sua tolice congênita a faça às vezes involuntariamente cruel, ela contém muita ternura em sua aparência frágil.

Laura Wingfield, sua filha – tendo falhado em estabelecer contato com a realidade, continua a viver vitalmente de suas próprias ilusões, mas sua situação é mais grave: uma enfermidade de infância a deixou aleijada, com uma perna mais curta que a outra forçando-a a usar um aparelho. Devido a isto, a separação de Laura aumenta até que ela se torna como que uma peça de sua coleção de animais de vidro, frágil de uma maneira excessivamente requintada para poder deixar a prateleira em que foi colocada.

Tom Wingfield, seu irmão, um poeta que trabalha num armazém. Sua natureza não é impiedosa, mas para escapar de uma armadilha ele é forçado a agir sem piedade e Jim O'Connor – o cavaleiro que vem visitar Laura – um jovem simpático e comum.

Devido a seu material consideravelmente delicado ou tênue, toques atmosféricos e sutilezas de direção desempenham um papel fundamental nesta peça. O expressionismo e outras convenções técnicas no setor do drama tem um único objetivo válido, o de aproximar-se mais da verdade. Se uma peça emprega técnicas não convencionais, não está por isso ou não deveria estar fugindo de sua responsabilidade de retratar esta ou devia estar procurando chegar a uma percepção mais próxima a uma expressão mais penetrante e mais vívidas das coisas como elas são. A peça inteiramente realista, com geladeiras autênticas e cubinhos de gelo autênticos, com seus personagens que falam exatamente como o público fala corresponde à paisagem pintada por um pintor acadêmico e tem a mesma virtude de uma semelhança puramente fotográfica. Todos devem saber hoje em dia quanto é supérfluo o elemento fotográfico na arte – devem saber que a verdade, a vida ou a realidade constituem uma coisa orgânica que a imaginação poética pode representar ou sugerir, em essência, somente através da transformação metamorfoseando-a em outras formas que não sejam as da mera aparência.

Utilizando o método de Piscator utiliza as tabuletas e letreiros que abandonou depois durante as representações.

Quanto à música – uma única canção, *The Glass Menagerie*, é utilizada para dar ênfase emocional a certas passagens. Esta melodia é como música de circo ouvida de longe e quando se está pensando em outra coisa. Então ela parece continuar sem interrupção fundindo-se com sua consciência e deixando-a logo em seguida, ela é então a mais leve e a mais delicada melodia do mundo e talvez a mais triste também. Ela exprime a vivacidade superficial da vida com um acorde oculto de melancolia imutável e inefável. Quando olhamos para uma peça feita de vidro delicadamente trabalhado pensamos em duas coisas – na sua beleza e na sua fragilidade. Esta melodia é primariamente simbólica de Laura e, portanto, constitui uma imagem da maravilhosa e adorável fragilidade do vidro de que ela é feita interiormente.

Quanto à luz: deve haver uma certa correspondência entre a iluminação desta peça e a luz de certos quadros religiosos como os de El Greco, nos quais as figuras estão envolvidas? Radiantes de luz? Por uma atmosfera que é na realidade feita de penumbra.

O apartamento dos Wingfield está nos fundos do edifício, uma daquelas vastas conglomerações, como colmeias imensas de unidades celulares onde vivem seres humanos e que surgem como tumores em centros urbanos superpovoados. Em meio a esta classe média inferior esses prédios são sintomáticos do impulso desta parte da sociedade americana – a mais populosa e fundamentalmente escravizada – de evitar a fluidez do convívio e evitar a diferenciação, existindo e funcionando como uma interpolada massa de autômatos.

O apartamento dá para os fundos e tem como via de acesso uma escada de incêndio, uma estrutura cujo nome é uma verdade poética accidental, pois todos aqueles gigantescos edifícios estão eternamente ardendo com os incêndios lentos e implacáveis do desespero e da angústia humanas.

O cenário é composto pela memória e, portanto, não é realista. A memória toma muitas licenças poéticas, omite alguns detalhes, outros são exagerados segundo o valor emocional dos objetos que toca, pois, a memória está localizada predominantemente no coração. O interior, portanto, está envolto em penumbra e poesia. Este edifício está flanqueado de ambos os lados por passagens escuras e estreitas que desembocam em áreas sórdidas de varais retorcidos, latas de lixo e o desenho geométrico sinistro de outras escadas de incêndio vizinhas.

O que acontece nesta peça diáfana e melancólica, essencialmente romântica e abstrata?

Produz-se o choque entre a realidade e a imaginação, entre a fantasia e mundo quadrado das cifras, das convenções e da sordidez. Um personagem puro é imolado perante esse mundo exterior, destrói-se a coleção de animaizinhos de vidro, infinitamente belos, infinitamente frágeis. A mãe de Laura, que pelo menos no mundo de sua imaginação, já foi uma senhorita da elite do Sul dos Estados Unidos, perdeu o marido, que a abandonou sem nunca mais voltar. Ela vive agora de vender assinaturas de revistas femininas, principalmente às suas ex-colegas, ajudando o filho, Tom, que sufoca suas ambições poéticas trabalhando numa fábrica de calçados. Pouquíssimo acontece no decurso da peça – depois de instar muito com o filho e na eterna expectativa de um cavalheiro jovem que viesse visitar sua filha, para ulteriormente casar-se com ela, Amanda consegue que Tom convide Jim O'Connor, seu colega de escritório para jantar com eles em casa; Jim O'Connor é, sem que ninguém o saiba, o único amor de Laura, que devido à sua mutilação, é extremamente tímida e retraída. Ele a beija, encantado pela sua ternura, revelando-lhe pouco depois que não podia corresponder às expectativas da família, pois já era noivo e em breve ia se casar. Pouco depois, o irmão de Laura, Tom, seguindo o exemplo do pai, desaparece de casa, entrando para a Marinha Mercante em busca de outras cidades e outros continentes. Como declara Tennessee Williams: o visitante é o personagem mais realista da peça, pois era um emissário do mundo real do qual a família Wingfield se mantivera afastado, realmente à margem da vida.

Em 1947, pouco antes de encerrar-se o ano, Tennessee Williams entrega à América um de seus mais soberbos dramas – *Um Bonde Chamado Desejo* – logo interpretado de maneira inesquecível no palco – por Jessica Tandy – e no cinema – por Vivian Leigh – e no papel masculino em ambas as produções Marlon Brando e a direção segura de Elia Kazan.

Resumindo, seu enredo é sucinto. É a história de uma jovem mulher do Sul dos Estados Unidos, Blanche Dubois, educado com refinamento e com meios, que inventa um mundo artificial para ocultar o horror do mundo real no qual é forçada a viver. Transferindo-se, sem recursos, de sua

cidadezinha do interior onde era professora de literatura inglesa e da qual é expulsa por ter uma relação com um menor de idade de 17 anos, ela transfere-se para Nova Orleães, onde mora sua única irmã, Stella, agora casada com um mecânico de nome Stanley Kowalsky. Eles moram em dois quartos esqualidos e Stanley é um ser primitivo e brutal, ao qual Stella se sente ligada afetiva e sexualmente. Blanche, com todo o seu romantismo, todo o seu refinamento, fala uma linguagem incompreensível para aqueles cidadãos de segunda classe dos EUA – os descendentes de poloneses, irlandeses, mexicanos e representantes das classes trabalhadoras, Suas vestimentas vistosas, sua atitude de *snoob* intelectual a levam a entrar em choque com uma realidade sórdida e terrivelmente injusta e cruel.

Julgada por seu cunhado Blanche é uma mentirosa, que dissipou em bebidas a mansão que tinha no Mississippi. Ele, sentindo-se defraudado da propriedade que por comunhão de bens no casamento ele cria lhe pertencia também por pertencer à família de sua mulher, decide livrar-se de Blanche da maneira mais rápida e mais impiedosa – declarando-a louca e enviando-a a uma instituição para alienados mentais do Estado.

Mas se esta é pelo menos em parte a realidade exterior, a realidade interior, que Tennessee Williams nos revela através das palavras de Blanche e de mil detalhes significantes como indício de acontecimentos maiores, a realidade interior é profundamente mais complexa e comovente. A justificação de Blanche da perda da mansão familiar:

“Eu, eu levei os golpes no meu rosto e no meu corpo! Todas aquelas mortes! A longa parada rumo à sepultura! Papai, mamãe, Margaret, todos daquela maneira horrível! Estavam tão inchados com aquela doença que não podiam ser postos no caixão! Mas tinham que ser incinerados como lixo! Você só vinha para casa em tempo para os enterros, Stella. E enterros são coisas bonitas comparadas com as mortes. Os enterros são silenciosos, mas as mortes – nem sempre. Às vezes a respiração deles torna-se rouca e às vezes fazem barulhos estranhos com a garganta e às vezes até gritam: “Não me deixe morrer!”, até os velhos às vezes gritam: “Não me deixe morrer!”, como se pudéssemos detê-los! Mas os enterros são silenciosos, com flores bonitas. Ah, e aquelas caixas de madeira lindas em que os despacham. Se você não estivesse na beira da cama quando eles gritam: “Me segure!”, você nem suspeitaria que lutam tanto para respirar e sangram tanto naquela batalha. Você não sonhou essas coisas, mas eu as vi, eu vi, eu vi! E agora você fica aí sentada dizendo-me com seus olhos que eu deixei que perdêssemos a casa! Que diabo você pensa que se usa para pagar todas aquelas doenças e aquelas mortes? Morrer é caro, Stella! A caveira com a foice armou a barraca na soleira de nossa casa. Stella, foi assim que a casa se diluiu entre meus dedos... Qual de nossos parentes deixou uma fortuna? Qual deixou pelo menos um centavo de seguros? Só Jessie, a nossa empregada fiel, deixou-nos cem dólares para pagar por seu caixão funerário. Foi tudo que tive, Stella! E eu com meu salariozinho miserável no Ginásio! Vamos, acuse-me! Sente-se aí e olhe fixamente para mim, pensando intimamente que eu fui mole e perdi a casa. Eu deixei que consumissem com nossa casa da infância? E você? Onde você estava? Na cama com seu polaco!”

A descrição de Stanley Kowalsky:

“Stanley empurra com força a porta da cozinha e entra. Ele é de altura média, terá no máximo um metro e sessenta e oito, forte e musculoso. Há uma alegria animal implícita em em todos os

seus movimentos e atitudes. Desde a mais remota idade adulta o centro de sua vida tem sido o prazer com mulheres, dá-lo e recebê-lo, não de maneira débil e incompleta, mas com a energia e o orgulho de um macho de plumas multicoloridas no meio de galinhas. Ramificando-se a partir deste centro completo e satisfatório estão todos os canais auxiliares de sua vida: como sua camaradagem com os companheiros masculinos, sua predileção por um humor grosseiro, seu amor à bebida e à boa comida, ao jogo, ao carro, ao rádio, tudo que lhe pertence, tudo que leva o emblema de sua função espalhafatosa de portador da semente fecundadora. Ele julga as mulheres com um só olhar, classificando-as sexualmente, com imagens cruas atravessando rapidamente sua mente e influenciando o tipo de sorriso que ele dará a cada uma delas”.

Seria, porém, impossível tentar resumir uma peça complexa, rica, importante, uma das dez peças mais perfeitas de nossa época em poucas citações.

Além do que a leitura de uma peça é sempre nada mais do que o exame de um projeto arquitetônico ou o estudo de um mapa. Uma peça é composta de duas metades: o texto e a representação e só vive plenamente quando representada sob as luzes da ribalta, delimitando-se entre o palco e a plateia aquela tênue linha que separa o sonho da realidade, a verdade maior, a teatral da realidade aparente – a da vida – separando a verdade poética da verdade que pode ser medida em cifras.

Como descrever a miséria pessoal de cada personagem preso à teia devoradora de suas deficiências? Stella presa à sua servidão sexual por Stanley, que a leva a degradar-se espiritual e socialmente, compartilhando com ele ideais mesquinhos, uma vida sórdida, companheiros vulgares, e levando uma vida oprimida pela sua teoria de macho inconteste. Como sintetizar a tragédia de Blanche que se apaixonara por um rapaz homossexual que ela depois de casar-se com ele surpreendera-o em flagrante com um antigo companheiro? O seu desespero e sua vingança, insultando-o mortalmente a ponto de ele suicidar-se, ele o requintado poeta e ser infinitamente sensível, infinitamente frustrado e solitário que desabrochava por tão pouco tempo em sua vida?

Nesta peça minuciosa e eficientemente arquitetada revela-se um pequeno cosmos, com as mesmas leis e a mesma atmosfera da vida real transcendida pela arte – a frase de Stella: “Por que eu cheguei a este ponto, Blanche, por que aceito viver neste chiqueiro? Há coisas que acontecem no escuro entre um homem e uma mulher que justificam todo o resto e fazem tudo ser aceito e entrar nos eixos novamente”. O detalhe de Stanley usar o mesmo pijama da noite de núpcias com Stella na noite em que esta vai para a maternidade dar à luz a seu primeiro filho, e vestindo esse mesmo pijama – como ele diz “das grandes ocasiões” – ele violentar Blanche exclamando: “Desde que você entrou nesta casa tínhamos este encontro marcado, minha filha” e sobretudo a frase final de Blanche, manietada rudemente por uma enfermeira rígida e uniformizada que quer colocar-lhe a camisa de força e forçá-la com violência a render-se. Diante do gesto brando, da ternura e da humanidade do médico, que se dirige a ela com compreensão e meiguice tão raras no mundo, ela exclama estendendo-lhe as mãos, caminhando para a ambulância lá fora que a levará para o hospício: “Não importa quem o senhor seja – sempre dependi da bondade dos estranhos”.

Como conclusão final, portanto, verificaremos que além do teatro de ideias de Arthur Miller, além do teatro psicológico e imaginativo de O’Neill, a contribuição de Tennessee Williams, uma contribuição extraordinária como criação poética, como impacto emocional, como ternura e

compreensão dos deserdados da vida, dos vencidos, dos que vive à margem da fama, do ruído e do poderio é das mais significativas da cultura ocidental.

Se mais tarde ele se entregou a excessos na sua monomania de pintar ambientes minados pela angústia de viver e pela frustração onipresente, devemos recordar, em sua defesa, as palavras de Kafka que argumentava para justificar seus contos monstruosos e de maravilhosa qualidade artística: “Escrevi assim porque foi assim que vi o mundo que me circunda”.

E invoquemos ainda o valor literário e estilístico das obras de Tennessee Williams que só podem ser inteiramente aquilatados no original ou numa tradução miraculosa que retenha a magia de seu estilo e de sua transfiguração da realidade.

Se tiverem razão os poetas na interpretação dos fenômenos humanos, dos fenômenos da natureza e das indagações do homem em busca de Deus, em busca da justiça e do sentido profundo e misterioso da existência humana, então o teatro de Tennessee Williams, o teatro da sensibilidade americana, com excessos próprios da sensibilidade demasiado rica e demasiado angustiada pelo mal, então ele reflete em suas peças não só a América interior, da rebelião, da frustração, da poesia, da ternura e da comiseração generosa, como também retrata a todos nós, seres humanos com nossos desesperos não confessados, com nossa herança de angústia e interrogação de nossos futuros.

Se tiverem razão os poetas – dentre os poetas se destaca em plena era romântica alemã Novalis, que exclamou num momento de intensa clarividência: “A única realidade possível é a poesia. Quanto mais poético mais verdadeiro”.

Então, o teatro de Tennessee Williams em primeiro lugar e o de seus compatriotas em segundo plano recria realmente uma dimensão interna e transfigurada da realidade, impregnada pela poesia e pela verdade de seu testemunho perante o mundo que viu e que sentiu em seus personagens agitados pelas vicissitudes e pela crueldade sinistra do convívio entre os homens.

33. O teatro americano do inconformismo

Diário de Notícias, 1961/10/8. Aguardando revisão.

Se Brecht simboliza a mais alta expressão criadora da metade comunista de nosso mundo ideologicamente bifurcado, a dramaturgia marxista caracteriza-se, após a sua morte, por uma impressionante uniformidade e por uma monotonia quase inacreditável. *Aconteceu em Irkutsk*, considerada pelos críticos soviéticos uma das obras-primas do teatro da URSS e que consegue lotar as casas de espetáculos mais importantes de Moscou há mais de um ano, é, na realidade, um drama piegas e enfadonho, uma trama em que personagens-tipos, simbólicos de ideias, surgem em meio a uma carpintaria teatral sem imaginação e a um teatro simploriamente doutrinário e grandiloquente, de gosto e tendências vitorianamente burgueses. Sendo o teatro na Rússia atual, em sua totalidade, oficial, pode-se concluir que ele representa, oficialmente, o gosto e as diretrizes imperantes naquele vasto território, pois como é de sobejo conhecido, não existe um partido de oposição nem muito menos um teatro de oposição dentro dessa estrutura monolítica de concepções e de tendências.

Se esta é a situação unanimemente reconhecida por todos os que entraram em contacto com a realidade artística soviética, desde André Gide e Truman Capote até Elmer Rice e Eric Bentley e confirmada pelos que visitaram a exposição de pintura russa em Veneza e na atual Bienal de São Paulo, qual será a situação do teatro norte-americano, que simboliza a outra metade da bifurcação ideológica a que nos referimos acima e que dilacera o mundo em dois campos contrastantes e inimigos? Inicialmente, constataremos que o teatro americano é apenas um dos círculos concêntricos na superfície do mundo ocidental, um dos círculos criados pelo choque do reconhecimento de uma situação desumana - a pedra que se atirou nas águas profundas da própria consciência ocidental. Henry Bonnier, em sua profunda análise da obra de Camus, diagnostica o tédio baudelairiano que caracteriza a vida ocidental, a par das injustiças sociais do capitalismo extremado: O Ocidente só nos oferece uma monotonia quotidiana. Trabalhar, comer, dormir nada disso tem interesse. O Ocidente não vive, mas sobrevive. Parece mesmo acomodar-se à sua letargia espiritual. Pensando bem, parece que um automóvel substitui facilmente a alma. Limitemo-nos a constatar que o drama do Ocidente, o único que tenha importância real e do qual todos os outros se derivam, reside no divórcio permanente entre o mundo e nós. Digamos que um abismo separa-nos desse mundo. E, perdidos nesse labirinto, que percorremos obstinadamente, o espetáculo que vemos enche-nos de horror.

Será fácil concluir também que estas décadas das guerras, desde 1914 até 1945 e daí até a sinistra guerra fria da atualidade, servem de moldura macabra para a *era do exílio* em que vivemos. Quase

sem exceção digna de nota, os artistas de vários países exilam-se de múltiplas formas do país com o qual têm as mais profundas afinidades humanas, afetivas e culturais. O Nazismo escorraçou violentamente não só os artistas expressionistas alemães em sua totalidade como as mais excelsas manifestações da inteligência e da sensibilidade germânicas Thomas Mann, Einstein, Franz Werfel, Leon Feuchtwanger, Bertolt Brecht, Gottfried Benn. A vitória de Franco desencadeou o êxodo maciço de intelectuais, editores, médicos e escritores da Espanha, depois de ter trucidado Garcia Lorca e Miguel Hernández. Na Rússia Soviética suicidam-se Essenin e Mayakowsky, ao passo que Pasternack sucumbe dentro do degredo interior que lhe foi imposto em sua própria pátria. Na América, a geração perdida insurge-se contra os *Babitts* predominantes em seu país: os que idolotram como deuses supremos o sucesso, o dinheiro, o prestígio, Cadillacs cada vez maiores e enfartes cada vez mais frequentes. Já Henry James e T. S. Eliot emigraram antes para o país que, agora, é o alvo da geração irada britânica - a Inglaterra de um Império que se desmorona e cujo isolamento secular se extingue perante o que os conservadores chamam de “humilhação da Inglaterra” - a sua entrada no Mercado Comum Europeu. Hemingway parte para Paris e para a Espanha, John Dos Passos torna-se socialista e vitupera acidamente contra seu país em suas obras fundamentais: *Big Money* e *42nd Parallel*. A lista podia ser praticamente interminável.

O teatro americano, como indicamos, não foge a esta maré crescente de protesto, que atinge paroxismos grotescos na seita dos *beatnieks*, que confundem ensinamentos Zen com promiscuidade sexual e filosofia chinesa com entorpecentes e uma vida sem propósitos. As peças da década de 1950 focalizam principalmente o problema-chave da psique americana, espelhado também por sua literatura em prosa e pela sua poesia: o problema da adaptação à “maneira de viver americana” depreciada acerbamente por Henry Miller em seus livros proibidos em seu próprio país. O teatro americano atual é sobretudo um teatro de isolamento do indivíduo dentro de sua sociedade em que imperam os valores materiais e os valores da grege. Esse isolamento é não só moral pela repugnância com relação aos *mores* instituídos pela convenção social e com relação à mendacidade onipresentes que impera no mundo americano, como a denuncia Brick, o anti-herói de *Gata em Teto de Zinco Quente*. Esse isolamento é determinado também pela anormalidade - pela marginalidade - dos indivíduos que compõem a galeria de personagens americanos contemporâneos. Desta maneira, a América integra-se na corrente ocidental que a partir de Baudelaire e Rimbaud, dos expressionistas alemães e de Dostoievsky, de Sartre e de Kafka passara a exaltar os vencidos pela “terrível maratona capitalista-burguesa” como a chama Gerog Luckás, o mais arguto crítico marxista de nosso tempo. Com insistência monocorda e unânime, os dramaturgos americanos apresentam figuras acossadas pelo inconformismo, um inconformismo que muitas vezes assume a forma de anomalias patológicas derivadas de seu choque com a maquinaria poderosa e esmagadora do mundo exterior, organizado, frio e todo poderoso economicamente. Todos os que fogem à exceção, todos os que fogem à norma - tarados, homossexuais, vítimas de entorpecentes - são merecedores da piedade e da identificação espiritual do dramaturgo americano. Em sua última peça, Tennessee Williams, expressando o horror visceral que lhe causa o mundo, descreve a vida como “uma vasta enfermaria para neurastênicos e psicopatas” (*Period of Adjustment*). Os espectros que povoam as mentes e as consciências americanas surgem sob a forma de seres divorciados da realidade ambiente e obcecados pela solidão e pelo mórbido convívio com suas próprias frustrações. Em *Chá e Simpatia*, de Robert Anderson, assume-se uma posição otimista e sumamente simplista com relação ao problema homossexual: o aluno universitário extremamente sensível

e vilipendiado pelos colegas que o tacham de “efeminado” é “salvo” professora compreensiva e altruísta que lhe oferece seu corpo em adultério, a fim de “protegê-lo” do homossexualismo latente. No entanto, no inferno em que se movem os personagens de Tennessee Williams o dístico monstruoso que se lê à entrada é o da frustração, a frustração mais trágica e sinistra que possa existir para o indivíduo, prêsa da sociedade, da família, de tabus e injustiças infinitas, infinitas máscaras da crueldade humana. Praticamente, todos os seus heróis e heroínas sucumbem vítimas da mesma miragem interior, do mesmo idealismo americano em choque com a realidade que nada tem da aura romântica e de sonho que envolve esses seres marginais, insatisfeitos e como que amaldiçoados pelo Destino inexorável. Pode-se dizer que Tennessee Williams só tenha criado, na realidade, dois personagens fundamentais que se repetem, sob formas diferentes, em todas as suas peças, desde a primeira, *Glass Menageries* (A Margem da Vida, em Português) até às últimas: *Sweet Bird of Youth* e *Orpheus Descending*. Esses personagens cristalizam-se da maneira artisticamente mais perfeita na obra-prima *Um Bonde Chamado Desejo*, sem dúvida uma das peças mais importantes de nossa era. A frágil, etérea Blanche du Bois e o bestial Stanley Kowalsky são como que os símbolos dessa *morality plays* modernas, do choque entre a sensibilidade e o instinto, a fantasia e a realidade crua, a ternura e a violência. Em *A Margem da Vida*, tanto a filha aleijada, Laura, que vive separada do mundo, com sua coleção de bichinhos de vidro e tocando velhos discos quanto a mãe imperiosa e sonhadora, Amanda, vivem num mundo irreal, que já passou ou que jamais existiu, até surgir “o cavaleiro que vem visitar a família”, o representante do mundo quadrado e real, que precipita a ação, determina a fuga do irmão e rompe a coleção frágil e simbólica de pequenos animais de Laura, o unicórnio que vive isolado dos outros bichos seus semelhantes, “mas que não têm chifres”. Esses seres que simbolizam virtudes cardinais - a pureza, a sensibilidade, a generosidade, etc. - passam a simbolizar também todas as aspirações elevadas, espirituais, do homem: como exclama Blanche, antes de sucumbir vítima de seu cunhado sem escrúpulos e animalizado: “Existem coisas como a arte, a poesia e a música, estas novas luzes vieram iluminar nosso mundo depois da era das cavernas! Em algumas pessoas sentimentais mais ternos (do que os dos habitantes das cavernas) começaram a fazer-se sentir! É isto que nós devemos fazer crescer nos seres humanos, e agarrar-nos a estas coisas, como se fosse nossa bandeira, nesta marcha obscura em direção ao que quer que seja que nos espera...”.

Se, portanto, por um lado constatamos a resolução unânime dos dramaturgos americanos, cada um à sua maneira, de destruir o “mito americano”, será necessário convir que essas incursões dolorosas pela via do reconhecimento das falhas de um sistema de vida e de um sistema ideológico criam, ao mesmo tempo, obras de extraordinária densidade e importância para a dramaturgia mundial. Longe, portanto, de ser uma crítica sem objetivos, sem apontar correções ou diretrizes construtivas, as peças americanas da atual Renascença Literária dos Estados Unidos revelam possuir uma sinceridade, uma autenticidade e sobretudo um critério ético e social bastante mais elevado e digno do que as que meramente se propõem a louvar indiscriminadamente e sem o mínimo critério crítico qualquer instituição, modo de vida ou ideologia política considerada ingênua ou estupidamente como panacéia dos males inerentes à difícil condição humana. Como declara ainda a patética Blanche em uma cena crucial de sua tragédia: “A tristeza torna as pessoas sinceras; o pouco de sinceridade que existe no mundo pertence aos que já conhecem o sofrimento”.

34. À margem de uma tradução

(Prefácio à tradução que LGR fez da peça de T. Williams *À Margem da Vida*, Rio de Janeiro, Edições Bloch, 1ª edição: Editora Letas e Artes, 1964), 1968. Aguardando revisão.

Examinando a dramaturgia das duas superpotências nucleares mundiais da nossa era tecnológica, verificaremos que não existem blocos monolíticos e maciços nem no campo norte-americano nem no russo. Ao lado do teatro comercializado e “digestivo” da Broadway deparamos com o teatro vital e decisivo da Off-Broadway, ao passo que na União Soviética se ergue, liderado por Evtuchenko, o câro crescente dos “jovens irados” antistalinistas e do antiobscurismo cultural. São os que combatem a ditadura esterilizante de Jdanov, que triunfara na pintura minuciosamente fotográfica do “realismo social”, nos romances e peças esterilizados por um otimismo patriota e sentimental artificial, sufocados por um critério vitoriano e “burguês” da moral. Era, finalmente, a reação contra 40 anos de estultície, de conformismo extremo simbolizado idealmente pelo teatro de Arbusov, o que recebia o *imprimatur* entusiasta da Comissão de Cultura soviética contra a qual Brecht ousou guera voz. Ele próprio, aliás, o magnífico Brecht, comunista, a invectivar contra os pontos, aliás vulnerabilíssimos, de um capitalismo opressor, sem, contudo, criticar jamais as chagas igualmente visibilíssimas da sociedade totalitária marxista. Será o caso de estudar essa forma *sui generis* de alienação, que foge à tarefa social e ética de uma crítica construtiva dos *mores* de uma sociedade e de suas imperfeições estruturais e humanas.

Mas, voltando ao teatro norte-americano, encontraremos, em sua variada produção deste século, depois de O'Neill, Elmer Rice, Lilian Hellman e outros, a messe da década dos 50, na qual sobressaem Arthur Miller - com sua temática social e seu teatro de idéias - e Tennessee Williams. As peças desse decênio focalizam principalmente o problema que me parece fundamental da psique americana: o do inconformismo do indivíduo a um certo modo de vida e a certas convenções sociais. Esse teatro é, portanto, descritivo do isolamento do indivíduo dentro de uma sociedade e da sua luta pela sobrevivência de sua individualidade, como tal, dentro de uma estrutura coletiva na qual imperam valores da massa. Esse isolamento, embora tenha seu tanto de *splendid isolation*, é na maioria das vezes uma revelação cabal da inaptidão dos sensíveis a se adaptarem a leis da selva de um mundo materialista e egoísta, povoado de filisteus ávidos de lucro e indiferentes ao sofrimento alheio. Com insistência monocórdia os dramaturgos americanos como seus colegas importantes do mundo ocidental apresentam no palco personagens acossados pelo inconformismo, seres que vivem voluntariamente “à margem da vida”, à margem da realidade brutal e inclemente. Se para outros autores esses marginais são homossexuais (*Chá e Simpatia*, de solução comercializada e *happy end*), toxicômanos, alcoólatras (*A Hatful of Rain*), fracassados (*Picnic*), etc., os protagonistas das

tragédias de Tennessee Williams preenchem toda a gama das anomalias dos que se opõem a pactuar, a aceitar as sórdidas “regras do jogo”. Mas o Inferno em que se movem tem como dístico à entrada o da mais sinistra e total Frustração. Praticamente todos os “anti-heróis” de Williams sucumbem, vítimas da mesma dilaceração americana entre o seu inato idealismo romântico-humanitário e a realidade circundante.

Pode-se dizer que a sua dramaturgia contém dois personagens fundamentais, que se repetem, sob diversas formas, em quase todas as suas obras: um deles, a diáfana Laura desta peça (que é o primeiro esboço da Alma de *Anjo de Pedra* e da Blanche Dubois de *Um Bonde Chamado Desejo*), constitui como que um novo Dom Quixote de um reino interior, que povoa com figuras criadas pela sua imaginação o deserto árido em que vive, derrotada pela realidade e presa da solidão. Geralmente essa mulher-tipo da maioria de suas peças (uma transposição digna da Albertine, de Proust) vive num mundo fictício ou passado, de ideais nobres, de ilusão, de lanternas coloridas que ocultam o chocante prosaísmo da vida diária. É em parte o caso da mãe, Amanda, e sua evocação fantasiosa e nostálgica do Sul dos Estados Unidos, com seu ideal de cavalheirismo, de objetivos elevados, não-utilitaristas, de uma existência aristocrática e refinada.

Contrastando com essa figura-chave irreal e fascinante, “o manto diáfano da Fantasia”, irrompe, destruindo-a, o personagem de Jim ou de Stanley Kowalsky de *Um Bonde Chamado Desejo*: a encarnação da brutalidade animal, do instinto cego, da força do sexo, do dinheiro, da matéria, “a nudez crua da verdade”. Esse Sancho Pança poderoso e maléfico desmorona, quase sempre, o castelo nas nuvens de seus antagonistas, aniquilando-os também espiritual ou fisicamente.

É o que, já em embrião, revela esta peça digna, em muitos momentos, de Tchékov: o choque inevitável e insanável entre a realidade e a imaginação, a sensibilidade maravilhosa de Laura e o mundo quadrado de Jim, feito de cifras, de ambições de “sucesso”, de estereis e mecânicas convenções.

O personagem puro, poético, Laura, é imolado por esse “representante do mundo exterior”, como ele é descrito e que, diametralmente oposto ao *deus ex machina* dos antigos, surge ao contrário como demoníaco catalisador da derrota, da morte, do estrangulamento do espírito e da alma. Simbolicamente, destrói-se a peça mais frágil e mais bela da coleção de animaizinhos de vidro que dá título à peça no original inglês. Desfaz-se o sonho, substituído pelo pesadelo ou, pior talvez, pelo vácuo, pela negação, pelo nada. É possível que nenhuma cena possa ilustrar melhor o mundo poético da sensibilidade e da angústia de Tennessee Williams do que o encontro entre Laura e o “cavalheiro de visita”, que significa para ambos coisas tão diversas, incompatíveis mesmo.

Minha melhor recompensa, ao traduzir *À Margem da Vida*, seria a de despertar entre os que ainda não conhecem Tennessee Williams, o fascínio que seu mundo desperta nos palcos de todo o globo de Nova York a Moscou, de Madri ao Rio de Janeiro e no coração de todos os que já viram ou leram suas obras. Elas possuem uma profunda afinidade eletiva com a sensibilidade brasileira: o Sul dos Estados Unidos e o nosso Nordeste, a Bahia e Nova Orleães, *mutatis mutandis*, ou, talvez, a semelhança entre as aristocracias rurais do Mississipi e de São Paulo, conforme as retrata Jorge de Andrade no setor nacional. Para os que, cega ou ingenuamente, veem no dramaturgo norte-americano um “alienado dos problemas sociais”, recomendamos a leitura de seu prefácio,

“A Catástrofe do Sucesso” ... como se pudesse existir uma arte teatral legítima que não refletisse, de alguma forma, uma consciência social!

Finalmente, seja-me permitido confessar que a tradução dessa peça constitui para mim um trabalho de sincera e calorosa dedicação. Tentei dar aos diálogos a vivacidade e a espontaneidade saborosa que possuem no original, com sua alternância de cenas pateticamente cômicas e sombriamente trágicas; quis reproduzir as palavras um tanto pedantes de Amanda, mas cheias de uma graça requintada e antiquada, permeadas de doce melancolia, contrastando com as palavras ásperas e terra-a-terra de Jim e os monólogos pungentes de Tom, um eco longínquo do jovem Tennessee Williams.

Uma tradução será sempre, creio, uma adaptação, por melhor que seja, pois, as imagens mentais que as palavras e as frases despertam variam de língua para língua. A melhor tradução, parece-me, deve ser sempre a que conseguir incorporar a outro idioma a intenção, o espírito, a essência, o colorido específico de uma obra, sem violar o original nem pecar contra o idioma para o qual se traduz. Afinal, o máximo que se conseguirá obter será uma reprodução do quadro ou a transposição, para outro tom, de uma melodia.

35. A catástrofe do sucesso. Artigo de Tennessee Williams - tradução de LGR

(Texto incluído como introdução à tradução da peça *À Margem da vida*, Rio de Janeiro, Edições Bloch, pp.15-22), 1968. Aguardando revisão.

Este inverno assinalou o terceiro aniversário da estréia, em Chicago, de *À Margem da Vida*, um evento que pôs término a uma parte de minha vida e começou outra tão diferente da precedente em todas as circunstâncias externas quanto será fácil imaginar. Fui arrancado de meu quase anonimato e atirado aos píncaros de uma fama repentina e, do precário aluguel de quartos mobiliados em várias regiões do país, fui trasladado para um apartamento de um hotel de primeira classe em Manhattan. Minha experiência não foi única, pois o sucesso muitas vezes já irrompeu, da mesma forma abrupta, na vida de muitos americanos. A história de Cinderela é nosso mito nacional favorito, a pedra fundamental da indústria cinematográfica, senão da própria Democracia. Eu já a vira representada na tela tantas vezes que estava agora inclinado a recebê-la com um bocejo de enfado, não com descrença, mas com a atitude de quem desse de ombros, exclamando: "Que bem me importa!" Qualquer pessoa dotada de dentes e cabelos tão lindos, como a protagonista cinematográfica de tal história, tinha, por força, que se divertir a valer, fosse como fosse. Você podia apostar seu último dólar e todo o chá da China em que aquela estrela nunca seria vista, viva ou morta, em qualquer tipo de reunião que exigisse um mínimo de consciência social.

Não, minha experiência não era excepcional, mas por outro lado não era tampouco comum e caso você esteja disposto a aceitar a tese um tanto eclética de que eu não escrevera tendo em mente tal experiência e há muita gente não disposta a crer que um dramaturgo possa estar interessado em outra coisa que não seja o sucesso popular talvez haja certa razão para compararmos estas duas fases de minha vida.

A vida que eu levava antes de atingir esse sucesso de público era do tipo que exigia resistência e tenacidade, que me fazia agarrar-me à superfície cheia de arestas que me feriam e me obrigavam a prender-me firmemente, com unhas e dentes, a cada centímetro de pedra colocado mais alto que o precedente, mas era uma vida substancialmente boa porque era do tipo para o qual o organismo humano é criado.

Eu só me dei conta de quanta energia vital eu despendera naquela luta quando esta cessou. Encontrei-me então num planalto, com meus braços ainda se agitando no ar e meus pulmões sorvendo sofregamente um ar que já não oferecia resistência. Isto era a segurança, afinal.

Sentei-me e olhei a meu redor e de repente me senti muito deprimido. Pensei comigo mesmo: não é nada, é só o período de adaptação. Amanhã de manhã, acordarei neste hotel de luxo, pairando sobre o ruído discreto que sobe de um bulevar dos bairros elegantes do *East Side* e então apreciarei seu requinte e mergulharei em seu conforto, consciente de que cheguei ao nosso conceito americano do Olimpo. Amanhã de manhã, quando eu olhar para este sofá de cetim verde, me apaixonarei por ele. É só agora, temporariamente, que aquele cetim verde me dá a impressão de limo em água estagnada.

Mas na manhã seguinte o sofazinho inofensivo parecia ainda mais repugnante do que na noite anterior e eu já começava a engordar demais para usar o terno de 125 dólares que um conhecido elegante escolhera para mim. Na suíte que eu ocupava, objetos começaram a quebrar-se acidentalmente. Um braço saiu do sofá. Queimaduras de cigarro apareciam na superfície brilhante dos móveis. Eu deixava as janelas abertas e uma vez uma chuvarada inundou a suíte. Mas a empregada sempre endireitava tudo e a paciência do gerente do hotel era inextinguível. Festas que duravam até de madrugada não o ofendiam seriamente. Só uma bomba de demolição, parecia-me, podia incomodar meus vizinhos.

Eu recebia minhas refeições no apartamento. Mas até isto também tinha seu quê de desencanto. No tempo que decorria entre o momento em que eu escolhia o jantar pelo telefone e o momento em que ele entrava em meu quarto num carrinho, como um cadáver transportado numa mesa de rodas de borracha, eu perdia todo interesse por ele. Uma vez pedi um bife de filé e um *sundae* de chocolate, mas tudo estava disfarçado tão habilmente na mesa que confundi a cobertura de chocolate com o molho da carne e a derramei sobre o bife.

É claro que tudo isto era só o aspecto mais trivial de um deslocamento espiritual que começou a manifestar-se de formas muito mais perturbadoras. Logo notei que comecei a ficar indiferente às pessoas. Senti-me presa de uma onda de cinismo. As conversas que eu ouvia me pareciam todas gravadas há muitos anos e tocadas de novo num toca-discos. Parecia que a sinceridade e a bondade tinham desaparecido da voz dos meus amigos. Suspeitei que fossem hipócritas. Parei de telefonar-lhes, parei de vê-los. Não tinha mais paciência com o que me parecia ser os sintomas de uma adulação idiota.

Fiquei tão saturado de ouvir gente dizer “adorei sua peça!” que já nem podia mais agradecer. Eu me engasgava com aquelas palavras e virava as costas grosseiramente à pessoa geralmente sincera que as dissera. Já não sentia orgulho pela peça em si, ao contrário, comecei a enjoar dela, talvez porque me sentia demasiado morto por dentro para poder escrever outra. Eu caminhava como um zumbi, um morto conduzido pelos meus próprios pés. Sabia disso, mas não contava então com amigos em quem confiasse o suficiente para levá-los para um canto e contar-lhes o que me estava acontecendo.

Esta situação estranha persistiu durante três meses, até quase fins da primavera, quando decidi submeter-me a outra operação na vista, principalmente devido ao pretexto que ela me oferecia de retirar-me do mundo detrás de uma máscara de gaze. Era já minha quarta operação na vista e talvez eu deva explicar que eu sofria há uns cinco anos de uma catarata no olho esquerdo que exigia uma série de operações torturantes e finalmente uma operação no músculo do olho (ainda tenho esse olho, esclareço).

Bem, a máscara de gaze teve sua serventia. Enquanto estava repousando no hospital, os amigos, que abandonara ou insultara de uma forma ou de outra, começaram a visitar-me e agora que eu jazia em meio à escuridão e às dores suas vozes pareciam ter mudado. Ou melhor: aquela mutação desagradável, que eu suspeitara antes, desaparecera no presente e elas soavam agora como sempre nos dias saudosos de minha obscuridade perdida. Novamente eu as reconhecia como sendo vozes sinceras e bondosas, animadas por um tom inconfundível de verdade e pela virtude da compreensão que me fizera buscá-las desde o início.

No tocante à minha visão física, essa última operação tinha tido resultados só relativamente bons (embora me tivesse deixado com uma pupila aparentemente preta na posição devida ou quase) mas em outro sentido, figurado, da palavra, ela servira a um propósito muito mais profundo.

Quando foi retirada a máscara de gaze, encontrei-me readaptado ao mundo. Deixei o apartamento elegante do hotel de luxo, guardei na mala meus papéis e alguns pertences e parti para o México, um país telúrico em que se podem esquecer rapidamente as falsas dignidades e as vaidades impostas pelo sucesso, um país em que vagabundos inocentes como crianças enrolam-se para dormir nas calçadas e as vozes humanas, principalmente quando a linguagem em que falam não é familiar a nossos ouvidos, parecem-nos suaves como o gorjeio dos pássaros. Meu "eu" público, aquele artifício de espelhos sobrepostos, não existia aqui, e, portanto, eu voltava a meu "eu" natural.

Depois, como um ato final de restauração espiritual, permaneci durante algum tempo em Chapala, para trabalhar numa peça chamada *A Partida de Pôquer*, que se tornaria mais tarde *Um Bonde Chamado Desejo*. (Nota: No Brasil, essa peça recebeu o título de *Uma Rua Chamada Pecado* quando desempenhada, mas manteve o título anterior na versão publicada.) É só no seu trabalho que um artista pode encontrar a realidade e a satisfação, pois o mundo ambiente, real, é menos intenso que o mundo de sua invenção e consequentemente sua vida, sem recorrer a desordens violentas, não lhe parece muito importante. A condição verdadeira de vida para um artista é aquela em que seu trabalho é não só conveniente, mas também inevitável.

Para mim, um lugar conveniente para trabalhar é um lugar distante, em meio a estranhos, onde eu possa dar umas braçadas. Mas a vida deve exigir um mínimo de esforço de nossa parte. Você não deve ter gente demais a servi-lo, ao contrário: você devia fazer sozinho a maioria das coisas. O serviço oferecido pelos hotéis é embaraçoso. As empregadas, os garçons, os *boys* e os porteiros etc. são as pessoas mais embaraçosas do mundo porque continuamente estão a recordar-nos ambas as iniquidades que nós aceitamos como coisas certas. | O quadro de uma velhinha ofegante que carrega com enorme esforço um balde pesado d'água por um corredor de hotel para limpar imundície de um hóspede bêbado e cheio de privilégios sociais é um quadro que me faz ficar doente e oprime meu coração, fazendo-o murchar de vergonha deste mundo, em que essa situação é não só tolerada, mas considerada como a prova dos nove de que o mecanismo da Democracia está funcionando devidamente, sem interferência de cima ou de baixo. Ninguém deveria ter que limpar a imundície de outrem neste mundo. É intoleravelmente horrível para ambas as pessoas, mas talvez pior ainda para quem recebe esse tipo de serviço.

Fui tão corrompido quanto qualquer outra pessoa pelo número vastíssimo de serviços humilhantes que nossa sociedade se acostumou a esperar e do qual ela depende. Mas nós devíamos fazer tudo por nós mesmos ou deixar que as máquinas o fizessem por nós, a gloriosa tecnologia que garante

ser o facho de luz do mundo futuro. Somos como um homem que comprou uma quantidade enorme de equipamento para acampar, que tem a canoa e a barraca, as linhas de pescar e o machado, os fuzis, os lençóis e os cobertores mas que agora, que todos os preparativos e providências estão empilhados, por mão de perito, uns sobre os outros, sente-se de repente demasiado tímido para iniciar a jornada e fica-se onde estava ontem e antes de ontem e antes e antes, olhando com desconfiança, através das cortinas de renda branca, para o céu claro de que se suspeita. Nossa grandiosa tecnologia é uma oportunidade, que Deus nos enviou, para gozarmos da aventura e do progresso que temos medo de arriscar. Nossas idéias e nossos ideais continuam sendo exatamente os mesmos, no mesmo ponto em que os deixamos, três séculos atrás. Não, desculpe! Já ninguém mais se sente seguro bastante para sequer afirmá-los!

Esta foi uma digressão longa, partida de um tema pequeno para um imenso, que eu não tinha intenção, originalmente, de fazer, por isso voltemos ao que eu estava dizendo antes.

O que venho afirmando é uma simplificação extrema. Ninguém escapa assim tão facilmente da sedução de uma maneira de viver sibarítica. Você não pode arbitrariamente dizer a si mesmo, de um momento para o outro: agora vou continuar minha vida como ela era antes de esta coisa, o Sucesso, me acontecer. Mas logo que você apreender a vacuidade de uma vida sem lutas, você estará equipado com os meios básicos de salvação. Logo que você souber que isto é verdade, que o coração do ser humano, seu corpo e seu cérebro são forjados numa fornalha de brasas vivas especificamente para o propósito do conflito, do choque (a luta criadora), e que, uma vez desaparecendo esse conflito, o homem é uma mera espadinha de criança, boa para cortar margaridas, que não é a privação mas sim o luxo, o lobo mau, e que os dentes agudos do lobo são formados pelas vaidadezinhas e indolências pequeninas que constituem o legado do Sucesso - então, de posse desta certeza, você está pelo menos apto a saber onde reside o verdadeiro perigo.

Você sabe, então, que o "alguém" público que você é quando "tem um nome" é uma ficção criada por espelhos e que o único alguém digno de você ser é o seu "eu" solitário, não visto pelos demais, que existiu desde a sua primeira respiração e que é a soma de todas as suas ações e, portanto, está sempre num estado de eterno devenir, moldado pela sua própria vontade - sabendo essas coisas, você poderá sobreviver até à catástrofe do Sucesso!

Nunca é tarde demais, a menos que você abrace a deusa-cadela, a Fama, como William James a alcunhou, com os braços abertos e ache em seus abraços sufocantes exatamente aquilo que é menininho inquieto dentro de você, com saudades de casa, queria: proteção absoluta e uma vida sem sacrifício e esforços de espécie alguma. A segurança é uma espécie de morte, creio, e pode atingi-lo numa enxurrada de cheques de direitos autorais, junto a uma piscina em forma de rim em Beverly Hills ou em qualquer outro lugar que esteja divorciado das condições que tornaram você um artista, se é isso que você é ou foi ou quis ser. Pergunte a qualquer pessoa que já passou pelo tipo de sucesso de que estou falando. Para que serve? Provavelmente para obter uma resposta honesta, você terá que dar-lhe uma injeção de soro da verdade, mas a palavra que ele emitirá finalmente, com um gemido, não pode ser publicada em publicações refinadas.

Então o que nos serve, afinal? O interesse obsessivo pelas vicissitudes humanas, além de uma certa dose de compaixão e de convicção moral, que pela primeira vez tornou a experiência de viver algo que deve ser traduzido em pigmento, música, movimentos corpóreos ou poesia ou prosa ou

qualquer coisa dinâmica e expressiva. isso é que lhe será útil se é que você tem objetivos sérios. William Saroyan escreveu uma grande peça sobre esse tema, o de que a pureza de coração é o único sucesso que vale a pena termos. "Durante sua vida - viva!" A vida é curta e não volta nunca mais. Ela está fluindo furtivamente agora, enquanto eu escrevo isto e enquanto você me lê e o pêndulo do relógio, ao oscilar, repete somente: "Nunca-mais, nunca-mais, nunca-mais", a menos que você se lance, de coração, em oposição a ele.

36. A morte de Tennessee Williams. Um retratista da irremediável condição humana

Jornal da Tarde, 1983/02/26. Aguardando revisão.

Thomas Lanier Williams nasceu no dia 26 de março de 1911, em Columbus, Estado de Mississippi (daqui a exatamente um mês, portanto, iria fazer 72 anos). Thomas Lanier esperaria 20 anos para mudar de nome. Dessa idade em diante, resolveu, seria chamado de Tennessee. E assim seria conhecido no mundo todo como um dos maiores dramaturgos que já se viu. O teatro e o cinema o celebrizaram. E, desde ontem, é através deles que se poderá lembrar de Tennessee: ele foi encontrado morto pela manhã na cama de um quarto do hotel Elysee, em Nova York.

Um Bonde Chamado Desejo, Gata em Teto de Zinco Quente, Doce Pássaro da Juventude, De Repente, no Último Verão, A Rosa Tatuada. Poucos não conhecem obras como essas, de Tennessee, vividas no teatro e cinema por astros que vão de Elizabeth Taylor, Vivien Leigh, Anna Magnani, Katherine Hepburn, Jane Fonda, a Marlon Brando.

Criou personagens inesquecíveis, ganhou muitos prêmios (dois Pulitzer), foi roteirista de cinema, romancista. Passou boa parte dos últimos anos entregue a drogas, álcool, tratamentos psiquiátricos em diversas clínicas. Estreou sua última peça na Broadway em 1980: *Clothes for a Summer Hotel*. Nada de sucesso. Em 1981, numa entrevista, disse: "Estou muito consciente de que minha popularidade tem diminuído. Mas não permito que isso me impeça escrever".

A passagem do tempo era implacável com ele. Sua saúde estava bem mal nos últimos tempos. A polícia acredita que ele tenha morrido de causas naturais, mas mesmo assim ordenou a necrópsia. Ao saber da morte de Williams, Marlon Brando, que interpretou obras suas no teatro e cinema, disse: "Ele foi um homem que viveu com a morte toda a sua vida. Acho que ele morreu muitas vezes antes de morrer".

"Eu sempre confiei na bondade de estranhos"

(Blanche Dubois em *Um Bonde Chamado Desejo*)

Suas peças são um Museu Clínico de patologias saídas de um pesadelo: a impotência sexual, a castração, o fetichismo, a ninfomania, o canibalismo, a loucura, o suicídio. Como seus personagens trágicos, Tennessee Williams refletia a inquietação de alguém incapaz de mentir a esboroar-se doloridamente diante da desumanidade dos seres humanos uns para com os outros.

Obsessivamente, a hipocrisia circunda sempre a área da verdade, do idealismo, da pureza. Amanda, a moça aleijada de *Glass Menagerie* (*A Margem da Vida*) vive isolada do mundo exterior, sonhando fantasias irreais com sua coleção de bichinhos de vidro, frágeis e inúteis diante do utilitarismo e da torpeza do mundo que a deixou ilhada. Brick, em *Gata em Teto de Zinco Quente*, destrói o marido, acusando-o de ser um "tarado" e um "perverso" por não conseguir a consumação do casamento e entregar-se, sem vontade própria, ao álcool e ao nojo que sente pela brutalidade mesquinha que vê em sua família e na sociedade rapaz a seu redor. A riquíssima Violet de *De repente no Verão Passado* vive no meio de plantas tropicais imensas "que lembram órgãos arrancados de um corpo, as feridas ainda escorrendo sangue fresco". No ar, sucedem-se os silvos apavorantes de animais e pássaros selvagens e invisíveis. Seu filho adorado, Sebastian, era um poeta "acima da vulgaridade da fama", cuja memória venerável está sendo ameaçada por sua prima e noiva, Catharine. Catharine, a quem um médico administra o "soro da verdade" para impedi-la de mentir, relata uma história de horror: Sebastian usava a mãe para atrair rapazes para a sua companhia; envolvido por uma chusma de crianças esfarrapadas e mendigas, numa praia do Sul da Espanha, é atrozmente devorado aos nacos gotejantes de sangue pela turba faminta, num macabro ritual de violência.

A ganancia inescrupulosa pelo dinheiro através de todo e qualquer meio, o massacre dos puros e inocentes, a impossibilidade de fuga de um mundo puritano, de mentalidade estreita e sórdida, a negação da sexualidade, monstruosamente reprimida - não há um espaço sua que não seja uma imprecação, em clima de paroxismo, contra as leis que aprisionam o corpo, mercantilizam os sentimentos e transformam a religião numa caixa registradora a tilintar amém à opressão geral: dos brancos contra os negros, dos que enriqueceram ilicitamente contra suas vítimas sugadas inapelavelmente, dos brutalizados contra os sensíveis, os frágeis e os pisoteados.

Tennessee Williams transpôs muitas de suas vivências para o palco: presente uma vez a um jantar do qual participava o magnífico romancista, do Sul dos Estados Unidos como ele, William Faulkner, ao notar a tristeza do olhar do grande escritor, desatou a chorar convulsivamente. Obrigado pelo pai a trabalhar numa fábrica de sapatos, retratou o pai ausente, a mãe enlouquecida por origens fantasiosamente "nobres da estirpe dos Bourbons" e a si mesmo como o fugitivo de uma cidade sufocante, de uma situação familiar e humana irremediável. Ao contrário de Arthur Miller, de quem nem toda a orquestração monopolista da Esquerda radical conseguiu extrair mais do que uma peça de sucesso, *Morte de um Caixeiro Viajante*, Tennessee Williams sempre obteve um sucesso que lhe permitiu, uma vez, ter cinco peças suas em cartaz na Broadway e na off-Broadway simultaneamente. No entanto, os dramas pungentes de Tennessee Williams são uma denúncia muito mais loquaz e incendiária das iniquidades do "grande sonho americano" do que as raquíticas tentativas, precedidas de bombástica e vazia promoção, de Arthur Miller.

Williams não é apenas um autor acidamente crítico dos costumes e tabus norte-americanos: seus tribunais candentes são um inferno descrito com a eloquência de um Milton que escrevesse o *Paraíso Perdido*: paradoxalmente infundido de lirismo e beleza. Há uma comoção humaníssima a transmitir-se de seus personagens aos espectadores, não uma comiseração, mas uma cristã identificação com o próximo, sem jamais aderir à liturgia aparatosa de qualquer culto do Cristianismo codificado pelas facções que dele abusivamente se apoderaram para fins antieticamente seculares e rendosos de aprovação do *status quo*.

Uma minoria dos que leem as peças de Tennessee Williams ou assistem à sua montagem no teatro ou adaptação para o cinema revolta-se contra o "mundo cão" que ele revela ser o coração pulsante de um organismo geneticamente pervertido para ingerir apenas cifras e produzir apenas lucros. É possível, porém, ver nas melancólicas, trágicas e poéticas cenas que ele inesquecivelmente plasmou, não restritamente uma sociedade indiciada, mas a totalidade de todas as sociedades humanas havidas até hoje: qual delas não se distingue pela sua cupidez, pelo seu egoísmo sem limites, pela anulação da sensibilidade com o preço para a mísera sobrevivência? Certamente, há uma insistência nas características que ele conhece como testemunha ocular: o racismo sulista, a derrota do Sul culto e escravagista diante do Norte rude e industrializado, a condenação, pela Constituição dos Estados do Sul, de casamentos entre brancos e "raças inferiores", o extermínio social e às vezes físico dos "desvios sexuais", de todos os que desafiam a Ku Klux Klan, isto é: os judeus, os negros, os católicos, os homossexuais, enforcados à meia-noite em lugares remotos das deslumbrantes paisagens sulinas, os carrascos encapuzados de negro, empunhando tochas ardentes, extirpadores da "laia" peçonhenta que "ultraja" os valores supremos e sagrados do Sul.

Se a violência o estupro, a castração, o esmigalhamento de vidas e consciências é um dos motivos principais de Tennessee Williams, a mulher é a sua mais indefesa vítima, que ele retrata com uma profundidade inédita na literatura norte-americana. A condição feminina - muito antes das dissertações pomposas de uma Simone de Beauvoir - é a súplica desse spiritual cantado a meia-voz, de mulheres acorrentadas à sua biologia, por arbítrio de um código social que teima em usá-la sempre como um mero reprodutor, com como aquiescente objeto de um mundo dinâmico de dinheiro, volúpia, exílio para a cozinha, a cama e a igreja dominical. Frequentemente, a mulher consente na sua autodestruição: a incomparável Blanche Dubois de *Um Bonde Chamado Desejo* enlouquece; Hannah, a solteirona beirando os 40 anos de idade de *A Noite do Iguana* cede ao pedido do homem que atinge o orgasmo olhando para uma peça íntima que ela coloca a seu alcance durante um passeio de barco; Rosa em *A Rosa Tatuada* torna-se casta e pudica, depois que enviúva.

Rosa é, no entanto, a ruptura que Tennessee Williams crê discernir na mulher de outra cultura que não seja a protestante sulista dos Estados Unidos: ao certificar-se da infidelidade do marido, ela abandona seu estado de reclusão martirizada e se entrega conscientemente a um novo homem, as cinzas do marido contrabandista assassinado espalhando-se com o vento da madrugada da costa da Flórida.

O simbolismo de muitos nomes alguns citados num francês macarrônico faz transparecer ora a vulgaridade (Mangiacavallo), ora a aura poética (Blanche, Alma, Amanda), ora a hipocrisia ou a ironia deliberada do autor (Dr. Cucrowicz, que seria uma adaptação satírica de *Sugar Daddy* ou Dr. Açuquinha, em polonês). Criado em um meio predominantemente feminino, Tennessee Williams chocou uma grande parte do público com suas *Memórias* (Editora Nova Fronteira) não só ao falar detalhadamente sobre sua homossexualidade como por insistir no que pareceu uma "super-abundância" de lembranças mórbidas a muitos leitores: a irmã, louca, que passa os dias a fazer acenos com a mão e jurar ser a Rainha da Inglaterra; uma operação de catarata a que se submete diante de uma platéia de estudantes de medicina e que, por ser uma operação gratuita, o força a engolir o próprio vômito e observar a agulha penetrar a íris e o cristalino; um guarda rodoviário, émulo de Nero, ata-lhe o pé esquerdo ao pulso direito e lhe ordena que se arraste até o

Departamento de Estradas não muito longe dali, já que o escritor não conseguiu achar sua carta de motorista.

Frequentemente, ele próprio se quer mostrar como um rufião, um fracassado sem talento, um canastrão ridículo, apesar de toda a glória teatral de que foi, em nosso século, talvez, o proprietário exclusivo. O menino que brincava com as figuras do baralho imaginando o cerco de Tróia descrito na *Iliada* não passou da adolescência: o amor é um mito inatingível, a verdade está inexoravelmente conspurcada pela mentira universalmente aceita e propagada, milênios a fio.

Não que sua vida não tivesse, além do sentimento de desamparo, de tragédia, de depressão e temor constantes, também um arrasador senso de humor: como indicador de lugares em um cinema de Manhattan, ele não permite que ninguém entre enquanto a música tema romântico do filme *Casablanca*, com Ingrid Bergman e Humphrey Bogart, não tiver terminado, avisando os espectadores: "Não há lugares vagos, vai haver uma pequena espera", apenas para ouvir, extasiado, a melodia sem interrupções de pessoas procurando poltronas no escuro...

Sua entrevista, concedida há alguns anos à revista *Play-boy*, quando esta ainda estava sob a direção competente de Robie Macauley no setor de literatura, continha especificações de uma franqueza absoluta sobre suas preferências por zonas erógenas. Ele mesmo ria: Gore Vidal é quem tem talento. Dá entrevistas em que manda tudo às favas. Por trás daquela máscara plural, Tennessee Williams, com a sensibilidade sutilíssima de um mestre impressionista francês, preservava uma busca de ultrapassar os códigos rígidos dos Estados Unidos como eram em sua infância e juventude, mais de meio século atrás, e até de deixar para sempre aquele país que relutante ou generosamente lhe concedera tanto. Sem demagogias fáceis, afinal, ele tipificou o drama de um talento imensamente superior, incompreendido por dedicadíssimos inimigos *a priori*.

"Para mim, escrever é uma busca constante no fundo de uma fonte de achados muito evasiva, e nunca se capta completamente o que se procura. A meta a que me proponho quando estou escrevendo é apenas uma coisa assim como capturar a qualidade constantemente evanescente da existência."

37. O'Neill, o homem atravessando o abismo. Entrevista com George C. White

Jornal da Tarde, 1988/10/01. Aguardando revisão.

O diretor de teatro e professor norte-americano de dramaturgia George C. White (acompanhado em sua visita ao Brasil por sua esposa Betsy) tem aquela exuberante simpatia humana que os que conhecem os Estados Unidos reconhecem como uma das mais agradáveis características do seu povo. Sorridente e de uma contagiante simpatia, Mr. White não alardeia seu impressionante currículo artístico e universitário. Começou aos 19 anos de idade, no Festival Internacional de Ballet em Nervi, na Itália, já frequentou o Shakespeare Institute na cidade natal do gênio inglês, em Stratford-upon-Avon, bem como a Universidade da Sorbonne, em Paris.

Mr. White faz parte de inúmeras organizações nacionais e internacionais ligadas ao teatro, atualmente é presidente e fundador do Eugene O' Neill Theater Center junto à prestigiosa Universidade de Yale, na Costa Leste dos EUA. Caso talvez único na história das relações teatrais, ele dirigiu na China a produção local de Anna Christie, em Pequim (Beijings, na grafia moderna) e no ano passado assinou um contrato de cooperação entre artistas e diretores norte-americanos e russos na URSS e veio ao Brasil durante uma breve temporada para falar sobre Eugene O'Neill a universitários brasileiros em várias cidades.

Profusamente condecorado pela Suécia, pela França e com vários prêmios importantes em seu país natal, ele concedeu ao *Caderno de Sábado* a seguinte entrevista, tornada curta por ter ficado preso no caótico trânsito de São Paulo:

Começou agora um *revival* de Eugene O'Neill nos Estados Unidos?

Não exatamente, embora a atenção geral se tenha voltado muito para ele, no centenário de seu aniversário. O'Neill passa sempre por um ciclo de redescobrimientos, de *revivals*, como quando se encena uma peça dele em grande estilo, na Broadway, por exemplo, aí todos se lembram dele. O que eu noto é que neste ano as produções de suas peças como que se normalizaram. Como ele morreu em 53, pode-se falar de um *revival* mesmo na década de 70 e a *mise-en-scène* de *A Moon for the Misbegotten*.

Mas um drama como *A Long Day's Journey into the Night* não vem sendo encenado com grande frequência?

Sim, a partir de 1956, com Frederick March e Jason Robbards, depois é que veio a mais famosa, com Katharine Hepburn no papel da mãe. O que eu acho é que a produção dessa peça colocou O'Neill definitivamente no panteão dos supremos dramaturgos em escala mundial, mas um verdadeiro redescobrimto, um autêntico e duradouro *revival* de O'Neill, como um de Shaw, não, creio que tenha havido.

E que Interesse, que relevância O'Neill teria para nós hoje em dia? Apesar de muito da sua criação teatral parecer ultrapassada já, e muito dela realmente já está datada, a verdade é que O'Neill lida tão profundamente com as emoções humanas, com o amor e o ódio concomitantes, com a imbricação vital entre o ser humano e sua capacidade de sonhar que quando se mata o sonho mata-se o ser humano logo em seguida, o tema eterno da culpa e da busca do perdão, tudo isso é universal, universalmente válido e compreensível e não cessará de comover o público, não importa se outras peças e outros trechos de peças já estejam ultrapassados. O'Neill possui uma força bruta, enraizada fortemente no elemento dramático e às vezes até melodramático. Por isso suas peças continuam a falar à nossa sensibilidade e manterão esse poder enquanto houver seres humanos.

Você acha que ele conseguiu seu intento de fincar raízes no drama da Grécia antiga e projetar no palco os anseios do povo americano?

Creio que sim. Não acho que ele o tenha conseguido tanto em *Mourning Becomes Electra*, baseada diretamente na *Orestéia* de Ésquilo, nem talvez em *Desire Under the Elms*, mas provavelmente nas peças que escreveu mais tarde: *A Touch of the Poet* e *A Long Day's Journey Into the Night* têm a força telúrica de Eurípedes...

Com a mesma carga de fatalismo e de Moira, o Destino inexorável?

Exatamente.

A Impressão que se tem é a de que os personagens são marionetes...

É isso: as pessoas não conseguem se desvencilhar das malhas do Destino!

Seja o que for: incesto, infanticídio... Ele mesmo, O'Neill, viveu uma vida trágica...

Exato e talvez ele próprio tenha escrito o roteiro de sua vida...

Mas, se se puder chamar assim o seu estilo de um "realismo trágico", mesmo então O'Neill não tem nada em comum com os dramas descritos nos romances de Dreiser, determinados por uma visão de esquerda e que atribui o drama a fatores econômicos, por exemplo?

Sem dúvida que não, embora quando muito jovem O'Neill se tenha juntado a grupos de esquerda...

Apesar de ser um irlandês católico...

Ele abjurou do Catolicismo assim que leu *Assim Falou Zaratustra*, de Nietzsche. Aliás, por volta de 1917, ele passou por uma fase muito radical de esquerdismo, de socialismo, mas à medida que amadureceu ele, eu não diria que se tornou centrista, mas O'Neill realmente deixou de se interessar por tais idéias políticas: cansou-se delas, elas passaram a aborrecê-lo...

Portanto ele nunca escreveu peças panfletárias, políticas?

Pode-se até discutir se algumas de suas peças iniciais, que têm o mar como tema, são políticas ou não, é uma questão aberta ao debate, mas está fora de dúvida que ao achar maçantes as teorias marteladas pela esquerda ele se convenceu e acho que com razão! de que uma peça panfletária dura muito pouco tempo...

Clifford Odets e suas peças estão aí para provar isto, não?

Exato. O leitor ou quem assiste a essas peças panfletárias pensa: ah, então era assim que as coisas estavam, entendo, como as peças do "realismo soviético", é a mesma coisa... A propósito: você já ouviu falar de diferença entre uma comédia e uma tragédia, seguindo o lema do "realismo soviético"? É assim: se você tem a garota e dispõe de tempo para estar com ela, mas te falta o lugar, isso é comédia. Mas se, ao contrário, você tem a garota e tem tempo, mas não tem o lugar, isso é tragédia. E no caso de você dispor de todos os três, a garota, o tempo e o local, mas está na hora de ir a um encontro de doutrinação política ou a um encontro do Partido, isso é "realismo socialista". (risos)

Agora suponha que se dê um salto no tempo e se examinem as peças de Tennessee Williams, com sua obsessão sexual etc.: há alguma relação entre elas e as peças de O'Neill?

Ah, sim, porque O'Neill foi pioneiro em abordar temas e situações nunca abordados antes, considerados tabu.

Como o mundo dos marginais, dos bêbados, das prostitutas, dos drogados, dos alcoólatras...

Todo esse *bas-fond* banido estritamente do teatro antes dele e além de tudo Tennessee Williams, eu creio, instaurou um teatro em muito semelhante ao de Eugene O'Neill: o teatro autobiográfico. Basta ver *Glass Menagerie (À Margem da Vida)*, inspirada diretamente em sua própria experiência pessoal com a família e eu chego a dizer que a heroína trágica de *A Streetcar Named Desire (Um Bonde Chamado Desejo)*, chego a dizer que Blanche Dubois é ele, Williams.

Como Tennessee Williams se projetou em várias outras personagens femininas, não é?

Acho que está fora de dúvida que sim.

E tudo isto não provém de uma origem vitoriana, puritana, como aquele lema protestante de que "o pagamento do pecado é a morte"?

Certamente, é daí que nós viemos, essa é tradição puritana dos Fundadores da Pátria que nós herdamos. As peças escritas nos Estados Unidos se dividem, grosso modo, entre as que respeitam esses limites puritanos e as que os transcendem, como O'Neill e Williams fizeram. O poeta E. A. Robinson, em um poema seu, se refere à Nova Inglaterra (*New England*, a parte nordeste dos Estados Unidos) como sendo a região em que o vento sempre sopra rumo ao Norte e ao Nordeste, onde as crianças aprendem a caminhar com os pés gelados pela neve, a paixão treme jogada num canto a tricotar, enquanto a consciência sempre é a única que tem direito à cadeira... Essa é a nossa tradição...

E que outros elementos, na sua opinião, O'Neill trouxe à dramaturgia norte-americana?

Bem, acho que fundamentalmente ele trouxe um aprofundamento da análise psicológica e dramática, que se passou a fazer a partir dele, de cada protagonista de uma peça nos Estados

unidos, a quebra de tabus e, junto com Dostoiévski, a ousadia e o direito de apresentar diante do público as emoções humanas em estado bruto, sem retoques nem refinamentos intelectuais.

Um pouco à maneira também de Gorki (amargo, em russo)?

Certamente, de Gorki, de Dostoiévski, de Strindberg e até de Shakespeare: O'Neill tomou emprestado alguns elementos dramáticos a todos eles, incorporando-os à sua visão filosófica e teatral. Não podemos esquecer que, no início da década de 20, o mundo estava em meio a um indescritível turbilhão econômico, político, social: a Revolução Russa, de 1917, o término da Primeira Guerra Mundial em 1918, que significou para nós americanos a nossa perda da inocência; lá estávamos nós, de repente, enterrados numa guerra que não tínhamos começado, na Europa, e estávamos chamados a desempenhar um papel-chave nela.

E logo sobreviria a Grande Depressão, na Alemanha da República de Weimar e nos Estados Unidos do *crack* da Bolsa, em 1929?

Exato! E aí surge um homem, capaz de refletir, pelo menos parcialmente, como todos esses fatores afetavam o coração humano: O'Neill.

Como você deixou claro, ele abandonou o catolicismo e abraçou as teorias de Nietzsche, essa mudança o aparentou a Camus e a uma visão existencialista da vida?

Acho que ele abandonou o dogma católico em prol do dogma de Nietzsche.

Mas O'Neill estava, pelo menos antes, profundamente preocupado com a idéia de Deus, não estava?

Sim, mas agora ele via o ser humano como Nietzsche o vira: atravessando o abismo, pisando numa corda estendida entre os extremos da animalidade e do super-homem. E Deus está morto?

Sim, mas...

Era uma atitude como a de Beckett, de desespero, de angústia?

Muito parecida com a de Beckett, sim. Como lamento não termos tempo para ficarmos conversando duas horas ou mais sobre esse assunto! Porque uma coisa que eu acho e que eu queria dizer é a seguinte: eu acho que mesmo compartilhando muito de Gorki, de Nietzsche, de Beckett, O'Neill mantém uma fagulha ao menos de seu catolicismo inicial: a esperança, por mais tênue que seja. As tragédias reais da sua família, a mãe que estava destinada a ser freira e que se casa com James O'Neill e se torna uma drogada, isso é o castigo que ela recebe por ter fugido à sua vocação religiosa. Eu acho que todos esses acontecimentos da vida pessoal de O'Neill desempenharam um papel importante na sua visão do mundo. Além do que não acho possível que uma pessoa que tenha acreditado tanto no próximo, nos demais seres humanos, possa ter extirpado completamente o amor a Deus de seu coração.

Ele concebe os seres humanos como um reflexo de Deus?

Exatamente, e sua "aliança" com Nietzsche, que ele proclamou como seu "deus", aconteceu quando O'Neill tinha 18 anos de idade: era uma tendência, digamos, romântica da parte de O'Neill, convenhamos...

Você se lembra, certamente, daquele projeto que ele tinha de levar, ininterruptamente, um ciclo de 11 peças, essa idéia de um teatro contínuo não influenciou ou pelo menos não tem relação com a mesma concepção de Bob Wilson?

Sem dúvida! E o interessante é que, como autêntico pioneiro, O'Neill fraqueja frequentemente, cai no que é *kitsch*, de mau gosto, e quando eu disse isto em Belo Horizonte foi como se eu tivesse destruído um ícone, as pessoas ficaram literalmente assombradas...

Minas Gerais é uma parte muito conservadora do País...

Foi o que aprendi lá, mas adorei Minas, pena que eu não tenha tido tempo para ir até Ouro Preto desta vez...

Há mais uma pergunta que eu queria lhe fazer: não, não é sobre a indignação que se apoderou de Eugene O'Neill quando sua filha, Oona, se casou com Charles Chaplin...

Chaplin era, na verdade, dois meses mais velho do que ele e Oona, àquela época, tinha apenas 16 anos de idade! (risos)

É verdade, mas o que eu queria perguntar é se a seu ver é lícito que muitos diretores tomem a liberdade de cortar cenas de suas peças, alegando que são muito longas, *démodées*, inúteis para se compreender o contexto?

Francamente, acho que sim, *quando os cortes são bem-feitos* e respeitam a essência de sua obra. Ao mesmo tempo que não vejo suas peças como algo santificado, intocável, por outro lado confesso que acho difícil mexer nelas. Cortar, abreviar, sim, mas como? Tudo está tão fortemente entrelaçado que às vezes tirar uma cena leva ao colapso todo o resto armado quase que arquitetonicamente por ele, compreende?

E a sua única comédia, *Ah, Wilderness!*, o que você acha dela?

É a minha preferida. Sei que *A Long d Day's Journey into the Night* é sua obra-prima, é lógico, mas *Ah, Wilderness!* me parece abranger todo o espírito desse país chamado os Estados Unidos, a filosofia de seu povo e o que nós somos, está tudo contido nessa peça: romantismo, otimismo, crença no próximo, esperança em dias melhores.

Ah, Wilderness! é superior a *Our Town* (Nossa Cidade) de Thornton Wilder?

A *Our Town* também é belíssima, é um poema, mas ao passo que é uma peça intelectual; a peça de O'Neill vem diretamente do coração, reflete muito mais a concepção de vida do povo americano.

Se ele vivesse hoje, O'Neill estaria desapontado com a América que veria?

(Depois de uma pausa) Temo que sim. Mas todos os artistas sempre estão descontentes nem que seja com um ínfimo detalhe. Você pode criar a utopia mais perfeita, ao colocar o artista diante dela, ele começará a reclamar: "Ah, essa história de 'utopia', francamente!"

Algumas peças de O'Neill são talvez mais difíceis de compreensão e de encenação como *Emperor Jones* e *The Hairy Ape*, não?

Sim, mas ambas insistem na vacuidade do poder e no lema de que todo poder corrompe e o poder total corrompe totalmente. Mas note que O'Neill foi o primeiro dramaturgo a insistir que um ator negro desempenhasse o papel do Imperador Jones, até então não havia papéis para atores negros... A não ser para Al Johnson, pintado de negro?

Isso, mas O'Neill especificou que o papel fosse exclusivamente de um ator negro; foi outro pioneirismo dele.

Não me lembro quem disse, talvez tenha sido Scott Fitzgerald, mas costuma se dizer que "nas vidas americanas nunca há um segundo ato"; no caso de O'Neill isso não se deu, patentemente, não é?

Não, e já ouvi essa frase, creio que seja do dramaturgo William Inge, que se suicidou por problemas mentais, por achar que não tinha mais talento para escrever; enfim O'Neill, nas 44 peças que deixou publicadas, provou que essa afirmação não tem sentido. Afinal, apesar de todas as tragédias pelas quais seus personagens passam, há sempre uma centelha de esperança, e isso, eu creio, é a essência, ou mesmo a quintessência do ser humano, como ele o viu e representou, em sua versão norte-americana, não é?

38. O gênio desigual de Eugene O'Neill

Jornal da Tarde, sem data. Aguardando revisão.

Os Estados Unidos redescobrem o seu desigual Eugene O'Neill; às vezes magnífico, às vezes de um *kitsch* intolerável. Como informa o *New York Times Book Review*, suas peças completas foram publicadas em minuciosa ordem cronológica e em três volumes pela editora The Library of America, de Nova York: *Complete Plays*, além de se publicarem pela primeira vez suas peças inacabadas *Unfinished Plays*, editora Ungar, escritos inéditos ou pouco conhecidos: *The Unknown O' Neill: Unpublished or Unfamiliar Writings* (editora Yale University).

Além dessas importantes edições, o dramaturgo Arthur Miller comenta, no mesmo suplemento literário, as cartas escolhidas (*Selected Letters of Eugene O'Neill*, também da Yale University). Realmente, o único teatrólogo norte-americano a receber o Prêmio Nobel de Literatura não aparece, pelos trechos escolhidos, como um mito erguido sobre um inatingível pedestal. Eugene O'Neill se vê, em sua volumosa correspondência, às voltas com o imposto de renda, com a produção de suas peças longe da Broadway e seus critérios comerciais que ele execrava e, obviamente, em ciclotímico idílio meloso com qualquer de suas três esposas ou em luta aberta contra uma delas. A amada imortal podia, na próxima carta, ser tachada de "a bêbada" ou a idiota congênita que lhe deu filhos cretinos e inúteis. A figura que emerge de todas essas cartas geralmente longas (O' Neill não conseguia ser sucinto nem mesmo na maioria de suas peças) é, no entanto, muito complexa e nada superficial.

Ele não só se envolvia apaixonadamente com o destino de seu país e do mundo em seu tempo como se revela um veemente anarquista. Como ele exclama incrédulo as pessoas podiam acomodar-se levemente sobre os montes de cadáveres da Primeira Guerra Mundial sem nada ter aprendido de experiência tão traumatizante? Como as pessoas podiam entregar a direção de suas vidas a governantes notoriamente corruptos e secretos traidores de seu próprio povo? "Entregando-se nas mãos das gananciosas classes dominantes capitalistas, tão burras que não conseguiam ver que sua ganância desenfreada estava devorando a eles mesmos?" Como se vivesse no Brasil da República de Pericum de hoje, de fétida decomposição das noções básicas de ética, ele lamenta "que o povo se entregue cegamente nas mãos de políticos, essa pior espécie de proxeneta que existe e os mais covardes de todos os tipos de piolhos e adoradores de seu empreguinho, os burocratas".

Mesmo em sua desesperada busca de apoio transcendente na Igreja Católica, ele era, antes de Camus e de Sartre, já um existencialista, que duvidava frequentemente da possibilidade da existência de Deus, mas confiava na coragem indômita do ser humano de resistir estoicamente às adversidades

da vida e ao final inevitável da morte. Temia que a grande comédia americana (como aliás externara as mesmas idéias o romancista de Esquerda, Theodore Dreiser) era a "venda" da alma americana ao materialismo maligno, que roubava dos seres humanos sua essência espiritual. Por isso ele se enfurecia com a lerdeza de quem não compreendia que para ele "realismo" não era uma cópia meticulosa da realidade aparente, mas sim "ser fiel à essência espiritual" dos indivíduos.

Irritado com os longos ensaios, O'Neill às vezes pensava em apenas publicar seus dramas, com a ressalva: "É proibido montar qualquer destas peças". Não suportava tampouco que uma peça fosse vandalizada por um diretor vaidoso, transformando-se no involuntário veículo de qualquer Narciso de bairro, o que lhe custou rixas com muitos autoproclamados "gênios". Durante 30 anos ininterruptos de elaboração perfeccionista de seus dramas, ele passou, no final da vida, a aprofundar-se seriamente no estudo da filosofia alemã e chinesa, e nunca se mantinha num isolamento esnobe de autores que admirava como James Joyce, Sean O'Casey, Sinclair Lewis, Sherwood Anderson e outros. Foi na parte final de sua vida também que ele, melancolicamente, lamentava que tivesse desaparecido qualquer intenção mais nobre no teatro e que tudo tivesse se reduzido a um conceito mercantil de *show business*, de "peça que lota os teatros" e faz tilintar a máquina registradora dos produtores.

De forma comovente, estas cartas mostram que seu pessimismo e mesmo seus surtos de desespero cediam lugar ao motivo que era o imperativo moral kantiano de toda a sua vida e sua extensa criação: manter um ideal, por mais bobo e irreal que essa atitude pudesse parecer no mundo deformado de hoje, um ideal que ele escrevia com maiúsculas: o Grande Destino do Homem, longe da sordidez, da pusilanimidade e da mentira que possam, por vezes, empanar a visão desse ideal supremo.

O teatro de Edward Albee

(10 páginas datilografadas inéditas numeradas de 2 a 11 – falta a primeira página sem data)

[...] sufoca seu brilhante talento no alcoolismo e na mediocridade elegante de Hollywood, vítima consciente do materialismo esmagador de uma estrutura econômica e social impiedosa. Essa fundamental desavença atinge uma nova veemência na era atual em que o inconformismo com o *status quo* americano passa a ser uma das constantes do pensamento literário estadunidense. Mas embora aparentemente diversa da rebelião dos jovens coléricos ingleses, a rebelião americana é ela também uma reviravolta contravalores estabelecidos de um país historicamente jovem e acochado pelo mesmo processo de crescente esterilização dos valores humanos através da tecnologia avassaladora e do abandono de normas éticas que Pinter despreza na era atômica. Por que os formuladores do veemente protesto à *american way of living* insurgem-se contra alguns elementos ancestrais da cultura e da psique americana. Surgidos de uma concepção religiosa ideal, os Estados Unidos não nasceram como a América Latina à mercê da cupidez de povos saqueados de riquezas e populações nativas das Américas nem constituíram o símbolo mítico de um Eldorado fabuloso perdido nas selvas da Amazônia ou nas montanhas de prata de Yucatan ou do Peru. Ao contrário: os Pilgrim *Fathers* que fundavam uma nova pátria deste lado do Atlântico vindos da Inglaterra criavam aqui um reino mítico de bases solidamente religiosas, enraizando o Puritanismo com arquitrave de todo o edifício social e espiritual da América do porvir. Um Calvinismo acentuado de recusa de todos os valores materiais, de repulsa ao sexo, à diversão, ao álcool, de um culto

quase fanático do trabalho, da ação, e de uma austeridade quase mórbida, um tal tipo de conceito religioso traumatizou e em parte estancou todo um desenvolvimento normal de uma psique nacional. Decorrendo dessa concepção puritana acentuou-se o valor sobrenatural do esforço individual dos pioneiros que dizimavam as populações índias e contavam somente com seus recursos individuais para domar uma natureza agreste e rude em meio aos desertos do Arizona ou do litoral inóspito da Nova Inglaterra açoitada pelos ventos gélidos do Norte. Em meio à vastidão cósmica de uma terra sem fronteiras, de um espaço gigantesco incomparavelmente maior que o da Europa ancestral, o homem americano comungava unicamente com a natureza, isolado de uma vida comunitária construtiva. E um novo conceito de tempo veio associar-se a essas novas dimensões do espaço. Numa terra sem tradições fixas a fluidez caracteriza todas as coisas – a fluidez das classes sociais, das origens étnicas, a mobilidade permanente de milhões de pessoas que mudam de carro, de casa, de aparência, de cidade como numa busca frenética de uma satisfação inacessível. E tolhido pelo labor material da rude construção de uma nação, o homem pouco tempo tinha para dedicar ao cultivo das artes e das letras, tarefa relegada à mulher, que traria aos Estados Unidos a marca inconfundível do maior matriarcado talvez de que reza a História. O americano encontra-se então equidistante de uma angústia existencial sôfrega e de um otimismo juvenil e confiante, presa desse antagonismo fundamental que dilacera a sua personalidade. Abstraindo-nos de um autor exponencial da categoria universal de um Faulkner – que reinterpreta em termos absolutos a saga do Sul dionisiaco, aristocrático, derrotado, mórbido, satânico e iluminado pelo gênio – a literatura americana é um pêndulo que oscila entre o aspecto romântico da América utópica celebrada por Thornton Wilder, por Mark Twain e a América trágica, densa, violenta e comovente de um Theodor Dreiser, de um Fitzgerald, de um Melville ou de um Saul Bellow. Sem o apoio tácito da sociedade com que conta o intelectual na França, na Espanha, na Alemanha, o escritor americano não conta com o prestígio da sua presença e a sua opinião, curvando-se à alternativa da industrialização da cultura em todos os seus aspectos ou o ingresso no magistério universitário naqueles curiosos cursos de formação de escritor peculiares ao currículo das universidades do Estados Unidos. Ora, diante deste quadro sucinto e composto de antíteses, é fácil compreender as deformações sociais que a sensibilidade dos seus escritores registra ao comparar o roteiro de uma América utópica inexistente com a sua corporificação real. E se a essas tensões adicionarmos as que caracterizam toda a nossa era – de comunicações de massa por meios cinéticos como a televisão e o cinema – compreenderemos claramente o dilema de sobrevivência que os Estados Unidos formulam para o escrito atual.

E no setor do teatro, serão integralmente válidas essas mesmas premissas que bifurcam a criação da prosa americana? De forma ainda mais acentuada, pois embora o dramaturgo americano possua na língua inglesa os mais nobres antecessores do teatro – desde Shakespeare e o teatro Elizabetano até o teatro britânico contemporâneo – no entanto, essa herança incomparável em todo o Ocidente lhe foi negada em parte pelo veto puritano que encarava o teatro como manifestação diabólica de volúpia e perdição, lhe foi negada pela predominância maciça do cinema feito em Hollywood e que esmagou a concorrência tímida que o teatro lhe fazia antes do advento do cinema falado. E da mesma forma que a literatura reflete as distorções de um ufanismo fácil e de um comercialismo barato e vulgar, o teatro logo cristalizou uma das suas formas principais na Broadway, a encarnação puramente comercial da peça feita sob medida para agradar ao grande público com fórmulas fáceis, *happy ends* e um velado nacionalismo eivado de pieguismo. Mas a partir da erupção de

O'Neill no cenário teatral americano delineia-se mais e mais nitidamente uma reação permanente, qualitativa, importante, do setor lúcido da arte americana contra a estandarização dos shows e peças lacrimosas que agora com décadas de atraso empresários gananciosos de lucros impõem também às plateias indefesas brasileiras. Já na década de 30, Elmer Rice dera a seus dramas de cunho expressionista uma dimensão de angústia do ser humano murado entre os valores espirituais e a tirania do lucro da quantidade, do volume. Lillian Hellman estruturara todo um teatro de denúncia ácida dos métodos sem escrúpulos e sem freios da exploração de massas anônimas por um grupo ávido de poder, Clifford Odets criara um teatro panfletário de difusão de ideias marxistas em meio à crise financeira de 1929 – todos pronunciando o advento de Tennessee Williams e de Arthur Miller.

A plateia burguesa de Boston que acolheu com apupos a primeira incursão de Tennessee Williams como dramaturgo recusava-se a reconhecer-se no espelho deformante que ele lhe erguera, com suas invectivas ferozes impregnadas de uma ironia destruidora e de um arrebatado crítico que chocava duas sensibilidades vitorianas. E finalmente Arthur Miller ao diagnosticar o fracasso do sonho americano no *Caixeiro Viajante* medíocre, falido, esmagado por uma engrenagem inclemente contrapunha à imagem de uma América exultante publicitariamente sadia, correta e campeã da liberdade no mundo, a imagem de uma América menor, injusta, hipócrita, melancólica no seu prosaísmo e no seu materialismo selvagem. As duas figuras centrais trouxeram uma nova dimensão à expressão teatral americana: a Blanche Dubois de *Um Bonde Chamado Desejo* tragada pela sua própria alienação quixotesca e patética do presente e da realidade e o Willy Loman, caixeiro viajante alienado da própria experiência vital. Convulsionada por duas guerras mundiais, pela destruição de Hiroshima, pela divisão do mundo na sinistra Guerra Fria de duas ideologias incompatíveis, a América assumia ao lado de sua posição de hegemonia política, econômica e tecnológica mundial uma vulnerabilidade à crítica mesmo partida de alguns de seus mais altos expoentes, que como a própria consciência liberal e democrática americana se insurgiam contra a opressão político-econômica de continentes inteiros subdesenvolvidos e crescentemente à mercê de decisões partidas de Wall Street e do Pentágono. Era o teatro veemente, não mais puramente pessoal e mórbido, eivado de poesia e requinte de Tennessee Williams nem a virulência social de Arthur Miller, mas os novos dramaturgos que como Baudelaire na França e os expressionistas na Alemanha de inícios deste século irmanavam-se com os tarados sexuais, com os alcoólatras, com o refúgio social de uma grande sociedade – as peças americanas começavam a focalizar as vítimas de comentistas de entorpecentes, a intolerância racial, a venalidade dos grandes representantes políticos, a frustração homossexual causada pelo matriarcado e um desprezo visceral pela tutela feminina da sociedade norte-americana sufocada pelo excesso de calor materno e pela castração psicológica do pai tímido e maleável. Cada vez mais o teatro da off-Broadway, das ruelas que margeiam a grande avenida branca dos grandes teatros contrapunha à imagem estereotipada, falsa, prostituída de uma América cor de rosa a imagem telúrica, verdadeira, ampla, profunda do ser humano e sua angústia sob a forma transitória americana. Mas como argui com inteligência o próprio Edward Albee – é o teatro da Broadway que é o teatro do absurdo, não o seu teatro, o de Pinter, o de Ionesco e de Beckett. A terminologia “absurdo” parte de um julgamento burguês, que declara absurda qualquer reprodução das suas normas, absurdo seria, portanto, a sociedade que cria os marginais reconhecer-se na monstruosidade da sua própria crueldade. Como declara Ionesco ao comentar as suas próprias peças:

“No meu drama, *A Cantora Careca*, algumas pessoas quiseram ver uma sátira à sociedade burguesa, uma crítica à vida na Inglaterra e só Deus sabe o que mais. Na realidade, porém, se ela contiver crítica de alguma coisa, é a crítica de todas as sociedades, da linguagem dos chavões: uma paródia do próprio comportamento humano, e, portanto, uma paródia do teatro também... Se o homem não for um ser trágico, é ridículo e doloroso,” cômico”, realmente, e ao revelar o seu absurdo podemos atingir uma forma de tragédia.”

Albee comenta com seu habitual e brilhante sarcasmo: “(a minha é uma posição semelhante). Quando me disseram, há cerca de um ano, que eu era um integrante bem-comportado do teatro do absurdo senti-me profundamente ofendido. Profundamente ofendido porque nunca tinha ouvido essa designação antes e imediatamente julgara que se aplicava ao teatro *uptown*, o teatro da Broadway. Por que - eu dizia comigo mesmo - o que poderia ser mais absurdo do que um teatro cujo critério estético é mais ou menos este: uma peça boa é uma peça que faz dinheiro, uma peça ruim é a que não traz dinheiro. Um teatro cujos atores ordenam que se reescrevam peças para corresponder melhor à imagem de *public relations* que o público fez deles, um teatro cujos dramaturgos são levados a crer que são meras rodelinhas de uma roda imensa, um teatro que se propôs a ser imitação de uma imitação, um teatro cujos sucessos vem de Londres e constituem o contrário do chauvinismo, aplaudidos com a mesma obediência de uma colônia fiel aos representantes da coroa, um teatro no qual donos de terrenos e diretores de empresas determinam o sucesso de quantidades desconhecidas, um teatro no qual todos se coçam e mordem reciprocamente em busca de letras maiores no cartaz como se elas fossem o último refúgio à prova de bomba no mundo... O que poderia ser mais absurdo do que este teatro? Concluía eu mesmo.”

Mas se aceitarmos o rótulo convencional de teatro do absurdo como sendo o teatro de Beckett, de Pinter, de Ionesco e de Albee talvez a única formulação que acharemos para a sua origem se encontre nas palavras de Albert Camus:

“Um mundo que não puder ser explicado racionalmente, sejam quais forem os seus defeitos, é um mundo familiar ao homem. Mas num universo repentinamente despojado de ilusões e de luz, o ser humano se sente um estranho. Seu exílio é irremediável, porque lhe foram arrebatadas as lembranças de uma pátria perdida que ele lamenta tanto quanto a falta de esperança numa pátria do porvir. O divórcio entre o homem e a vida, entre o ator e seu cenário, isto é que constitui o verdadeiro sentido do absurdo.”

De acordo com a teoria de Albee então o verdadeiro teatro realista que espelha isto é a realidade do nosso tempo, é o chamado teatro do absurdo, não o que se rebaixa a atender somente aos gostos mais piegas, mais preguiçosos e irresponsáveis de um público que considera o teatro não como uma profunda meditação sobre a condição humana, mas como um meio digestivo de fuga dos problemas e preocupações prosaicos da vida diária. Todos os organismos vivos - afirma Albee - sobrevivem à custa de mudanças e embora a natureza do teatro permaneça constante, suas formas, seus métodos, seus recursos forçosamente sofrerão alterações”.

No caso específico de Albee, qual seria a sua temática principal? A da incomunicabilidade dos homens entre si, como no teatro de Ionesco? O da fuga ao diálogo, o da ameaça externa que irrompe em mundos conformistas e amorfos, como no cosmos de Pinter? Fundamentalmente nós julgaríamos que o teatro de Albee é um teatro relacionado com valores autênticos. É um

teatro aparentado com o teatro de Garcia Lorca e com o teatro irlandês na sua celebração exultante do instinto, de tudo que é natural e sem elaboração em contraste com a estandardização da vida tecnológica moderna. Não é tanto um teatro antiamericanista quanto se poderia julgar à primeira vista, quanto um teatro de rebelião contra o tecnicismo avassalador da nossa era que demonstra os seus primeiros sintomas justamente nos Estados Unidos porque ali se encontra o maior avanço tecnológico do mundo ali se estrutura já hoje a sociedade que amanhã será homogênea e monotomamente mundial. Mas sem dúvida alguns aspectos da veemência de Albee derivam diretamente das características americanas da sociedade em que vive, como, por exemplo, a peça *The Death of Bessie Smith* que trata de um problema específico, mas não unicamente americano: o da discriminação racial contra os negros. Ou a pequena farsa *The Sandbox* que satiriza o matriarcado americano e o culto americano da juventude que relega os velhos a uma condição de fósseis ou párias sociais prestes a serem devorados pelo mecanismo de uma eugenia social que exige a eliminação peremptória de todos os que não correspondem ao ideal americano de juventude e dinamismo.

É, porém, em *A História da Jardim Zoológico* (*The Zoo Story*) que Albee radica em solo americano o teatro do absurdo contemporâneo. Condensam-se nos dois únicos personagens as antíteses essenciais entre o homem natural e o homem estereotipado, esterilizado pelo excesso de civilização, como nas duas partes que formam *A Cidade e as Serras* de Eça de Queiroz. No *Central Park* de Nova York, local de coexistência puramente física dos elementos que compõem a grande metrópolis encontram-se o homem médio, da típica à áurea mediocridade, Peter, um homem de negócios conformista, casado, com um bom emprego, e que retrata até no seu aspecto exterior a sua indecisão, a sua não adesão existencial – nem gordo nem magro, nem bonito nem feio, que usa como que o uniforme de *rigueur* para uma pessoa da sua categoria social: paletó de *tweed* inglês, fuma cachimbo, tem uma aparência comedida e correta. Jerry, um atleta decadente que conforme especificação do autor “denota em seu corpo esbelto e levemente musculoso uma beleza perdida” prima não pelo aspecto de devassidão, mas pelo cansaço *blasé* que, porém, não extirpa completamente na sua busca dinâmica de um ideal talvez inexistente.

Como elemento ativo do diálogo que se estabelece entre aqueles dois estranhos de visões tão contrastantes sobre a vida, Jerry impulsiona a gradual revelação da vida baça, amorfa, de Peter, leitor da revista *Time*, possuidor de dois aparelhos de televisão, duas filhas pequenas, uma mulher e dois periquitos, um para cada menina.

Pensando em categorias e rótulos pré-estabelecidos como os personagens de Ionesco e de Pinter que falam por meio de clichês, Peter se choca com a descrição das condições de vida do marginal Jerry e relata:

“Vou te dizer onde é que vivo. No último andar de um prédio de apartamentos baratos, entre a *Columbus Avenue* e *Central Park West*. É um quarto ridiculamente pequeno e uma das minhas paredes é de papelão encerado, separando meu quarto de outro também ridiculamente pequeno, por isso suponho que os dois foram antigamente um quarto só, pequeno, mas não forçosamente ridículo. Do outro lado do papelão encerado mora um preto bicha que vive de porta aberta. Bem, não sempre, mas quando está arrancando as sombrancelhas, o que ele costuma fazer com concentração budista. Essa bicha de cor tem dentes estragados, o que é raro, e usa um kimono japonês, o que também é um bocado raro. Ele usa esse kimono para ir ao banheiro no corredor, o

que acontece frequentemente. Quero dizer ele vai um bocado ao banheiro. Não me incomoda nunca, e nunca leva ninguém pro quarto dele. Fica o dia inteiro arrancando as sombrancelhas, usando aquele kimono velho e indo ao banheiro. Os dois quartos da frente no meu andar são um pouco maiores, eu acho. Mas são pequenos também. Num deles mora uma família de porto riquinhos, marido, mulher e filhos. Não sei quantos. Eles recebem gente à bessa... acho que os quartos vão melhorando de um andar para o outro à medida que a gente desce. Não sei. Espere um momento, sei que há uma moça que moa no terceiro andar, na parte da frente. Eu sei porque ela vive chorando. Sempre que eu saio ou volto da rua, sempre que passo pela porta dela, ouço ela chorando, baixinho, mas... com decisão. Com decisão mesmo. Mas eu queria lhe contar a respeito do cachorro e da dona do meu quarto. Olha, eu não gosto de usar palavras muito cruas pra descrever as pessoas. Não gosto. Mas minha senhoria, eu vou te contar, é gorda, feia, malvada, não toma banho, é misantropa, vulgar, um saco de lixo cheio de álcool. Você deve ter notado que eu raramente uso palavras profanas, por isso não consigo descrevê-la bem como eu gostaria.

Peter: Você parece descrevê-la vivamente.

Jerry: Bem, obrigado. Bem, como eu ia dizendo ela tem um cachorro, ele e ela são os guardiães da minha morada. A mulher já pe pavorosa. Fica encostada à porta de entrada, espiando para ver se eu não trado coisas ou pessoas para meu quarto, E quando ela toma meio litro de Gin com sabor de limão de tarde, ela sempre me pára ali no corredor. Me agarra pelo paletó ou pelo braço, e aperta aquele corpo nojento contra o meu pra me deixar encurralado num canto e falar comigo. Se você imaginasse o cheiro do corpo dela e do hálito... é impossível de imaginar... E, sabe? Numa parte qualquer não sei onde daquele cérebro minúsculo dela do tamanho de uma ervilha naquele órgão que nela se desenvolveu só o bastante para ela comer, beber, e emitir, você acredita que ela tem assim uma paródia imunda de desejo sexual? E eu, Peter, eu sou o objeto da sua volúpia suarenta!"

Peter: Bem, isso é revoltante... é horrível.

Jerry: Ah, mas eu achei um jeito de me livrar dela. Quando ela me fala, quando ela começa a apertar-se contra mim e a cacarejar sobre o quarto etc. eu só digo: mas meu anjo, ontem não bastou para você? E antes de ontem também? Aí ela pára sem entender, aperta aqueles olhinhos miúdos, balança um pouco incerta depois... e é nesses momentos Peter que eu acredito que afinal estou sendo um benfeitor naquela casa atormentada... Um sorriso beócio começa a formar-se no seu rosto inimaginável, e ele dá uma risadinha e geme de prazer pensando em ontem e antes de ontem, acreditando e revivendo o que nunca aconteceu. Depois ela faz um sinal para aquele montro de cachorro preto dela e volta para o quarto. E eu estou livre até me encontrar de novo com ela."

Esta espécie de intróito semipornográfico e cômico é logo abafado pela continuação do longo monólogo do Jerry diante de Peter atônito. Um monólogo célebre, verboso, brilhante, que relata a impossibilidade de conquistara amizade do cachorro feroz e monstruoso da senhoria. A tentativa de acaricia-lo e de mata-lo fracassaram, vivendo ambos agora num estado de pétrea indiferença mútua.

"Eu gostava daquele cachorro agora que ele comera o veneno que eu lhe dera e sobrevivera. Eu tinha tentado amá-lo e tinha tentado matá-lo, mas ambas as vezes eu falhei. Eu tinha esperança

então... Não sei porque mesmo eu esperava que o cachorro entendesse qualquer coisa, muito menos os meus desígnios... eu esperava que o cachorro entendesse... porque você sabe como é... é que se você não consegue engrenar com as pessoas... então você precisa começar de alguma parte... com animais, entende? Nós temos de saber lidar com alguma coisa. Se não puder ser com pessoas... com pessoas, então com alguma coisa. Com uma cama, com uma barata, com um espelho... com uma esquina... com muitas luzes, todas as cores se refletindo nas ruas manchadas de óleo... com um fiapo de fumaça, um fiapo... de fumaça... com baralhos pornográficos... com o amor, com o vômito, com o choro, com a raiva, com o dinheiro ganho com a prostituição do seu corpo... o que é um ato de amor e sou capaz de provar... com gritos de alegria porque estamos vivos, com Deus. Que tal isso, heim? Com Deus que é uma bicha de cor usando um kimono e arrancando sombrancelhas, com Deus que é uma mulher chorando com decisão por detrás de uma porta fechada... com Deus que me disseram virou as costas pra tudo tempos atrás... com... algum dia, talvez... com gente. Gente, com uma ideia e com um conceito e que lugar seria melhor, que lugar seria melhor nesse sucedâneo humilhante da cadeia, que lugar seria melhor para nos comunicarmos com uma ideia simples primária do que num corredor? Onde seria melhor então?

E agora vou te contar o que aconteceu no jardim zoológico. Mas primeiro devo te dizer porque eu fui ao jardim zoológico hoje. Fui lá pra saber se eu aprendia mais sobre a maneira das pessoas conviverem com os animais, e a maneira dos animais viverem juntos e com as pessoas também. Quem sabe não foi uma experiência muito boa, com todo mundo separado uns dos outros por aquelas barras, barras separando os animais e as pessoas.”

Mas a comunicação ambicionada não se estabelece. Incitando seu interlocutor a lutar pela posse do banco onde ambos estão sentados, Jerry o atiza a uma luta que logo se tornar real, feroz, revelando a hostilidade intrínseca do homem para com o homem. Jerry num ato suicida atira-se contra a faca que colocou nas mãos de Peter e morre, agradecendo-lhe pelo assassinato:

“Oh, Peter, eu tinha tanto medo que você fosse embora. Você não imagina que medo eu tinha que você fosse embora e me deixasse sozinho. E agora vou te contar o que aconteceu no Jardim Zoológico. Acho que foi isso... acho que quando eu estava no Jardim Zoológico eu decidi andar em direção ao norte da cidade... até encontrar você... ou outra pessoa... e eu decidi falar com você... eu lhe contaria coisas... e as coisas que eu ia lhe contar eram capazes de... bem, você está vendo? Nós estamos aqui. Estamos. Mas... não sei... será que eu planejei tudo isso antes? Não... eu não era capaz disso..., mas acho que sim. E agora eu te contei o que você queria saber não é, agora você sabe tudo que aconteceu no Jardim Zoológico. E você sabe agora o que vai ver na TV esta noite e o rosto que eu lhe disse... lembra-se? O meu rosto, o que você está vendo agora, Peter... Peter... muito obrigado. EU vim a ti e tu me confortaste. Meu caro Peter. Fuja... leve o livro antes... o livro... corra Peter... os periquitos estão fazendo o jantar... os gatos... estão botando a mesa... vá embora Peter!”

A história incoerente do Jardim Zoológico fora relatada por meio das interjeições da agonia final de uma comunicação desvertrebada, imperfeita, unilateral. Entre o assassino e o assassinado estabeleceu-se um nexos ainda que violento melodramático forçado. Para romper as barras das prisões que nos cercam, diz Albee, é preciso romper com sangue os obstáculos que transformaram

o homem num ser murado pelo conformismo, pela não participação pelo sacrifício ritual de tudo que for instintivo, espontâneo, sem sofisticação.

A mesma estereotipação, a mesma solidão imbuem a sua última peça, *Quem tem medo de Virgínia Woolf*, que originalmente tinha o título de *O Exorcismo*. Mais acentuadamente do que na história do Jardim Zoológico Albee atribui à linguagem vituperativa a função de uma catarse, como se a torrente de palavras pudesse purificar-se de tudo que é acessório e conduzir-nos à verdade. Nesse longo e dilacerante jogo da verdade que dura três anos ferozes. Exatamente como nas peças de Pinter o inferno assumia o aspecto de um pacato lar doce lar na Nova Inglaterra. Quando o professor de História Jorge e sua esposa Marta recebem o jovem casal de professores recém-cehgados à pacata universidade provinciana da costa leste as invectivas que lançam um ao outro constituem uma duplicação do processo do monólogo utilizado em *História do Jardim Zoológico*. O jovem professor de Biologia é o mesmo conformista obtuso e quadrado e sua esposa é a duplicação da sua atitude obtusa. Os anfitriões, Jorge e Marta, são o elemento vital, explosivo, que tentam sufocar seu fracasso amoroso, sua falha como seres humanos através do Whisky, dos insultos, do sexo. Mas Albee já refina a sua técnica. Assim como Pinter nas suas últimas peças já não considerara necessário o assassinato físico de um personagem vítima e assim como Kafka transforma a morte sangrenta de Joseph K numa morte branda e irreal em *O Castelo*, também Albee conclui que há uma destruição de tecidos da alma humana, de moléculas espirituais que não se recompõem mais. Quando o marido na sua fúria destruidora aponta na versão original uma espingarda para a esposa que detesta e que significa o instrumento da sua derrota, a arma contém apenas um guarda-chuva colorido. A farsa coroa a tragédia que se consumou antes da cortina erguer-se. Assitíamos não ao divórcio definitivo de duas pessoas, mas ao lamento fúnebre pela morte que ocorrera antes. As alusões contundentes a respeito do filho imaginário selam a destruição do derradeiro elo que os unis antes daquela long alucinação noturna final. Nem a perspectiva histórica – o passado – nem a perspectiva futura – a do biólogo que prevê a mutação dos genes humanos extripando a injustiça e o egoísmo.

39. Uma anotação sobre Harold Pinter

Diário de Notícias, 1964/06/21. Aguardando revisão.

Embora surja no panorama do teatro contemporâneo inglês ao mesmo tempo que as companhias que revolucionaram a arte de representar e a dramaturgia britânicas do pós-guerra, a *English Stage Company* e o *Theatre Workshop*, Harold Pinter não tem em comum com elas e seus representantes nem a temática nem a intenção em muitos casos doutrinária de protesto contra o *status quo* evidente nas peças de Osborne, Wesker e Arden. As semelhanças são secundárias, como por exemplo, a de ele já ter sido ator, como John Osborne, tendo percorrido cidadezinhas sonolentas da Irlanda representando em espetáculos de uma só noite. Com o pseudônimo de David Baron, já desempenhou, entre outros, o papel de Mick que os cariocas têm oportunidade de ver atualmente na montagem qualitativamente boa do *Grupo Decisões*, de São Paulo, de sua peça *The Caretakers* (O Inoportuno). Como Arnold Wesker, Pinter é judeu, de origem proletária, nascido na Zona Norte de Londres, ou seja, no East End. Desde 1957, começou a escrever teatro, tendo hoje 4 peças já estreadas, além de 5 para televisão, 2 para rádio e 1 *script* de cinema, como que reconhecendo que a arte dramática hoje em dia tem outras formas paralelas de expressão além do teatro em si. Partindo inicialmente de poemas e trechos dialogados em prosa, além de uma novela autobiográfica, ele gradualmente evolui para a forma dramática. Sua primeira inspiração clara para escrever uma peça processou-se, em suas palavras, de forma fulminante: «Entrei numa sala um dia e vi nela duas pessoas. Esta imagem não me deixou por longo tempo depois e senti que a única maneira que eu tinha de expressá-la e liberar-me dela era utilizando a forma dramática. Parti então com esta imagem de duas pessoas e deixei que elas continuassem daí por diante. Não se tratava de uma passagem proposital de um gênero para outro. Foi um movimento completamente natural».

Mas entregues a si mesmos, os personagens dessa primeira peça, chamada apropriadamente de *The Room* (A Sala ou o Quarto), instauram em cena um terror que se aproxima do caos. Os dois protagonistas são o sr. Hudd e senhora. Pelo longo monólogo inicial da sra. Hudd ficamos sabendo que seu marido é chofer de caminhão e que deve partir breve pelas estradas nevadas afora. Chega em cena o senhorio que não se sabe ao certo se mora naquela casa ou não. Ele fala de sua mãe, que pode ter sido judia ou não e sai. Um casal entra, pedindo para ver o quarto que, foram informados, está para alugar, quando na realidade vemos claramente que está ocupado pelos Hudds. Volta o senhorio para dizer que está no porão um homem que há muito tempo quer ver a sra. Hudd assim que o marido dela sair. Quando o visitante aparece em cena, vê-se que é um negro cego que parece ter conhecido a sra. Hudd antes e que lhe pede insistentemente que

ela volte para casa com ele. Ela nega tudo quando seu marido volta, enfurecido e derruba o negro, golpeando-o selvagememente. A sra. Hudd fica cega enquanto a cortina cai.

Ja nesta primeira peça Pinter assinala uma de suas preocupações constantes e delinea alguns pontos-chaves de sua temática: tudo que acontece no palco é *ambíguo*, pode ser ou não ser, paira sobre qualquer afirmação feita por qualquer personagem a *dúvida*, a possibilidade de que ele esteja mentindo. Há uma certa afinidade de perspectiva com a adotada por Ionesco, que em *A Cantora Careca* faz seus personagens falarem ininterruptamente sem dizer nada, já que meramente repetem banalidades, chavões impessoais e estúpidos que nada revelam de sua maneira de pensar real nem de seus sentimentos. Pinter, através da reconstituição realista da linguagem diária, de uma fidelidade quase taquigráfica no seu naturalismo, faz-nos sentir o oco, o vazio da linguagem diária, feita exclusivamente para ocultar a linguagem verdadeira, interior. Em exce lente entrevista concedida ao *Sunday Times*, ele declarou lapidariamente:

“A linguagem... é um comércio altamente ambíguo. Tantas vezes, debaixo da superfície das palavras ditas, jaz o não-dito e o conhecido. Meus personagens me dizem até cerio ponto e não mais, com referência às suas experiencias, suas aspirações, seus motivos e sua história, Entre a minha carência de dados biográficos sobre eles e a ambiguidade do que eles dizem há um território que não só merece ser explorado, mas que devo, obrigatoriamente, explorar. Você e eu, personagens que crescemos sobre uma página em branco, quase sempre somos inexpressivos (na vida real), revelamos pouco sobre nós mesmos, somos evasivos, obstruímos as vias de acesso ao nosso eu verdadeiro e interior, não queremos cooperar no desvendamento de nossa personalidade oculta. Mas é desses atributos que a linguagem emerge A linguagem, repito, em que, debaixo de que se diz, existe outra coisa que não se diz, mas que é a verdadeira”.

Os críticos se referem ao ciclo de peças de Pinter que precede *O Inoportuno* (o título inoportuno dado à peça em português), sem incluir este texto, porém, como sendo as comédias de ameaças: todas se passam num recinto fechado e a ameaça provém de fora, vindo destruir uma estrutura interna ou revelando conflitos latentes entre os personagens. Depois de *The Room*, o jovem dramaturgo (34 anos) escreve *The Birthday Party* (A Festa de Aniversário), bastante semelhante ao *Processo* de Kafka em certos pontos: Num quarto de pensão decadente à beira-mar, um ex-pianista chamado Stanley vive mimado por uma senhoria idosa e de instintos maternos que só agora desabrocham com o maduro inquilino. Dois homens aparecem, destruindo esta paz sórdida, um deles é um judeu tagarela e simpático, outro, um irlandês reservado e sinistro. Acusam o hóspede dos mais hediondos crimes e revelam que vieram matá-lo. Durante o aniversário de Stanley, levam-no ao desespero com um exame policiesco que o deixa esgotado por um colapso histórico. No dia seguinte, Stanley está em cena elegantemente vestido e segue os assassinos para um carro que os espera fora e os acompanha para um destino desconhecido, sem protestar nem tentar resistir.

Possivelmente inspirado em Kafka, Pinter consegue dar a seus personagens um ar de inconfundível realidade, tornando-os plenamente plausíveis e, como os atormentados personagens de Kafka, eles também são torturados por um vago, mas inconfundível *sentimento de culpa* quase congênita e que terão de expiar fatalmente um dia. Este anátema é reiterado em *The Dumb Waiter*, chegando ao paroxismo do terror surrealista e macabro: dois assassinos, capangas alugados para matar, estão num quarto de hotel, esperando ordens do chefe. O quarto em que estão alojados tem

um criado mudo, do qual desce uma voz desconhecida, dando ordens como as de um garçon num restaurante. A voz ordena que mandem pelo elevador as iguarias mais absurdas, até que, finalmente, enquanto um dos assassinos sai do quarto para ir ao banheiro, a voz comanda o que ficou a matar seu companheiro, caindo a cortina em seguida. Para Pinter, a hostilidade não existe somente entre um grupo de homens e outro, mas, em potencial, ela está oculta em cada homem contra todos os demais. Seus personagens, como os do teatro de vanguarda francês, Ionesco, Audiberti, não se comunicam entre si. Revelar-se é uma experiência, traumática para eles, por isso nas suas escaramuças tentam ludibriar o interlocutor sobre a verdade a respeito de si mesmos. Nas palavras do próprio autor:

«Há duas espécies de silêncio, uma quando não se diz palavra alguma. Outra quando se emprega uma torrente de palavras, esta torrente tenta dissimular a linguagem oculta debaixo dela. As palavras que ouvimos são uma indicação daquilo que não ouvimos na realidade, que não é dito. É um subterfúgio necessário, violento, um hábil, angustiado e irônico biombo que mantém a linguagem subterrânea em seu devido lugar. Uma forma de encarar-mos o diálogo é o de dizermos que ele é um constante estratagema para tapar nossa nudez».

Em *O Inoportuno*, ao cessar propriamente o ciclo da ameaça, atinge o seu clímax a peça de conflitos e de impossibilidade de intercomunicação, de interrelação, de convivência talvez entre os seres humanos, apresentando-se situações de indignação e de nudez do homem perante a inclemência de tudo como nas peças de Beckett em que mendigos emergem da lata de lixo e esperam eternamente um Godot (Deus?) que eternamente protela sua vinda. Mais ainda: *O Inoportuno* reflete também a experiência pessoal de Pinter de que a verdade, como já dizia Kierkegaard, é uma experiência subjetiva e que não a podemos comunicar a outrém porque cada pessoa vê a realidade como se fosse um caleidoscópio e as imagens, feitas da fragilidade do vidro, mudam de mão em mão, embora seu desenho fundamental permaneça o mesmo. Como diria Pirandello: “Assim é se assim se parecer”:

“Todos interpretamos uma experiência que nos é comum de maneira completamente diferente, embora prefiramos crer que existe um ponto de contato que nos é comum a todos e que todos conhecemos, creio que esse ponto de contato existe, sem dúvida, mas é mais parecido com um pântano de areias movediças. Porque “a realidade” é uma palavra firme e forte, temos a tendência de esperar ou pensar que a condição à qual ela se refere é também firme, cristalizada, inequívoca. Não me parece que seja assim e na minha opinião isso não é pior nem melhor, é somente”.

40. Este fala umas verdades

Jornal da Tarde, 1966/05/07. Aguardando revisão.

O passaporte de Harold Pinter pouco revela sobre o autor das duas peças *The Lover* e *A Slight Ache* que o Teatro Municipal de São Paulo acolhe hoje com a vinda da Companhia Britânica de Brenda Bruce.

Profissão dramaturgo.

Idade 36 anos.

Judeu. Nascido no East End, Londres.

Sua identidade não esclarece que East End é o Brás, a Vila Maria de Londres, o grande aglomerado proletário que contrasta com o bairro "bem" e "chic", o West End.

Como sinal característico deveria também assinalar: *outsider* por excelência, um solitário por vocação, um "marginal" que não se enquadra no grupo de "jovens coléricos" britânicos como John Osborne e Arnold Wesker, formuladores de candentes protestos contra os valores tradicionais da Inglaterra hierárquica e conservadora.

Harold Pinter tem muito mais afinidade com habitantes de outros "guetos" da angústia e da solidão humanas: como o irlandês Beckett e o romeno Ionesco, que vivem exilados em Paris, escrevendo em francês o seu teatro do absurdo. E principalmente com a literatura de estilo naturalista, mas densamente metafísica e surrealista de Kafka. Édipo que não decifrou o enigma que a vida lhe propôs e foi por ela devorado. O enigma indecifrável e sem uma coesão lógica que "a vã filosofia humana possa entender".

Em grande parte, os dramas de Pinter documentam a incomunicabilidade que ilha os homens entre si, na sua constante fuga ao diálogo que possa por a nu a sua condição de miséria e de desamparo. E como móvel de suas ações, a hostilidade mútua que atíça uns contra os outros, murados pela suspeita, pela desconfiança, pela indiferença recíprocas.

Seus atos desenrolam-se todos em ambientes fechados, enclausurados: *The Room*, uma sala, um quarto, símbolo do morno esconderijo larval de suas figuras baças, que vegetam na mediocridade consentida. Mas invadem seus mundos amorfos os estranhos, os não-convidados. "O inferno como diz um dos personagens do *Hui Clos* de Sartre são os outros." Um dia, fatalmente, "o outro" vem julgar-nos e temos que prestar contas a um juiz desconhecido e inapelável. No entanto, o autor inglês não cria uma atmosfera de horror sobrenatural ou metafísico. Seus algozes nada

têm de monstruoso ou de apavorante, no máximo são sórdidos, corruptos, vulgares, como os funcionários do *Processo* kafkiano. É como se Pinter quisesse assegurar-nos que o mistério e o pavor que nos circundam diariamente estão ocultos nas coisas e pessoas mais corriqueiras. Daí o *frisson* à lá Hitchcock de algumas de suas cenas, acumulando num suspense tecnicamente perfeito todo um crescendo de medos.

Geralmente, quando se iniciam seus dramas deparamos com uma situação de fato, com um convívio entre duas pessoas que já existia antes de erguer-se a cortina, Marido e mulher que se odeiam, como em *A Slight Ache*, dois casais, um heterossexual e outro homossexual, sobre os quais paira a dúvida de um adultério, como em *A Coleção*, ou dois irmãos que acolhem um velho mendigo em *The Caretaker* (O Inoportuno).

Desfazendo esse convívio que percorre toda a gama emotiva, da indiferença ao assassinato violento, surge, vinda do exterior, "a ameaça", corporificada no intruso - o negro cego em *The Room*, o sinistro e mudo vendedor de fósforos em *A Slight Ache*.

E como os personagens de Ionesco, os personagens de Pinter mantêm-se apavorantemente silenciosos ou falam por meio de frases convencionais, sons desconexos que nada dizem de significativo. A respeito da linguagem ele próprio declarou ao *Sunday Times*: "Há dois tipos de silêncio. O da ausência de palavras. E o da torrente de palavras ditas, sob a qual está prisioneira uma outra linguagem. Uma forma de encarar a fala humana é a de considerá-la como um constante estratagema para cobrir a nossa nudez." E ainda: "Eu pessoalmente desconfio das palavras. Tal massa de palavras nos confronta dia a dia, palavras escritas por mim e por outros, que juntas somam uma terminologia morta, vazia, insípida. Idéias repetidas ou permutadas infinitamente tornam-se banais, piegas, sem sentido. Sentimos então uma náusea que pode nos levar à paralisia..."

A linguagem estereotipada não comunica mais, oxidada pelo uso. Além disso, de que linguagem estamos falando? Da que usa Einstein ou Maria Carolina de Jesus, Proust ou Ibrahim Sued? Porque há tantas linguagens quantos forem os prismas dos quais a nossa inteligência capta aspectos da realidade. Mas nem a realidade existe, denuncia Pinter. Para ele a verdade além de subjetiva é mutável, fugidia: "há pelo menos 24 aspectos possíveis de qualquer afirmação isolada, dependendo de onde você estiver colocado naquele determinado momento ou dependendo até mesmo do tempo que faz naquele dia..."

Não existindo uma linguagem comum aos seres humanos, "sob nossos pés há só o denominador comum da areias movediças". Perdidos nesse labirinto da incerteza total que envolve os nossos dois universos o mundo exterior e o que levamos dentro de nós defrontamo-nos com a condição humana que Freud não pode decifrar, que a eletrônica não consegue programar e que os planos quinquenais nem a Aliança para o Progresso podem abolir: a angústia abissal do homem, a sua solidão intrínseca, a sua condenação a viver "no extremo limite da existência", no nosso absurdo desconexo.

Dentro desse caos sem valores absolutos, todas as afirmações são relativas e, portanto, se equivalem. O trágico pode ser cômico e o *humour* pode ter como contraponto o macabro. Seria então inútil num mundo arbitrário escrever, preencher com palavras sem sentido uma página em branco?

Não. Como para Kafka, para Joyce, para Proust ou Guimarães Rosa, uma página em branco é a única bóia de que dispomos no oceano da nossa incapacidade de conhecer, a única forma possível de transcendência ou resposta:

“Uma página em branco é ao mesmo tempo emocionante e apavorante.

Você só saberá depois que tive-la enchido toda. E nada lhe garante que você chegue a saber no final. Mas é sempre um risco que vale a pena correr”.

Ao retratar uma humanidade escoraçada do Eden original e sem perspectivas de uma Canaã rumo à qual dirigir seus passos incertos, Pinter imbui seus personagens atônitos de uma simbologia profundamente atual. Seus marginais do palco representam milhões de seres humanos despojados violentamente de seus direitos e de sua identidade: os famintos da Índia e do Nordeste, os negros do Alabama e da África do Sul, os refugiados tangidos pela guerra e murados em Berlim. Pinter, porém, não se limita a fotografar a angústia humana: ele mostra o ser humano em busca ávida de muletas, de apoio, de um refúgio em meio ao vácuo espiritual da era de Hiroshima e de Dachau. E impregna-os todos da sua estranha dimensão de poesia, de lucidez, de violência e de tragédia.

41. A linguagem como veículo de não-comunicação. Um aspecto da dramaturgia de Harol Pinter

Comentário - Ano X, vol. 10, nº1 (37) 1º Trimestre, pp. 32-36, 1969. Aguardando revisão.

Dentro da dramaturgia contemporânea, a conclusão final de um Ionesco pode ser a do niilismo, a da não-participação direta, mas só sub-reptícia do autor, que declara insolúveis os conflitos humanos enquanto permanecer o problema fundamental da incomunicabilidade entre os homens.

Em parte, relacionada com o teatro de absurdo de Beckett e Ionesco e plasmada sob uma influência ou uma afinidade profunda com a visão do mundo que teve Kafka, a dramaturgia de Harold Pinter é também a de um *outsider*, a de um documentador dessa incomunicabilidade.

Mas Pinter vai mais longe ainda: para ele, a par da dificuldade de diálogo existe fundamentalmente a evasão ao diálogo, existe como raiz de todas as incompreensões e egoísmos a hostilidade mútua que atíça os seres humanos uns contra os outros. Inclassificável por definição na geração dos jovens coléricos britânicos não por um critério de idade, mas de impermeabilidade a qualquer grupo ou escola literária Pinter ocupa um lugar solitário na sua angústia e na sua virulência trágica. Mesmo detendo-se no umbral do elemento metafísico que possa existir nas relações humanas, ele afirma em primeiro lugar a exclusão de qualquer veleidade de participação. Participação não no seu sentido estreito, político-social, mas de participação intrínseca. Os seus dramas desenrolam-se simbolicamente entre poucos personagens e em ambientes fechados, enclausurados, um Inferno particular agridoce-cômico na sua tragicidade - Inferno de cada um de nós isoladamente e em contacto com o grupo, um Inferno, que, como diria Sartre, é feito pelos outros: *L'Enfer, c'est les autres*. Rompendo o morno estado fetal de suas figuras conformadas com existências passivas, medíocres, pequenas, surgem os estranhos, de repente, os não-convidados, como os sórdidos funcionários do *Processo* kafkiano que arrebatam suas vítimas pré-escolhidas ao fugaz e ilusório esconderijo no qual pensavam escapar às contas a prestar perante um Juízo Final superior, sinistro e indefinido. É o próprio jovem autor que explica a gênese do seu teatro, ao deparar com duas pessoas conversando numa sala:

"Um dia entrei numa sala e vi nela duas pessoas. Esta imagem ficou comigo durante algum tempo depois, e senti que a única forma que eu tinha para expressá-la, para baní-la da minha memória era a forma dramática. Comecei com duas pessoas e deixei que elas agissem sòzinhas daí por diante. Não foi uma troca proposital de um gênero para outro, foi um impulso natural".

E aonde nos conduz esse impulso natural? Exatamente como nas comédias lúgubres de Ionesco e nas alegorias de Kafka ao âmago da angústia, ao subterrâneo de malignidade que encerram as pessoas umas contra as outras, numa desumanidade que vai da indiferença ao assassinato violento. Por quê em *The Room* os dois personagens de Pinter - marido e mulher inicialmente - não se falam: é só ela que monologa longamente, relatando de forma indireta que seu marido é *chauffeur* de caminhão e que na noite coberta de neve e gelo ele deveria ficar em casa para não arriscar-se. Através de um diálogo inteiramente esquelético, quase sem adjetivos, e um linguajar rigorosamente popular, vulgar mesmo, típico das classes incultas, surgem então as primeiras hesitações, as primeiras dúvidas que caracterizam o seu mundo atormentado. O zelador do edifício surge e por meio de uma breve conversa com a mulher deixa em suspenso se é de origem judaica ou não, se o porão do edifício tem outros inquilinos ou não, num mundo de múltiplas possibilidades, no qual as verdades nunca são peremptórias, mas sempre sujeitas à sua negação. O zelador informa que durante longo tempo um estranho busca a mulher para falar com ela assim que o marido sair. Quando este misterioso personagem chega é um negro cego que afirma tê-la conhecido e insiste para que ela volte com ele para o seu lar. O marido volta e agride ferozmente o negro, e a mulher fica repentinamente cega, enquanto a cortina cai. Teatro do absurdo? Uma invenção gratuita de situações dramáticas descosidas sem nexos?

Estas primeiras suposições de desconfiança do leitor ou do espectador diante do enigma de Pinter desfazem-se, porém à medida que se analisam os seus dramas, as suas comédias de humor negro e de situações de constante e latente ameaça aos personagens em cena. Abandonando alguns dos recursos um tanto grosseiros do início fulminante da sua carreira - inclusive na televisão -, Pinter refina os seus elementos teatrais até atingir a obra-prima de *The Caretaker* ou *O Inoportuno*, como foi inoportunamente traduzida entre nós. Debaixo da torrente de palavras de seus longos monólogos (o monólogo que Pinter ressuscitou em tempos modernos tirando-o de seu apogeu nas peças de Shakespeare), inserido, camuflado nas conversações ilógicas e banais entre seus personagens corriqueiros, porém, nós reconhecemos um desenho que se repete, que se confirma de um drama a outro. Como ele próprio declara a respeito da simbologia que atribui ao elemento fundamental que é a linguagem:

"Há dois tipos de silêncio. O da ausência de palavras. E o da torrente de palavras ditas, sob a qual está prisioneira uma outra linguagem... uma forma de encarar a fala humana é a de considerá-la como um constante estratagema para cobrir a nossa nudez".

Porque os personagens de Pinter - exatamente como os de Ionesco, mas noutra dimensão qualitativa e de estilo falam, pode-se dizer, ao mesmo tempo ou falam ambos de coisas diferentes, cada um procurando localizar o outro, mas sem revelar a sua própria identidade porque seria pôr a nu a sua miséria, a sua vulnerabilidade ao desespero e à solidão. Não existe uma linguagem comum aos seres humanos ou se ela existe é meramente estereotipada, convencional: "sob nossos pés existe o denominador comum das areias movediças", porque a realidade, assim chamada convencionalmente, é uma palavra forte, sólida, temos a tendência de pensar ou esperar que a condição que ela descreve é igualmente firme e sólida, cristalizada e inequívoca". Se estamos então no labirinto das interpretações subjetivas que cada indivíduo atribui à realidade sem um critério comum a todos, sem um ponto de referência múltipla e universalmente válido exceto a incerteza, exceto a imprecisão então qual o sentido da literatura? Não seria fútil escrever, diante

da vacuidade de tudo, presos que estamos na masmorra da nossa pele, dos nossos sentidos, dos nossos pensamentos não transmissíveis, não traduzíveis aos demais?

A atitude do escritor de teatro inglês é a de quem aposta numa roleta russa literária, um personagem que arrisca a sua vida num jogo que poderá ter no seu desfêcho a esperança ou o nada:

”Uma página em branco ele declarou numa entrevista ao *Sunday Times* - é ao mesmo tempo emocionante e apavorante. Naquela página se encontra alguma coisa - ou nada. Você só saberá depois que a tiver enchido toda. E nada lhe garante que você chegue a saber no final. Mas é sempre um risco que vale a pena correr”. Uma meditação que faria K., ao chegar à aldeia na novela ”O Castelo” de Kafka.

A linguagem assume então nas mãos de Harold Pinter um valor diverso do que lhe atribui Ionesco: o teatro não é a possibilidade de meramente comunicar os seres humanos entre si através das emoções universais - o choro, o riso, o ódio, o desprezo, a irrisão, a ternura - mas a linguagem passa a ser, como para Kafka, uma exegese, uma forma de indagação, um único trunfo de que dispomos no nosso sinistro jogo com uma Esfinge que tentamos decifrar, desde a interrogação de Fausto às estrelas longínquas até o módulo lunar que tenta se aproximar da lua. A linguagem é uma interpelação não no seu sentido solene de indagação clássica da filosofia sobre o destino individual e coletivo da raça humana, mas em termos muito mais chãos e muito mais prosaicos a linguagem coloca o ser humano como que sob o refletor potente da sua inspecção de si mesmo, uma inspecção abissal, cruel, dolorosa, de personagens que vivem solitários ”no extremo limite da existência”. No extremo limite também da indigência espiritual do homem como incógnita para si mesmo, dentro de uma vida breve e quem sabe insignificante, ou carregada de um significado que nos é inacessível, silenciosas peças de uma desconhecida peça de xadrez que somos? Como monologa seu personagem Len, na peça *A Night Out*: “O importante é saber: quem é você? Não por quê ou como nem mesmo o que você é. Vejo bem o que, talvez com bastante clareza. Mas quem é você? É inútil você dizer que sabe quem é só porque é capaz de me dizer que consegue enfiar sua chave individual numa fechadura sua, individual, porque isso não é a prova de erro e certamente não é definitivo. Só porque você se sente inclinado a fazer declarações de fé isto nada tem a ver comigo. Não é da minha conta. De vez em quando creio que percebo um pouco do que você é, mas por puro acidente. Puro acidente de ambas as partes, de mim que percebo e de você que é percebido. Não, não é nada um acidente, um acaso. É proposital, é um fingimento nosso, mútuo. Nós confiamos nesses acasos pré-fabricados por nós mesmos e que nos permitem continuar a viver. Não importa, portanto, se se trata de uma conspiração ou de uma alucinação. O que você é, ou parece-me ser, ou parece ser você mesmo, muda tão rapidamente, tão assustadoramente, que não consigo manter o mesmo ritmo, e sou capaz de jurar que nem você consegue. Mas quem você é eu não posso nem começar a reconhecer e às vezes o reconheço tão inteiramente, com tanta intensidade, que nem consigo olhar, e como posso estar certo do que vejo? Você não tem número de classificação. Onde devo procurar, para onde devo olhar, onde, onde posso localizar para ter alguma certeza, para ter um pequeno descanso desta aflição maldita e incessante? Você é a soma de tantos reflexos. Quantos? E é disso que você consiste, que espuma deixa a onda quando parte? O que acontece à espuma? Quando isso acontece? Eu vi o que acontece. Mas não posso falar quando o vejo. Só consigo apontar com o dedo. Nem isso. A espuma se desfaz e é tragada de novo pelo mar. Não consigo ver para onde vai, não consigo ver quando, o que eu vejo então? O

que eu vi então? Eu vi a espuma ou a essência? E daí? Tudo isso por acaso lhe dá o direito de ficar aí na minha frente e me dizer que sabe quem você é? É uma impertinência cretina...”

Em meio à mutação constante, traiçoeira, de tudo, o *panta rhei* de Heráclito, um dramaturgo inglês de 39 anos procura a imagem que lhe dê a identificação pessoal, a salvo das mistificações de uma realidade enganadora, feitas de areias movediças e miragens. As nossas células morrem e se renovam de um dia para outro, estamos em eterno estado de fluxo, naquele *divenire* em que somos, por um espaço ínfimo de tempo, numa incessante transformação que nos conduz ao inverso de nós mesmos, o homem maduro sorrindo do jovem arrebatado que foi o Don Quixote estouvado, agora transformado em obeso Sancho Pança que abdicou de si mesmo, naquela pluralidade de eus que morrem dia a dia e se sucedem numa dinastia longa como os protagonistas de Proust, no caleidoscópio de suas transformações sucessivas.

É esta pluralidade da nossa personalidade seguindo a alquimia do tempo que se manifesta na peça em um ato *O Amante*. O marido, ao sair, pergunta à mulher se o amante dela virá à tarde e ao reencontrá-la quer saber se o encontro dos dois foi agradável. Mas o marido e o amante são a mesma pessoa naquele elegante apartamento londrino, porque como amante ele surge sob uma aparência física diferente, rodeado de tambores exóticos e falando uma gíria de apache porque só como amante ele pode possuir com violência, vulgaridade e arrebato a mulher fria e correta com a qual dorme castamente à noite. Os reflexos das personalidades do marido e amante sucedem-se no tempo e no espaço e se complementam.

Ou então, na comédia *A Coleção*, trata-se de saber se um jovem criador de moda feminina dormiu realmente com uma fascinante dona de uma boutique elegante, durante um festival de moda realizado noutra cidade. O jovem faz parte de um par homossexual, é o companheiro de um homem quarentão e ciumento que busca saber a verdade, da mesma forma que o marido do casal heterossexual quer saber se houve a relação de que lhe falou a mulher ou se foi tudo mera fantasia, delírio, excesso de imaginação. No final da peça cada um tem, como os protagonistas de Pirandello, a sua versão da verdade, ou como no conto japonês “Rashomon”, cada um retrata o seu ângulo da verdade.

Pois para Pinter a verdade não é só subjetiva e múltipla, mas feita de contrastes, ela é paradoxalmente feita de verdade e mentira, um caleidoscópio que giramos sem jamais repetir a mesma disposição dos seus elementos componentes: *così è se vi pare*.

”Não sou um teórico - defende-se Pinter - Não sou um comentarista autorizado ou que mereça confiança sobre a cena dramática, sobre a cena social ou qualquer outra cena. Eu escrevo peças quando consigo e nada mais. Nisso se resume tudo. Por isso falo com certa relutância, sabendo que há pelo menos 24 aspectos possíveis de qualquer afirmação isolada, dependendo de onde você estiver colocado naquele determinado momento ou dependendo até mesmo do tempo que faz naquele dia”.

E ainda:

”Eu pessoalmente desconfio das palavras. Tal massa de palavras nos confronta dia a dia, palavras escritas por mim e por outros, que juntas somam uma terminologia morta, vazia, insípida. Idéias repetidas ou permutadas infinitamente tornam-se banais, piegas, sem sentido. Sentimos então uma

náusea que pode nos levar à paralisia. Mas se nos fôr possível enfrentar essa náusea, persegui-la até à sua origem e atravessá-la, então é possível dizer-mos que alguma coisa sucedeu, que se obteve alguma coisa”.

O que se obtém do diálogo de Pinter, em primeiro lugar, é uma síntese de naturalismo e de absurdo, de horror justaposto ao riso. Seus personagens falam da maneira mais explicitamente realista possível. com incorreções gramaticais, com uma espontaneidade quase estenografada, colhida ao vivo, e movem-se dentro de situações fundamentalmente fantásticas, absurdas. Da mesma forma que os anti-heróis de Kafka não se rebelavam, em “O Processo” e “O Castelo”, contra a arbitrariedade dos funcionários sórdidos e corruptos que impediam a sua liberação do labirinto, os protagonistas do pequeno mundo interior de Pinter (na sua apresentação não de uma situação externa mas captada como um raio X psicológico de seu inconsciente) acham natural e até corriqueira a justaposição de assuntos triviais e assuntos de vida ou morte espiritual. Muitas vezes, como nos jogos de palavras de Ionesco, os personagens falam por meio de sons, mas não de significados, daí uma comicidade negra dada a dramaticidade de suas situações irresistível. Num mundo arbitrário por não estabelecer categorias identificáveis, o trágico e o cômico se confundem mais ainda: se equivalem dentro de uma linha de profundo sado-masiquismo, de esperanças frustradas e de hostilidade mal recalcada.

Como o próprio autor admite, contudo, há no fundo uma diferença de valor ou uma diferença estrutural entre a comédia e a tragédia. Se o público ri diante de situações inesperadas é porque o público se recusa covardemente a aceitar, a ver a tragicidade de uma situação apresentada no palco (e na vida). Se um marido traído interpola sua busca angustiante de provas da infidelidade da mulher com a frase “quer azeitonas?”, o riso do público significa muitas vezes não só a sua surpresa, mas também sua recusa em concentrar-se na agonia aflitiva do enganado, preferindo refugiar-se no fácil, no grotesco da frase prosaica intercalada. Mas nós já conhecemos, do fluxo do inconsciente nos monólogos interiores do *Ulysses* de Joyce, essa coexistência aparentemente caótica do sublime e do vulgar; já recordamos das visões daquele grande primeiro *voyant*, Baudelaire, Goya da metrópole moderna, o fascínio que se esconde no horrendo, o fantástico rompendo surrealisticamente a realidade, a máscara enganadora porque univalente.

Esta ruptura basilar, reveladoramente importante, da epiderme das coisas e da casca dos indivíduos encontra sua expressão dramática mais pungente em *The Caretaker*. É em *The Caretaker* que estão sintetizadas em imagens candentes as alucinações perenes de Pinter e da própria humanidade banida do seu Éden original. Davis, o mendigo recolhido pelo jovem alienado mental, Aston, e rechaçado pelo irmão deste, Mick, da casa em que encontrara temporariamente abrigo, é um símbolo do *displacement* da nossa época: o desenraizamento absurdo e violento de milhões de refugiados, de Biafras entrechocando-se com Treblinkas, Vietnams perpetuando no tempo Hiroshimas.

O quarto, o emprego, a segurança morna que Davis almeja lhe são inacessíveis pela sua condição de apátrida não apátrida de fugitivos de muros de Berlim ou de ocupações da Tchecoslováquia, mas apátrida no sentido que antecede essas distorções políticas: apátrida de uma condição humana condizente com o humano. Transcendendo como Beckett e Ionesco as soluções de envólucro - as soluções periféricas ou políticas, que meramente envolvem o ser humano e a coletividade em que vive -, Pinter mostra o abismo que existe entre a solução dos problemas existenciais do homem e a planificação de governos: a sua angústia não se enquadra em nenhum Plano Quinquenal, pois o

ser humano, como o revela o dramaturgo inglês, está atônito em busca de muletas, em busca de refúgio do vácuo que se apoderou de suas perspectivas futuras, um vácuo que a violência ou a abundância material disfarçam mas não extirpam. É a dimensão transcendente dos seus dramas que os impregna de uma aura mensurável através do seu estilo: a dimensão poética, a transcendência de seus personagens prosaicos, subitamente iluminados por uma luz interior.

O inquietante monólogo do retardado mental, Aston, tratado à força num hospital do Estado, por meio de elétrodos colocados em seu crânio, é uma alegoria poética da situação humana neste derradeiro quarto do século XX: banida da pureza e da graça anteriores, a humanidade tateia em busca de uma Canaã prometida, mas que seus passos cegos a impedem de localizar.

Da mesma forma que a tênue amizade que se esboçara entre o escorraçado Davis, um Rei Lear da sarjeta, fanfarrão e gárrulo e o alienado Aston que sofre a mutilação de seu cérebro se esgarça, rapidamente; da mesma forma os contatos e as relações entre os protagonistas de seus dramas refletem como sismógrafo sensível a geografia da violência que a história contemporânea atira sobre as manchetes diárias dos jornais. Aston, a submissão impotente, Davis, o exílio imposto, Mick, a violência e o egoísmo implacáveis espelham, em *The Caretaker* a imagem de um Inferno mais profundo do que o denunciado por Sartre em *Huis Clos*, o Inferno definido por Santa Teresa como "*el lugar donde no hay amor*".

Parte V.

**A realidade brasileira - Nelson Rodrigues e dois
outros**

42. Conheça este novo escritor do século passado

Jornal da Tarde, 1969/10/13. Aguardando revisão.

Enquanto se iniciava a guerra do Paraguai, um gaúcho de uma cidadezinha quase anônima, Vila de Triunfo, às margens do rio Jacuí, era mandado à Capital do Império, o Rio de Janeiro, naquele *Anno de Nosso Senhor Jesus Christo* de 1864. Seus vizinhos e conhecidos em Porto Alegre e até sua família sofriam com seus *ataques constantes de tresleucada insanidade mental*.

José Joaquim de Campos Leão, de fato, inaugurara os 40 anos de idade com manias estranhas: que os homens estavam transgredindo as normas de Deus, impedindo as *relações naturais* que a liberdade sexual pedia; que ele, como espírito profundamente religioso, passaria a se assinar Qorpo Santo. Ou melhor: Qorpo Santo, porque inventara uma Reforma Ortográfica radical: eliminação do U mudo, precedido de Q como em Quem, eliminação do C, que seria S quando suave e Q quando forte, daí assinar-se Qorpo Santo.

Mais esquisitices fazia ainda: conseguira, sabe Deus como, fazer-se nomear Delegado de Polícia, dedicara-se ao magistério, até proprietário de um Colégio se tornara! Rebelde contra os jornais da Província de São Pedro do Sul, que recusavam, com gargalhadas ou temor, seus artigos, comprara uma tipografia e nela passou a imprimir tudo o que escrevia *quando a cabeça começava a ferver-lhe*: dramas principalmente.

Os médicos da Corte divergiram na sua opinião: para uns o gaúcho sofria de monomania, para outros *faltavam-lhe distrações e amigos*, mas o laudo final o declarava *incapaz de gerir sua própria vida e seus bens*.

Mas mesmo nos quartos em que o confinavam nos hospícios cariocas, aquele professor de cabelos castanhos, olhos azuis, barbudo e de estatura regular não parava de escrever, preparando até uma Enciclopédia que resu misse o comportamento humano: *Enciclopédia ou Seis Meses de uma Enfermidade*.

Só um século depois, um professor universitário mineiro, Guilhermino César, transferido para Porto Alegre, resolveu investigar cuidadosamente a lenda Qorpo Santo de que ouvira falar com risos e interjeições de espanto. Com muita dificuldade, encontrou um exemplar carcomido da *Enciclopédia* e passou a estudá-lo sob o ponto de vista literário. O que resultou passou logo a interessar os jovens atores e diretores de teatro de Porto Alegre e também a Faculdade de Filosofia, que se prontificou a financiar a primeira edição das obras estranhas daquele personagem singular.

Como nos monólogos de Don Quixote diante de um Sancho Pança boquiaberto, misturam-se trechos de locura com trechos de profunda apreensão do comportamento humano: em meio aos disparates surge um reformador social delirante, que se aproxima do anarquismo hippie atual.

A base de todas as reformas é a libertação da *opressão moral* que pesa sobre o sexo, sua obsessão quase exclusiva. Qorpo Santo prega as *relações naturais*, isto é: no plano erótico é válido tudo que for aceito pelos participantes. Nem os padres escapam às relações naturais, por isso seu celibato é condenado: os próprios sacerdotes só se realizarão integralmente no desempenho de sua missão se seguirem sadiamente o casamento e as leis das relações naturais.

Qorpo Santo mistura sempre observações filosóficas próprias. Assim, justificando sua forma de Ortografia Nacional, ele reflete: “A civilização moderna ensinou-nos que ela é mais devida à derrubada de erros antigos que a descoberta de verdades novas”. Mistura sua cruzada ortográfica com o combate *aos inimigos do Império* e coloca nas falas de seus personagens a defesa de sua reforma, como o protagonista Ruibardo, na sua comédia *O Parto*:

Ruibardo – “Eu me explico: Quando escrevo, penso, e precuro conhecer o que é necessário, e o que não é; e assim como, quando me é necessário gastar cinco, por exemplo, não gasto seis, nem duas vezes cinco, assim também quando preciso escrever palavras em que usam letras dobradas, mas em que uma delas é inútil, suprimo uma e digo: diminua-se com esta letra um inimigo do Império da Brasil! Além disso, pergunto: que mulher veste dois vestidos, um por cima do outro! Que homem, duas calças?! Quem põe dois chapéus para cobrir uma só cabeça?! Quem usará ou que militar trará à cinta duas espadas! Eis porque também muitas vezes eu deixo de escrever certas inutilidades! Bem sei que a razão é - assim se escreve no Grego; no Latim, e em outras línguas de que tais palavras se derivam, mas vocês que querem, se eu penso ser assim mais fácil e cômodo a todos?! Finalmente, fixemos a nossa língua e não nos importemos com as suas origens!”

Até a imprensa mereceu seu interesse. Como um Moisés da palavra impresa, Qorpo Santo escreveu um *Decálogo do Jornalista*, comparando a missão do redator com uma “das mais sublimes que se pode exercer sobre a Terra”, semelhante à do ministro que tenta pegar “as ovelhas desgarradas do aprisco” ou ao general que “prepara seus soldados, enche-os de um santo amor pela causa que defendem, estende suas linhas de batina, e de espada em punho avança por entre as ostes inimigas, e lança por terra tudo quanto se lhe opõe!”.

Esse monarquista convicto, esse conservador progressista que sabia administrar tão bem seus bens que deixou vultosa fortuna à viuva e aos filhos, e na realidade fundou - um século antes de Ionesco na França de hoje - o teatro do absurdo, antecedendo-se até a Alfred Jarry, autor de *Ubu Rei*. Suas comédias - que muitas vezes deixa sem terminar não têm nexos lógicos, redundam em piadas ou em tragédias. Têm uma liberdade absoluta de temas, predominando, porém, a fantasia e sua fixação pelas coisas do sexo. Tudo envolto num anseio místico, uma *saudade de Deus* que lembra os textos mais delirantes de Jean Genet, aliando a violência, o assassinato e o êxtase religioso, ou filmes de Buñuel fundindo mendigos, sujeira, sexo e liturgias católicas, símbolos do Cristianismo celebrando uma missa pagã da luxúria.

A família e o bordel, a devassidão e a santidade, o homossexualismo e o culto do machismo - tudo desfila neste retrato aloucado, mas em certos momentos inquietantemente lúcido e certo da sociedade brasileira de meados de 1800.

42. *Conheça este novo escritor do século passado*

Quem lê com atenção estas comédias alternadamente terríveis, absurdas, chocantes e moderníssimas descobre que Qorpo Santo revoluciona todo o nosso teatro mais ainda: força a uma revisão do próprio teatro do absurdo francês de nossos dias, que em certos pontos empalidece diante da audácia desse gaúcho desconhecido um genial e *manso louco do Guaíba* dos tempos do Brasil pacato do Império.

43. O fim da jornada

Veja, 1970/11/04. Aguardando revisão.

Na fazenda da família tradicional em Barretos, Estado de São Paulo, o menino esquivava-se à brincadeira favorita de seus companheiros da idade, laçar bezerros, que dava aos vitoriosos honra de marcá-los com suas iniciais. Os vencedores desde cedo não o interessaram: preferia a companhia dos carroceiros que jogavam baralho nas horas de folga, os livros infantis, os casamentos celebrados entre os colonos na vila mais próxima, os noivos envolvidos em nuvens de poeira, na charrete nupcial caipira. A grande crise econômica de 1929 deixou aquele garoto arredio, de sete anos, aturdido diante dos gritos da mãe e da avó na casa-grande, que tentavam desarmar o avô em luta de espingarda em riste contra um inimigo invisível: a perda de sua fazenda de 30.000 alqueires. Comparado ao contista e dramaturgo russo Tchekov, ao retratar a decadência da aristocracia rural, ou ao americano Tennessee Williams, ao desenhar personagens femininas marcantes, Jorge Andrade, 48 anos, encerrou na semana passada seu esplêndido painel da sociedade brasileira com a publicação de suas dez peças. Com a inclusão de duas inéditas, *As Confrarias* e *O Sumidouro*, o grande dramaturgo brasileiro da década de 60 completa o mural iniciado com *O Telescópio* e logo seguido por *A Mortória*, *Veredas da Salvação*, *A Escada* e a comédia *Os Ossos do Barão*, entre outras peças encenadas com sucesso desigual. Essa atividade criadora ao longo dos últimos vinte anos abrange toda a sociedade formadora da população brasileira, em sua perspectiva paulista. São dezenas de personagens que representam o povo (escravos índios e escravos africanos da era colonial), a aristocracia urbana (os "quatrocentões" da classe nobiliárquica paulista ista do Império), a aristocracia rural (os fazendeiros) até os imigrantes (como o Egípcio de *Os Ossos do Barão*) e o bandeirante Fernão Dias (em *O Sumidouro*) e os artistas mestiços e negros escravos de *As Confrarias*, entre outros.

O título, *Marta, a Arvore e o Relógio*, simboliza os motivos centrais dessa variada dramaturgia, a mais pujante surgida no Brasil depois das peças de Nelson Rodrigues na década de 40. Marta, a personagem inquietante de *As Confrarias*, é a agente de transformações sociais, uma espécie de Antígona que quer enterrar seu marido insepulto e assassinado por se ter rebelado contra a cobrança de impostos em Ouro Preto, antes da Inconfidência Mineira. Ela é o símbolo da mulher brasileira, que Jorge Andrade considera um elemento dinâmico em nossa sociedade. Ao contrário da visão corriqueira da mulher como elemento conservador, o dramaturgo paulista acha que a mulher, por ter estado trancada três séculos em casas coloniais, conservou sua força e acelerou a mudança das estruturas sociais do Brasil agrário para a fase industrial iniciada na década de 30. Em suas peças, as mulheres partem sempre de uma situação real, que reconhecem objetivamente,

43. O fim da jornada

adaptando-se a ela e agindo praticamente para transformá-la. Lucília, a filha do fazendeiro Joaquim, arruinado pela crise do café na peça *A Moratória*, é a única que toma providências imediatas para manter financeiramente os pais e o irmão empobrecidos: costura para fora e renuncia ao casamento para cuidar dos pais velhos e embalados pela ilusão da "moratória, o prazo que o governo daria para os fazendeiros pagarem suas dívidas aos bancos e ao Estado.

Maria Clara, em *A Escada*, é quem impele os irmãos a internarem os pais escleróticos e de ares aristocratas intolerantes num instituto para pacientes idosos. O homem é frequentemente o elemento conformista, sacudido de sua posição patriarcal pelo vigor dos imigrantes e da expulsão das áreas de mando político-econômico do Brasil a partir da revolução de Vargas, em 1930. Frequentemente, o homem é o sonhador, o artista como Vicente, personagem autobiográfico de *Rasto Atrás*, que vê como sua tarefa única "procurar... procurar... que mais poderia ter feito?"; a tarefa é procurar esmeraldas como Fernão Dias em *O Sumidouro* ou procurar interpretar a condição humana através das palavras como o escritor Vicente ou o ator José.

O relógio é o símbolo proustiano do tempo: o tempo perdido do passado, sua mutação no presente e sua redescoberta através da evocação literária. O relógio é o símbolo da passagem do tempo, da mutação de uma sociedade rural para uma metrópole urbana, do envelhecimento do passado e do avanço irreversível do homem rumo à sua liberdade e à sua realização. A árvore significa crescimento, renovação, florescimento: é a terra, o trabalho do homem, a natureza generosa. Mas é também a tradição, as raízes que tornam imóvel quem se prende aos mortos debaixo da terra: por isso, vários personagens são enforcados na árvore, são vencidos pela tradição, como os fazendeiros que não evoluíram junto com a sociedade industrial e com a democratização crescente da política e da economia brasileiras. Jorge Andrade vai mais longe ainda: pretende desmitificar a própria aristocracia paulista, com seus títulos nobiliárquicos comprados e sem base em genealogias européias. "Os bandeirantes não alargaram fronteiras: só aprisionaram índios, apossaram-se do ouro, instalaram-se numa posição de domínio." O povo, "palavra tão gasta, mas ainda válida", é que ficou alienado da História, escrita pelas classes dominantes. Na realidade, o povo, sem nenhuma demagogia panfletária, é que forjou a riqueza do país, é o sustentáculo e a mola humilde do progresso e da prosperidade. Por isso, nessa criação teatral que retrata a aristocracia rural e a classe média urbana, o povo é o protagonista da tragédia mais comovente desse painel de dez textos que percorrem vários séculos e vão do drama à comédia. *Veredas da Salvação*, uma situação semelhante à revolta de Canudos que inspirou *Os Sertões* de Euclides da Cunha, surgiu da imprensa diária, de notícias de jornais que relatavam choques sangrentos entre miseráveis agregados de uma fazenda no interior de Minas e a polícia. Um grupo de trabalhadores paupérrimos abandona o catolicismo para converter-se à fé protestante adventista, que prega práticas austeras e a volta (o Advento) do Cristo para nova redenção dos pecadores. Joaquim, traumatizado pela miséria, fanatiza-se pela nova fé a ponto de exigir o sacrifício de crianças e de fetos - "frutos de Satanás". Apregoa que é o Cristo de volta à terra, pronto para levar "seu povo para longe dos sofrimentos terrestres, voando para o céu com ele. Ana, que não se deixara envolver pela atmosfera alucinante, é quem chama a polícia, que vem massacrar a bala os "hereges sacrificadores de criancinhas". Revivendo a tragédia religiosa do Gólgota, os camponeses de *Veredas da Salvação* são tão vítimas quanto seus senhores, os grandes latifundiários, de uma alienação suicida: o fanatismo daquele misticismo doentio é tão escapista quanto prender-se a um passado

43. O fim da jornada

que não existe mais, uns "tempos bons" que na realidade foram a era da opressão, dos privilégios, das injustiças sociais.

Com mais de dez prêmios por suas peças, Jorge Andrade afastou-se, temporariamente, do teatro, enquanto *Veredas da Salvação* fica dois anos em cartaz como o maior sucesso recente em Varsóvia, *A Moratória* é encenada pelo Grupo Universitário de Cleveland, nos Estados Unidos, e em Lisboa *A Escada* e *A Senhora na Boca do Lixo* consagram-se como "as mais importantes contribuições brasileiras ao teatro encenado em Portugal" (*Diário de Notícias*). Ex-professor de dramaturgia e teatro no ciclo colegial de cursos médios na capital paulista, ex-aluno da Faculdade de Direito do largo de São Francisco paulistano, Jorge Andrade é jornalista da revista *Realidade* há dois anos e separa nitidamente sua atividade profissional de sua criação artística. "O jornalismo também é para mim uma forma de comunicar-me, de focalizar e espelhar a comunidade em que vivo no Brasil atual." Enquanto prepara um romance sobre esse Brasil contemporâneo, ele não exclui a possibilidade de voltar ao teatro mais tarde. Por ora, acha que há uma inflação de diretores-vedetes que esquecem o texto em prol de malabarismos cênicos narcisistas. E depois há menos talento do que economia de gastos em algumas montagens de peças com apenas dois personagens, todas "filhas diretas do *Zoo Story* de Albee, matriz de infinitas tentativas teatrais de autores novos brasileiros da fase mais recente".

Só as interrelações íntimas dos personagens dessas peças darão uma visão global desse painel único na nossa dramaturgia, com a reunião desses dez textos num livro só. Os espetáculos das peças levadas fragmentariamente não permitiam reconhecer sua interdependência e a grandeza mural desse projeto ambicioso. Além do que, Jorge Andrade teve que lutar com o despreparo cultural diretores interessados em autopromover-se mais do que em revelar a visão da realidade do autor.

Combatido pela direita oligárquica que o acusou de "agitar a questão da reforma agrária com *Veredas da Salvação*", pela esquerda dogmática "por não se filiar a uma ação partidária obediente", Jorge Andrade constata que sua dramaturgia, nascida da solidão, confirma-se na solidão da incompreensão do artista e do intelectual num país do nosso contexto cultural. "Um país mais voltado para os valores materiais imediatos e no qual a cultura é um bem secundário quando não um mal inoportuno. É outro círculo que se fecha em torno a ele: começou a escrever depois de assistir à representação da peça *O Anjo de Pedra*, de Tennessee Williams, interpretada por Cacilda Becker, em 1951. "Senti que a peça, o espetáculo, não sei o que, respondia a uma indagação minha, a uma angústia minha." Influenciado pelo existencialismo cristão do pensador francês Emmanuel Mounier e do jesuíta Teilhard de Chardin, Jorge Andrade acha que o teatro, as palavras - os meios de que dispõe para participar de uma realidade - integram-se numa visão global do Brasil e da nossa época. "Incompreendido ou não, o meu trabalho é a minha crença e a minha adesão a uma ética que me prende ao ser humano e principalmente à parte anônima, não incluída na História, os vencidos por uma avidez econômica avassaladora. A solidão e a incompreensão retratam a minha adesão, que é muito mais profunda, mais duradoura e mais ampla: a adesão ao Homem, que pode ser no futuro não a vítima que tem sido, mas o agente da sua História."

44. O sol sobre o pântano. Nelson Rodrigues um expressionista brasileiro

Cadernos Brasileiros Ano VI, nº1, pp. 50-60, Sem data. Aguardando revisão.

Encerrando uma entrevista sobre a sua última peça, *Bonitinha, mas Ordinária*, Nelson Rodrigues foi instado a dar um conselho aos jovens. "Sejam neuróticos!", respondeu, defendendo-se indiretamente das acusações insistentes que lhe fazem de ser ele próprio um autor neurótico. "A nossa opção, repito, é entre a angústia e a gangrena. Ou o sujeito se angustia, ou apodrece. E se me perguntarem o que quero dizer com a minha peça, eu responderia: que só os neuróticos verão a Deus".

Sob o signo de uma erotomania inquietante, semelhante à de Tennessee Williams - que gritara, autobiograficamente: "Eu sou uma definição da histeria!" - durante os últimos vinte anos ele tem erguido perante um público burguês escandalizado um espelho cruelmente freudiano. Peça após peça, as larvas que chafurdeiam nas regiões abissais do subconsciente humano movem-se no palco, quase igualando a galeria de aberrações sexuais descritas pelo autor americano: estupro, frigidez, ninfomania, impotência, homossexualismo assim como *Battle of the Angels*, a peça inicial de Williams sífilis, tivera que ser tirada de cartaz logo depois de sua estréia para um público melindroso em Boston, a noite de estréia de *Vestido de Noiva* no Rio, em 1943, seria o campo de batalha entre a *intelligentsia* que saudava no dramaturgo a maior contribuição brasileira ao teatro mundial e o *tout-Rio* que se sentia insultado, que queria digerir suas peças bem, sem ser molestado pelas realidades vulgares da vida cotidiana. Como era fácil prever, ano após ano a distância entre Nelson Rodrigues e o público brasileiro se tornava mais ampla e menos transponível: uma censura pudica proibiu a montagem de sua peça seguinte, uma tragédia baseada em múltiplos desejos incestuosos, sarcasticamente intitulada *Álbum de Família*, que retratava uma família aparentemente "normal" desintegrando-se num labirinto de ódios, de desejos carnis mórbitos e de hipocrisia. O grupo teatral mais avançado do Brasil na década de 40, o Teatro Brasileiro de Comédia, de São Paulo, ignorou claramente suas peças "chocantes", colocando diante de seu público forrado de *vison* o menu teatral chique que exigia ao voltar das temporadas de Paris e de Londres: Achard, Marivaux, Noel Coward.

Na impossibilidade de encontrar produtores dispostos a correr o risco financeiro de financiar suas peças ou diretores bastante corajosos para dirigi-las, Nelson Rodrigues durante algum tempo perdeu dinheiro montando suas próprias produções, até reconhecer que se tornara um dramaturgo comprovadamente impopular e indesejável pelos donos do teatro nacional: "...a partir de *Álbum de Família*, enveredei por um caminho que me pode levar a qualquer destino, menos ao êxito.

Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim - "desagradável", "peças desagradáveis". No gênero destas, incluí, desde logo, *Álbum de Família*, *Anjo Negro* (sobre miscigenação) e a recente *Senhora dos Afogados*. E por que "peças desagradáveis"? Segundo já se disse, são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia". Um crítico mais perspicaz observou que ao deliciar-se "em assustar o repousado gosto burguês, Nelson Rodrigues intuitivamente dirigia-se pelo lema de Antonin Artaud: "O teatro foi feito para abrir coletivamente os abscessos".

Vista de uma perspectiva contemporânea, *Vestido de Noiva* era uma peça de fortíssimos elementos expressionistas, escritas anos depois dos dramaturgos alemães Kaiser, Hasenclever e Wedekind terem elevado o Expressionismo ao seu ápice cênico. Para a dramaturgia brasileira, porém, então em estado embrionário, significava atingir pela primeira vez uma fase madura e pôr término à era de pecinhas sentimentais e pseudo-filosóficas que a precederam, com raríssimas exceções. Mais ainda: *Vestido de Noiva* introduzia entre nós um assunto e uma técnica teatrais atuais, utilizando para um drama (conteúdo) recursos (formais) puramente dramáticos e originais. É significativa a coincidência feliz que essa peça marcou como ponto de confluência de um dramaturgo singular, de grupo de atores talentosos e de um brilhante diretor. Parecia mesmo que os "Comediantes" do Rio de Janeiro, desbravadores do nosso palco, tinham encontrado o texto ideal para sua estréia depois de surgirem graças à *stage madness* de Paschoal Carlos Magno, de cujo Teatro Duse, em sua casa em Santa Teresa, derivaria quase tudo que o teatro contemporâneo brasileiro conquistou em progresso e arejamento. Para Ziembisky, o diretor polonês que buscava uma oportunidade para encetar sua carreira deste lado do Atlântico que o acolhera de sua Europa devastada pela guerra, era o tipo de peça que podia ("como nenhuma outra que já li em minha vida") inflamar sua imaginação criadora, essencialmente plástica e visual.

Do ponto de vista técnico, as inovações que esse texto trazia eram também importantes: à semelhança do teatro de vanguarda de nossos dias na França (Audiberti, Beckett, Ionesco), *Vestido de Noiva* bania os cenários pesados e realisticamente luxuosos dos dramas de salão do tipo *O Leque de Lady Windermere*, substituindo-os por cenários sóbrios e quase "neutros" em sua imprecisão, acessórios que são ao drama em si que se desenrola entre os personagens. Desde o início de sua carreira de escritor de teatro, Nelson Rodrigues usou uma técnica que nunca abandonou e que possivelmente derivou do cinema, uma diversão à qual se refere constantemente em suas peças. Ele constrói cenas relativamente curtas, ligadas por *fade-outs*, desligando as luzes que iluminam o palco entre uma cena e outra. Além desta contribuição e dos recursos hábeis da utilização de um microfone, dos três planos em que se desenrola a peça e o próprio vestido de noiva que brilha fantasmagoricamente durante algumas cenas como um símbolo nostálgico da inocência e da frustração de Alaíde, a personagem central - além destas contribuições físicas, sua inovação mais importante foi no campo da linguagem dramática. O linguajar da vida diária, com seus "né" e "pra" invadiu o palco como um reservatório que tivesse rebentado - o povo entrava palco adentro. Os personagens em cena, pela primeira vez numa peça brasileira, começaram a falar de acordo com a maneira de expressar popular, familiar, com toda a espontaneidade das imperfeições gramaticais e de uma sintaxe defeituosa. A observação aguda do ambiente que ele se propunha a retratar - subúrbio do Rio de Janeiro - permitia-lhe esboçar personagens que, como os da primeira cena do *Pigmalião*, de Shaw, podem ser identificados em sua origem regional e social pela sua maneira de falar. Embora a linguagem utilizada por Nelson Rodrigues careça da capacidade

artística de um Tennessee William para criar uma atmosfera simbólica e poética através da magia das palavras, no entanto ela possui seu ritmo próprio interior, violento, interjeccional, de diálogos *staccato* e reduzidos à essencialidade de um substantivo ou de um monossílabo nos momentos culminantes. Nesta dramaturgia preocupada com uma descrição da realidade tão imediata quase quanto a transmitida pela televisão ao vivo, não há lugar para monólogos extensos, para sondagens psicológicas sutis, nem para transcendências poéticas ou metafísicas. Muitas vezes, a linguagem em suas mãos se torna, ao contrário, o instrumento brutal e eficaz do achincalhe que os personagens sórdidos utilizam contra os que, em sua galeria feroz, raramente se aproximam do sublime no plano dos ideais e das intenções altruístas. Principalmente sua utilização da gíria carioca desempenha a função dupla que lhe foi confiada pelo autor: a de servir de veículo para seu tipo macabro de humor (hoje chamado de humor negro) e como tipificação de um *milieu* específico que ele coloca sob seu microscópio impiedoso para examinar os germes da miséria humana, da autodestruição e do combate incessante entre os seres humanos. Seria irreal tentar encontrar nesse emprego da linguagem valores estéticos, literários: a aparência palpitante de realidade que emana de suas figuras - quase nenhuma das quais parece falsa - já constitui, por si, uma conquista artística pela fidelidade à realidade brasileira que inova em nosso teatro.

Contudo, os conformistas que insistiam num teatro digestivo e "limpo", levantaram-se indignados contra um autor que ousava mostrar as devastações da libido reprimida e revelava a traição latente do homem contra o homem, oculta até no ambiente sacrossanto das relações de família e terminava aquele "pesadelo em três atos", como foi chamada *Vestido de Noiva*, com uma mescla sádica das marchas fúnebres, pela morte de Alaíde, e nupcial, triunfante, que celebra o casamento da irmã com o viúvo.

Mas transcendendo de muito os limites de uma *cause célèbre*, *Vestido de Noiva* forneceu sobretudo um mapa para explorarmos o mundo abisal de um dramaturgo vigoroso, uma chave para os motivos básicos que coerentemente permeiam suas peças até o momento atual. Refletindo seus medos pessoais e sua angústia, o teatro de Nelson Rodrigue reflete também o mundo exterior da desumanidade do homem para com o seu semelhante, certamente um tema tão velho quanto a própria humanidade: monstros que parecem escapados de um quadro de Bosch se entredevoram nessa dramaturgia e, no final, determinam sua própria destruição, presa de suas paixões avassaladoras e de seus instintos incontrolados.

"Meus dramas são como a luz cruel do sol caindo sobre um pântano", declarou-nos Nelson Rodrigues pessoalmente, "talvez algum dia o sol mudará de lugar, mostrando então outras partes da paisagem humana". Participado fundamentalmente da *Weltanschauung* do Expressionismo alemão, seus dramas são povoados de prostitutas, de *cáfrens*, de "machões" faunescos; suas heroínas histéricas, como a Lulu de Wedekind, terminam consumidas pelo fogo de sua incontínência lúbrica. A violência e a morte são a punição do pecado para esta versão surpreendentemente brasileira de uma atitude calvinista perante o fenômeno da eclética fornicção humana. Muitas vezes prejudicadas por uma vulgaridade sensacionalista de falas e de tom, minadas por um mau gosto de "novelas da rádio Nacional", no entanto suas peças possuem inegavelmente uma vitalidade e uma sinceridade que o tornam um importante dramaturgo no Brasil, o primeiro, pelo menos, a surgir com força criadora de verdadeiro pioneiro em nosso paupérrimo cenário da dramaturgia até o seu aparecimento. É um mural da vida brasileira que ele desvenda por meio daquele mosaico

de sonhos frustrados, de Bovarys baratas sufocadas pelo tédio, palpitações de sexo e delirando com esperanças vãs de atingir um mundo inacessível, para elas suburbanas da "Zona Norte": o das classes sofisticadas de Copacabana com sua vida "glamorosa" que sai nas colunas sociais dos mexericos elegantes. Existências mediócras, sem cor, de pequenoburgueses anônimos que vegetam à margem da metrópole cosmopolita, consomem-se no altar de seus deuses baratos: a glória das estrelas de cinema, a popularidade efêmera dos ídolos do futebol, seres presos pelas miragens do café society. Neste submundo de esperanças frustradas e de ideais grosseiramente materiais, é um tom de sinistra frustração que paira como Fado sobre seus destinos de párias.

Em *A Falecida*, por exemplo, escrita em 1954, uma mulher incapaz de atingir o mundo de seus sonhos - o da riqueza e do charme de Hollywood - dedica todos os seus esforços a conseguir "o entêrrão mais luxuoso" que o dinheiro puder pagar, uma vingança *post-mortem* que ela terá de seus vizinhos arrogantes, que sempre a ignoraram em vida. Para economizar o dinheiro para "o caixão mais bacana que existe", ela se prostitui a um rico dono de jornal. Depois de sua morte, com toque tipicamente rodrigueano, seu marido cobra o dinheiro do amante a ponta de revólver e o gasta todo em apostas de futebol. Ele termina a peça com seus berros animais de torcedor ferrenho de um time, privando assim "a falecida" até mesmo desta realização depois de morta. Em *Vestido de Noiva*, além de outras peças, Alaíde, durante seu delírio, ouve embevecida o relato de *Mme Clessi*, a cocotte galante, que morrera assassinada por seu amante adolescente porque, como ela diz com voz melosa, "recusara-se a morrer com ele por amor, um amor sem esperanças".

Mais importante ainda, porém, é o papel que dá em suas peças à imprensa. Deixando desde cedo qualquer ilusão de poder manter-se escrevendo peças de teatro, logo reconheceu que seus dramas eram mercadorias de difícil vendagem e tornou-se jornalista de profissão. Sem uma única exceção, todos os repórteres, donos de jornais e redatores são pintados como sendo pessoas cruas, vulgares e que procuram um "furo" pelos meios mais desumanos, bestiais mesmo, como o Amado Ribeiro de *Beijo no Asfalto*, num ritual canibalesco que devora a sensibilidade e as emoções humanas de maneira digna dos *paparazzi* romanos.

As relações entre os seres humanos são, em seu teatro, invariavelmente desumanas: se um homem deseja ver um personagem importante, por exemplo, frisando que se trata de um assunto "de vida ou de morte", o figurão insensível responde com a maior indiferença e tédio: "tá bem, mande ele entrar e não se esqueça de trazer mais gelo para o meu uísque". Em *Bonitinha, mas Ordinária*, adolescentes frenéticos dançam o *twist* e acariciam-se ousadamente em frente da mãe mentalmente doente: sempre o homem é mostrado como sendo o pior inimigo do homem. Também a desumanidade de uma sociedade hierarquicamente feudal é revelada em quase todos os seus dramas: um repórter servil concorda em ser montado pelo seu chefe, sacrificando seu amor-próprio pela adulação abjeta que lhe garante o ganha-pão e que demoniacamente serve para provar ao patrão que senhor poderoso ele é. Os que se encontram nos degraus inferiores da escala social rebaixam-se e anulam sua dignidade pessoal quando se defrontam com os poderosos desta terra, sacrificando sua honra em prol da mera sobrevivência.

Essencialmente, as peças de Nelson Rodrigues haurem toda a sua veracidade do *humus* telúrico da realidade brasileira sem retoques, "a vida como ela é". Em *Boca de Ouro*, o personagem central é um "bicheiro"; o marido de D. Guigui, quando os repórteres a vêm entrevistar, está vestindo uma camisa do Flamengo e calças de pijama num relaxamento de subúrbio brasileiro. Fazem-se

referências constantes, em suas peças, a elementos popularíssimos e intraduzivelmente brasileiros como "a revista do Rádio", macumba, marchinha de Carnaval, "A Luta Democrática" etc. Se, porém, por um lado, essas alusões ao mundo brasileiro tornam suas peças difíceis de traduzir pelos conceitos que não existem nos outros países e são próprios do nosso país - pelo menos na forma em que se apresentam no nosso atual estágio sócio-cultural, por outro exercem sobre a massa uma atração imensa, corroborada tanto pelo sucesso moderno das gerações populares, que agora tem franquia ao teatro, quanto pelas palavras sinceras de um espectador que adorara "o Boca": "Pelo menos, quando eu vejo uma peça do Nelson, sei do que se trata, em vez de quebrar a cabeça com aqueles franceses loucos autores de *Esperando Godot* e *A Cantora Careca*." Diante do tachismo e do cubismo do teatro de vanguarda estrangeiro, o espectador médio do Brasil sente-se conformado com o figurativismo teatral da palheta acadêmica de Nelson Rodrigues. De fato, 1960 marcou a sua renascença como escritor imensamente popular: em todo o Brasil a carreira do TNC, com Milton Moraes num magistral desempenho de *O Boca de Ouro*, foi triunfal, ao passo que no Rio de Janeiro só a renúncia do Presidente Jânio Quadros pôde estancar o recorde de bilheteria e de favor público que a peça *Beijo no Asfalto* vinha alcançando no Teatro Ginástico, numa esplêndida montagem do Teatro dos Sete.

É significativo, também, que nesta peça que consideramos excelente só até *dénouement* final (de um sherloquismo inoportuno, que falseia a magnífica estrutura do drama) é nesta peça, dizíamos, que a imprensa passa a assumir o papel de Protagonista invisível só em parte personificada pelo repelente repórter Amado Ribeiro. Numa entrevista que Nelson Rodrigues nos concedeu antes da estréia da peça, declarou: "todos estamos afetados por esta peça e ninguém que a veja poderá sentir-se alheio a ela, pois nos envolve a todos. Eu creio firmemente que vivemos numa floresta de papel impresso: somos modelados, condicionados pela imprensa. Em *Beijo no Asfalto* o jornal é dramatizado e tratado como se fosse um personagem da peça. Cria-se então uma mútua dependência: os leitores tornam-se vítimas do que leem nos jornais e estes, por sua vez, tornam-se vítimas dos caprichos, das atitudes e reações de seus leitores, que exigem um certo tipo de reportagem, um certo ângulo de ver os fatos. O autor anunciara nessa peça o tratamento do tema da inocência "degradada, poluída e apedrejada" até a morte, personificada pela luta travada por um indivíduo, Arandir, contra uma cidade inteira (o Rio) e imolado pela selvagem campanha que a "imprensa marrom" lhe move. Mas é mais importante assinalar a mudança revolucionária que *Beijo no Asfalto* marca na galeria monótona de personagens igualmente sórdidos e sem princípios que se odeiam uns aos outros. *Beijo no Asfalto* introduz um novo personagem em seus dramas, que ele comumente subintitula de "tragédias cariocas": o de um ser humano bom, puro, inocente. Como o Béranger de *O Rinoceronte*, de Ionesco, ele pode ser um indivíduo medíocre, mas é o único que transcende o nível animal numa selva de asfalto sedenta de infâmias e de notícias sensacionalistas e mórbidas. Em um dos raros monólogos que concede a seus *dramatis personae*, Nelson Rodrigues deixa que Arandir, o obscuro *doublé* de herói e anônimo bancário, conte sua própria história de maneira concisa, simples e sem artifícios. Ele diz à mulher, Selminha, que lentamente sucumbe diante do cerco de mentiras e suspeitas que negam a normalidade sexual de seu marido, depois do *Beijo no Asfalto* que este dera a um moribundo atropelado por uma lotação: "Eu nunca beijaria um homem se ele não estivesse morrendo, morrendo a meus pés! Eu o beijei porque alguém estava morren-do. Não compreendem que alguém estava morrendo?... A única coisa que vale alguma coisa, a única coisa que se salva da minha vida inteira é aquele beijo no asfalto. Por um

instante eu me senti bom e não me arrependo...” Arandir, em seu isolamento crescente, tem um pressentimento da transcendência e da significação daquele momento único de revelação, pois “alguém” é “todo mundo”, como no auto medieval, é o ser humano por excelência, simbólico de toda a humanidade, um reconhecimento semelhante ao do autor americano J. D. Salinger ao declarar: “Reconheci que Cristo era aquela mulher gorda tomando leite perto de mim”. O beijo no asfalto dado a um moribundo é a comunhão de Arandir com o humano, com o perecível, com a morte, o mistério, a eternidade. O beijo que determina a sua ruína era um sinal de solidariedade humana com alguém que enfrenta o supremo momento de solidão o da morte, é um ato de amor e de fraternidade, como o beijo bíblico dado ao leproso. Como união mística com o desconhecido e que transcende a compreensão do vulgo, esse beijo brilha com um esplendor metafísico num mundo mesquinho e abjeto. O beijo redime, portanto, Arandir, o puro, o vilipendiado e não, como o repórter monstruoso dissera no início da peça, ele próprio e o delegado seu cúmplice, que dera um pontapé numa gestante. Depois desta notável evolução e desta reviravolta espiritual, a dramaturgia de Nelson Rodrigues não pode mais ser considerada, como foi por muitos, como sensacionalista, obcecada por sexo, crua e até mesmo eunucóide (*sic*). Ele atinge, com esta peça apesar de seu desenlace uma nova dimensão, uma promessa de esperança começa a coruscar no horizonte até então negro de seus dramas, uma asserção plenamente confirmada pela sua última obra, *Bonitinha, mas Ordinária*, que termina com uma nota afirmativa, sobriamente otimista, quando Edgar queima o cheque diante do sol nascente na praia, simbólica do seu renascimento espiritual como ser humano.

Mas apesar do personagem novo que é Arandir, *Beijo no Asfalto* está ainda imbuída de uma visão schopenhaurianamente pessimista da vida e da bondade humana. O homem é o lobo do homem numa acepção do adágio clássico que ultrapassa os limites político-sociais da luta de classes. Os homens travam, eternamente, uma guerra feroz de todos contra todos. Na nossa era de slogans nazistas e stalinistas, de supressão totalitária da liberdade de expressão e de imprensa, são *as palavras* que servem de veículo, nos dramas de Nelson Rodrigues, para a traição, o engano e a calúnia envenenadora. A dúvida e a suspeita se infiltram na mente da esposa de Arandir, através das palavras maliciosas da vizinha e são as palavras de vil chacota de seus colegas no banco que atormentam Arandir e o levam ao desespero final. (Nelson Rodrigues aproveita esta oportunidade para analisar o código de virilidade prevalente nos países latinos com seu culto patológico de uma virilidade anatomicamente localizável, mas sem correspondência qualquer numa virilidade de atos e de pensamentos. É também uma pequena análise do flexível “código de honra” brasileiro que ele empreende ao fazer o repórter aconselhar o sogro a matar o genro supostamente homossexual, pois o júri não poderia deixar de absolvê-lo, imediatamente, como vingador da honra de sua filha. É um “*divorzio alla brasiliana*”. Sem dúvida, o dramaturgo quis provar que o “pilare da sociedade acusadora e bem-pensante”, o sogro, era infinitamente mais culpável que o rapaz caluniado, mas ao mesmo tempo Nelson Rodrigues indica claramente que entre os que atiram a primeira pedra contra os homossexuais se encontram, muitas vezes, os que meramente projetam sua homossexualidade latente ou ativa nas costas de um bode expiatório tão indefeso quanto coletivo.) Revelando uma certa analogia com o teatro de vanguarda contemporâneo, na França, a dramaturgia rodriguesana é fundamentalmente uma dramaturgia de palavras e não de ação, de diálogo e não de cenários e roupagens vistosas. Se até certo ponto ele compartilha o senso de absurdo que imbui a visão do mundo de Ionesco e tem em sua obra cenas que poderiam ter sido escritas por Jarry ou qualquer

outro surrealista *pataphysicien*, também compartilha a constante tendência mórbida do autor franco-romeno de anular os impulsos sublimes (raros) de seus personagens com cenas e diálogos que são uma irrisão do idealismo e do próprio público. Esta tendência era mais desabrida e crua em suas primeiras peças, quando queria chocar os burgueses o que conseguia plenamente de forma inequívoca. Em *A Falecida*, por exemplo, a platéia vê um homem sentado num banco, "na famosa atitude do Pensador, de Rodin", quando alguém finge bater na porta de fora e pergunta: "Vai demorar muito?" Em outra cena, um menino sentado num canto do palco deve, segundo anotações do autor, "manter-se toda a cena com o dedo bravamente no nariz". Sua ênfase dada a uma apresentação deliberadamente prosaica da realidade o leva a deter-se na descrição de detalhes repugnantes de doenças e funções naturais e a revelar uma obsessão barroca com a decadência do corpo humano: faz menção frequente de gangrena, caspa, rugas, mau hálito, odor de axilas etc. No princípio de sua carreira, sua propensão para rebaixar as pessoas a um nível animal estendia-se até aos nomes que lhes dava, privando-as de sua dignidade humana: "Lambreta", "Bibelot", "Bentevi". A prostituição, como extrema perversão do amor, na sua concepção, desempenha um papel de relevo nos seus dramas. Num deles, *Os Sete Gatinhos* - que reputamos lamentável - de todas as 4 filhas são prostitutas que no final da peça matam o pai que lhes arranjava clientes. É claro que sua irreverência para com o público e sua da irrisão da dignidade humana podem levá-lo a insistir numa exposição sádica das ações abjetas dos seres humanos. É fácil imaginar como um público da classe média (social, mas principalmente culturalmente médio) reage a uma cena em que se mostra um pai que dirige a noite de núpcias de sua filha ajudado por um psicólogo e uma dona de bordel, puxando um revólver e anunciando, em tom grandiloquente: "Minha filha, quando eu atirar, sua noite de núpcias começará oficialmente!" Seu ódio cego dos críticos míopes que castigavam suas peças sem nenhuma objetividade e quase *a priori*, determinou sua vingança de só fazê-los aparecer em seus primeiros dramas como imbecis efeminados e de um homossexualismo do tipo dengoso e grotesco. No *crescendo* de horrores que tem que acumular de peça para peça, Nelson Rodrigues cogitou, para *épater les bourgeois*, de mostrar, em *Bonitinha, mas Ordinária*, uma orgia talvez inspirada na do filme *Dolce Vita*, durante a qual três moças são estupradas da forma mais naturalista possível num palco, enquanto a filha depravada de um capitão de indústria confessa que só tem prazer sexual quando violada por um bando de negros foragidos da polícia.

Sendo essencialmente um teatro de diálogos, o cenário nas peças de Nelson Rodrigues torna-se, como tal, acessório e até supérfluo, às vezes. As instruções de cena falam de móveis imaginários e frequentemente só se usa uma cortina negra no fundo, ao passo que os atores entram carregando almofadas, cadeiras ou mesinhas para sugerir ambientes diferentes. Se uma moça entra em cena com um guarda-chuva aberto, sabe-se que deve estar chovendo; rapazes que jogam bilhar seguram tacos imaginários; um táxi é representado por duas cadeiras e um volante que o ator que se supõe estar dirigindo gira em suas mãos. Mas se os objetos e os cenários adquirem uma linearidade estenográfica, em contraste com o realismo cru dos diálogos e das situações, o autor utiliza a iluminação e a sonoplastia de forma crescente e em sua última peça encenada, introduziu a inovação visual de projetar cenas filmadas sobre uma tela de cinemascópio para intensificar o *pathos* e a tragicidade de certas ações com música de fundo. Esses meios se revelam teatralmente válidos quando do estupro da "bonitinha" masoquista, na Floresta da Tijuca, por um bando de pretos que ulula como um bando de macacos furiosos. Sua técnica rudimentar dos elementos teatrais como o cenário, a iluminação, é em parte compensada, todavia, pela maestria com que

constrói um clímax dramático, num crescendo pujante de uma cena a outra. Pode-se afirmar que os diálogos de Nelson Rodrigues são dos mais vívidos já escritos por um dramaturgo de língua portuguesa. No Brasil, eles abriram caminho para uma nova expressão da nossa dramaturgia, liberando-a dos mumificantes "dar-lhe-eis" e "fá-lo-eis" que a tornavam dramaticamente inoperante no palco. E poucos autores conseguem, com uma frase, caracterizar um personagem, desenhar sua fisionomia interior.

Sem dúvida, a insistência com que um escritor volta a certos *Leitmotive* reflete fielmente sua visão do mundo. Para Nelson Rodrigues, com frequência nítida, a violência é a matriz dos acontecimentos dramáticos ou o fim para o qual eles gravitam. A morte violenta surge repetidas vezes sob a forma de desastre de automóvel: em *Beijo no Asfalto* e *Vestido de Noiva*, para só mencionar duas de suas peças importantes, o desastre é a própria fonte da qual deriva toda a peça: nesta determina o estado de coma de Alaíde na agonia da morte e, naquela, o homem moribundo, atropelado por uma lotação na Praça da Bandeira, pede ao passante Arandir o beijo que selará seu trágico destino. Este tipo de morte violenta é mencionado de forma macabramente pitoresca e naturalística: por exemplo, um personagem conta que outro morreu "feito sanduíche, imprensado entre dois carros", ao passo que o assassinato cometido por Bôca de Ouro, especifica uma das testemunhas oculares, foi com golpes da coronha do revólver até entrar para dentro a face da vítima e transformar os miolos em papa, "papinha, sabe?". A violência permeia a vida de início até o fim: uma mulher que opuser resistência é estuprada por *playboys* sob a ação de maconha; inimigos são liquidados sumariamente com uma bala ou uma facada nas costas; das relações entre membros de uma mesma família é arrancada a máscara do "amor fraternal" que anima, mostrando-se seu substrato de ódio, de incompatibilidade hostil, de desejos incestuosos e inconfessáveis. E mesclados com o *Leitmotiv* da violência estão os temas da morte e do instinto sexual. Em *A Falecida* e *Boca de Ouro*, os personagens-títulos mantêm como único "ideal" que lhes resta o de terem "o enterro mais caro" ou "um caixão todo de ouro puro" não hesitam em prostituir-se ou matar para atingir esta "vitória" *post-mortem*. Mencionam-se em várias de suas peças, como *Senhora dos Afogados*, *Anjo Negro*, *Vestido de Noiva*, pactos de morte entre amantes e em *Bonitinha, mas Ordinária* o tema do instinto sexual e da morte se unem surpreendentemente numa tumba em que os amantes se alojam para se unirem carnalmente. Diretamente ligada à obsessão do autor com a libido, todas as formas de perversões sexuais são exibidas nesse "museu de cêra" em que desfilam, mas a prostituição predomina como suprema perversão: "a do ato amoroso sem amor". E o ódio visceral do homem pelo homem ecoa em todas as suas peças, um ódio que é a antítese do amor cristão ao próximo ou dos ditames de Confúcio ou de Buda.

Será difícil compreender que com tal atitude perante a vida Nelson Rodrigues se abstenha de escrever peças que sejam panfletos de ideologias político-sociais? Como Ionesco, ele julga que as soluções políticas não solucionam a angústia fundamental do homem, seus personagens demonstram que o ser humano está condenado pela sua própria condição humana, enleado no tumulto de suas emoções, no incêndio de suas paixões, de suas frustrações e sonhos inconquistáveis. É o próprio autor que confessa:

"... Creio que o homem, em todos os quadrantes, é um caso perdido, um ser trágico, que ama e morre, vivendo entre essas duas limitações, A meu ver, nada diminuirá a angústia humana. Mesmo transformados todos nós em Rockefellers, cada um com

800 iates, 50 amantes, e as... Riviera, não sairemos de nosso inferno, continuaremos miséras criaturas. Crer que essa angústia possa ser eliminada é digno de um simplório ou de um canalha.”

Irmanando-se às personalidades tão disparees, mas que unanimemente desacreditam da eficiência do teatro social - Eric Bentley, Sartre, Jean-Louis Barrault - Nelson Rodrigues endossaria plenamente as palavras de Ionesco:

“A sociedade verdadeira, a autêntica comunidade humana é extra-social. Ela constitui uma sociedade mais vasta e mais profunda, que se revela por suas angústias, desejos, nostalgias secretas e comuns a todos os seres humanos. A história do mundo é regida por esses anseios e por essas nostalgias, que a atividade política meramente reflete e interpreta de maneira muito imperfeita. Nenhuma sociedade conseguiu abolir a tristeza humana, nenhum sistema político poderá jamais liberar-nos do sofrimento de viver, do medo da morte e da nossa sede de absoluto. É a condição humana que rege a nossa condição social e não vice-versa.”

Mas, objetarão os detratores da obra de Nelson Rodrigues, se por processo de eliminação verificarmos que a sua dramaturgia carece da pregnância intelectual de um Beckett, da inventividade de um Ionesco, da poesia de um Tennessee Williams e da transcendência das alegorias brilhantes de um Genet - que merecimento tem para permanecer como legítimo marco da dramaturgia brasileira? Outros acrescentarão que ela revela uma concepção maniqueísta da vida como um processo dividido entre o bem e o mal: seus dramas, dizem, tendem a repetir situações e personagens em meio a uma acumulação de horrores que nada fica a dever às tragédias fantásticas do barroco alemão, notadamente de Gryphius. Então que valor terá sua obra que seja universal?

Creemos que depois de pesados todos os fatores negativos contra o autor Nelson Rodrigues, um julgamento desapassionado e justo de sua situação no nosso teatro o identificará claramente como o fundador de uma dramaturgia autenticamente brasileira, como o autor que, ao colocar o povo no palco, sem distorções políticas, franqueou também ao povo a platéia (é enorme o sucesso de suas peças recentes junto ao público variado que hoje frequenta o teatro no Brasil). Fora de qualquer dúvida, em suas três ou quatro melhores peças *Beijo no Asfalto*, *Boca de Ouro*, *Vestido de Noiva* e *A Falecida* Nelson Rodrigues conseguiu a vitória até então inédita para um dramaturgo brasileiro de implantar no palco o segmento quantitativamente mais típico da população brasileira: o proletariado e a pequena burguesia urbana das grandes metrópoles, dentro de uma dramaturgia que desvenda corajosamente falhas sociais da nossa estrutura sociopolítica. Na radicalização crescente das tendências políticas do Brasil de hoje, em que muito da demagogia dos comícios ameaça invadir o terreno do teatro, ele conseguiu manter-se equidistante dos dois tipos de subdramaturgia que asfixiam o teatro legítimo nos dois mundos em que está bifurcada hoje a terra. Fugindo ao teatro do tipo soviético, exemplificado por Arbusov, que endeusa tratores e usinas hidrelétricas e cria personagens tão desprovidos de realidade quanto os índios dotados de virtudes helênicas do indianismo romântico, Nelson Rodrigues conseguiu fugir também ao asfixiante teatro de boulevard, comercializado e estulto: o teatro do *big-business* da Broadway e da idiotice elegante de um Marcel Achard, de um Camoletti e *tutti quanti*. Talvez uma síntese final de sua contribuição à dramaturgia comprove que seu maior mérito reside em ter retratado os

desprivilegiados, os *underdogs* da sociedade brasileira, não com propósito político-utilitarista, mas sob um ponto de vista humano, isto é: com suas reivindicações sociais legitimamente afirmadas, mas paralelamente a outros círculos do Inferno de angústia e de frustração em que vive o ser humano. Não será, portanto, um teatro com tais características um teatro apto a ser compreendido universalmente como retrato sincero de uma nação?

45. Diálogo franco com o dramaturgo. Entrevista a Nelson Rodrigues

Cadernos Brasileiros Ano VI, nº1, pp. 61-65, Sem data. Aguardando revisão.

Seria difícil definir Nelson Rodrigues numa única frase; raras vezes estiveram menos relacionados *Dichtung und Wahrheit*. Que aspecto de sua personalidade paradoxal e multifacetada se prefere descrever? Pai de dois filhos adolescentes, ele vive num dos bairros mais pacatos e menos sofisticados do Rio, num lar burguês mal distinguível de milhões de outros diaseminados por todo o Brasil. De tez clara, com um olhar melancólico que fixa em todas as coisas que contempla, para muitos, um comentarista de futebol (de *O Globo* e *Jornal dos Sports*) original, humorístico e ligeiramente "pancada". Filho de um liberal militante de Pernambuco, veio para o Rio com 5 anos de idade e começou a trabalhar, como repórter, num dos jornais fundados por seu pai, com a inocente idade de 13 anos, "na seção de crimes e roubos." Milhões de leitores, porém, ignoram o comentarista jocoso de esportes e o conhecem como o autor do folhetim naturalista e amargo *A Vida Como Ela É*, o criador da prostituta "Engraçadinha" e sua filosofia pragmática da vida. Com o pseudônimo de Susanna Flag ele comoveu milhares de leitores sentimentais com sua novela lacrimosa publicada em *O Cruzeiro* ("Não quis prostituir meu teatro, por isso protitui minha obra de prosador!"). Até há pouco tinha seu programa de TV através do qual difundiu pelo menos uma frase que se tornou anedótica no Brasil: "mulher adora apanhar".

Atualmente, goza de uma popularidade meteórica e ubíqua, depois de receber os primeiros prêmios de teatro que compensaram quase vinte anos de indiferença por parte do público. Este cético dos motivos humanos, de voz serena e maneiras cordialíssimas, passa noites inteiras conversando com a nova geração, os amigos adolescentes de seus filhos, e depois vara a madrugada ouvindo música clássica ligeira ("Não se pode pensar ouvindo Beethoven ou Bach").

Quisemos ter com ele um diálogo franco, na esperança de compreender certas facetas de sua vida e de seus esforços criadores. Nossa entrevista teve um ambiente perfeito para uma conversa com Nelson Rodrigues. Sentamos à mesa de um restaurante popular que só serve cozinha brasileira ("sem esses fricotes de estrangeiros como os restaurantes de Copacabana), não longe de certos bairros de prostituição rasgada, embora no meio de uma zona residencial pequeno-burguesa, nessa topografia ziguezagueante do Rio de Janeiro. Da janela podia-se divisar uma sinagoga hirta e volumosa diante do crepúsculo, enquanto nosso diálogo era cadenciado pelos ensaios apopléticos de blocos que se preparavam para o Carnaval, com os tamborins, passistas e côro ecoando na tarde pré-carnavalesca.

Inicialmente, Nelson Rodrigues explica seu impulso primeiro para a literatura, para escrever peças de teatro:

Eu tinha 27 anos quando li a *Electra* de O'Neill: não preciso dizer que me atingiu como um raio. Nunca mais fui o mesmo depois que entrei em contato com o maior dramaturgo que já existiu, pelo menos na minha opinião. Li, uma depois da outra, várias de suas peças: *Estranho Interlúdio* e *Longa Jornada Noite a Dentro* são ainda as minhas favoritas. Como O'Neill eu também tenho sido muitas vezes acusado de ser excessivo e de sofrer de mau-gosto crônico; como ele, também busco sobretudo a autenticidade, uma descrição de situações e personagens tão fiel à vida quanto possível. Se às vezes estão perto do *grand guignol* e mostram os seres humanos sendo horrosamente desumanos uns para com os outros, certamente não é minha culpa: eu meramente reflito a realidade como a vejo. Admiro o gênio criador de O'Neill. Ele nunca criou um personagem que fosse falso, que não vibrasse com a intensidade palpitante da vida. E que posso dizer sobre sua maravilhosa ausência de truques e enfeitiños literários que dramaturgos menos dotados usam tantas vezes, para esconder sua falta de talento e de conteúdo? Eu escrevo fundamentalmente por compaixão dos meus semelhantes, uma compaixão que é ao mesmo tempo autêntica e dolorosa porque não pode interferir com o enredo da peça, nem alterar o desenlace trágico tão frequente na vida, como no teatro. É fácil perceber que eu prefiro dedicar minha atenção aos vencidos ou aos que serão inevitavelmente vencidos pelos "fortes" na luta pela vida. Quando escrevo, pouco me importo com estilo, embora escreva minhas peças 3 ou 4 vezes para buscar absoluta autenticidade. Você sabe? eu acho a busca de estilo muito cerebral; para mim ela sufoca a intensidade da vida que se encontra no diálogo espontâneo, quero dizer: o diálogo que não é "melhorado" nem "embelezado" por causa de valores chamados pomposamente de "estilísticos". É por isso talvez que eu leio pouco. Acho que ler autores pode me mumificar ou influenciar, sou contra devorar livros e mais livros. Se levo o que se pode chamar de uma vida solitária e desafiadoramente pessoal isso se deriva de um sentimento de tristeza e de alívio ao mesmo tempo. Abomino os critérios de bilheteria lucrativa, nunca me rebaixei a agradar as massas, nem a permitir que pseudo-críticos e pseudoautores, na realidade analfabetos e imbecis, se tornassem coautores de minhas peças. Como disse, nunca prostituí meu teatro, preferi prostituir minha obra de contista e jornalista, inclusive ganhando o pão de cada dia como repórter. Não acredito que exista uma inteligência coletiva, em nenhum país do mundo e em nenhuma época da história da humanidade. Há heróis, mártires, santos, líderes, mas só há um Cristo, um São Francisco de Assis, um Lenine, que a canalha então segue."

Por que você só escreve peças sobre a zona norte do Rio, o subúrbio?

Porque é a única zona genuinamente brasileira do Rio de Janeiro, ao contrário da zona sul, Copacabana e o resto, que são tão cosmopolitas e estrangeiradas! Na Avenida Atlântica, homens e mulheres andam vestidos de calças italianas ou *blue jeans* americanos, falam uma gíria internacional incompreensível, feita de palavras estrangeiras, servilmente imitam tudo que a Europa e os Estados Unidos criam. Até a maneira de cometer suicídio da gente da zona sul é copiada de Marilyn

Monroe e outras personalidades em moda, que deram cabo de suas existências: tomam pilulas para dormir, abrem o bico do gás, etc. Imagine você que nas partes chiques da zona sul até as empregadas domésticas se atiram do alto dos edifícios, em vez de cometer o único tipo de suicídio brasileiro que existe: atear fogo à roupa. Nunca ouvi falar que havia suicídio idêntico fora do Brasil.

Na sua última peça, *Bonitinha, mas Ordinária*, que acho um pouco antológica, porque contém amostras de todos os crimes e perversões que você generosamente distribuiu mais equanimemente entre as suas peças anteriores, na sua última peça você acumula uma atrocidade sobre outra, mas ela termina com uma nota que me pareceu otimista, de esperança. De fato, o personagem principal não vende sua dignidade de ser humano por dinheiro, e queima o cheque que a compraria. No final, éee e a sua amada, uma prostituta redimida pelo amor, olham para o sol nascente e simbólico, numa praia deserta. Fale-me a respeito de *Bonitinha, mas Ordinária*.

No que se refere às atrocidades, devo esclarecer o seguinte: as atrocidades, na minha opinião, têm dois aspectos. Primeiro, a vida com sua crueldade feroz nos leva a ser desumanos para com os nossos semelhantes e em segundo lugar nós carregamos em nosso sangue, esta argila antiga de que fomos criados, o instinto destruidor, o prazer de matar. A guerra é o triunfo coletivo dos instintos bestiais do homem, do instinto de destruição em nós. Há, creio, uma dilaceração do homem entre Deus e Sat . Estamos agora vivendo na época de Sodoma e Gomorra, a apocalítica, nuclear, final. Como o filme *Dolce Vita* mostrou, a nossa é uma época que é meramente de transição e que nos trará alguma coisa radicalmente nova, quem sabe? Talvez até um novo *modus vivendi* entre os homens. Isto é o que eu tento demonstrar em *Bonitinha, mas Ordinária*: uma espécie de ressurreição no fim, uma redenção como você viu bem. Os personagens principais, expurgados do mal, como Adão e Eva entrando no Paraíso reconquistado.

Como você se sente como dramaturgo no Brasil de hoje, em que autores ditos de esquerda surgem, em que Brecht é encenado febrilmente e um "teatro social" tendencioso emerge?

Primeiro deixemos bem claro o seguinte: geralmente, o que mata o dramaturgo no Brasil é a sua pusilanimidade, sua falta de coragem, não só para a crítica social, como para enfrentar os grandes temas. Ultimamente, certos grupos teatrais no Brasil - não preciso especificar quais, apelando para um sectarismo ingênuo e brutal, começaram a atacar, sem discriminações, todos os problemas político-sociais nacionais. Isso, porém, sem ater-se à parte vital, sem levar em conta, isto é, os problemas específicos do teatro, entre os quais a poesia dramática que lhe é inerente. Passaram a fazer um teatro-reclamação, um teatro bobo e balbuciante. Esses ignorantes que se arvoram em marxistas, na realidade, nunca leram uma linha de Marx e com os métodos estúpidos que adotaram não conseguem nem criar Arte, nem adiantar o processo político brasileiro.

É interessante: Brecht expôs pontos de vista semelhantes quando defendeu sua peça *Lucullus*, diante do Comitê de Cultura soviético. Mas eu sei que você, como Ionesco, detesta Brecht. Explique-me, seria melhor, por que a violência desempenha um papel tão importante nas suas peças. O que significa a violência para você?

Bem, na verdade, eu sempre procuro ir além da epiderme das falsas convenções e atingir a parte viva da realidade que palpita sob ela. A violência quebra as convenções sociais, é a autorrevelação do indivíduo, por meio da qual ele revela sua verdadeira natureza e desafia os valores naturais e

sobrenaturais. A educação, "as boas maneiras", são apenas uma camada tênue de verniz que impõe uma conduta mecânica e automática logo desmentida pela verdade e pelo poderio elementares da violência, a raiz de todas as coisas. A violência é também a consequência final da doença que corrói a vida do ser humano: a falta de amor. Todas as catástrofes pessoais e coletivas derivam desta fundamental falta de amor entre os seres humanos, que chegaram até ao extremo de "praticar o ato do amor sem amor". Veja como a violência e a falta de amor predominaram na história da humanidade e sufocaram a tendência inata que o homem pudesse ter para o bem: 10 milhões de pessoas foram trucidadas para que Mao-Tse Tung vencesse na China. Lembre-se do terrível assassinato de milhões de judeus nos campos de concentração da Alemanha de Hitler. E Hiroshima. E Stalin. Realmente, sempre há um tipo qualquer de antissemitismo do homem contra o homem. Se não é dirigido contra os judeus, é contra os católicos, os protestantes, os negros, etc., etc.

Antes de terminar nosso diálogo tentamos encontrar uma conexão lógica entre a sua maneira de viver e as afirmações candentes de suas peças e de suas declarações. Mas é difícil reconhecer a mesma pessoa no autor dos dramas naturalista-expressionistas que chocaram duas gerações de brasileiros quase, e no filho dedicado que todos os dias vai almoçar com sua velha mãe no bairro de Laranjeiras. Recordamo-nos de que nos dissera que nunca viaja de avião, não toca em álcool e é supersticioso "como todo bom brasileiro" ("tenho horror ao número treze e a gatos pretos"). O homem que vê um sem-número de filmes de *cowboys*, de "intocáveis" e gangsters é o mesmo que afirmara recentemente: "Sou um homem triste. Como se pode ser feliz se o mundo todo está errado? Ser feliz significa aceitar a iniquidade coletiva, um homem feliz é um homem degradado." Depois de uma pausa, fazemos a pergunta final:

Você dá atenção às críticas construtivas que seus amigos fazem às suas peças? Por exemplo, muda algumas coisas em suas peças, atendendo a essas críticas bem-intencionadas?

Aceito, é claro, a crítica inteligente - mas ela é tão rara no Brasil, onde em 80% dos casos "ser afoito e irresponsável" significa ter uma coluna de crítico no jornal! Porque eu não altero minhas peças se aceito a crítica de amigos inteligentes? Porque eu não adoro a perfeição, não a busco como dramaturgo. Sempre me lembro de Ortega y Gasset que escreveu um ensaio magnífico sobre Anatole France, acho que era. Disse uma coisa inesquecível sobre o autor francês, algo assim como "não gosto do que ele escreve porque a perfeição que visa obter, e obtém muitas vezes, denota uma carência de mistério e a falta da marca humana e aliena sua obra da minha sensibilidade". Não me lembro exatamente das palavras, mas o sentido é este. Ou talvez, quem sabe? Talvez eu não mude minhas peças porque sou neurótico. Mas na nossa época o herói, o santo, o gênio têm que ser neuróticos como o mártir e o profeta. E nós, pobres mortais que não somos nada disso, podemos deixar de ser neuróticos se pararmos para pensar um minuto no mundo, na condição do homem, em tudo? Basta ver a angústia onipresente que permeia o nosso mundo de hoje com seus muros de Berlim, bloqueios de Cuba, invasões da Índia e assassinato de um Kennedy. O que nos pode salvar do desespero e do asco senão a rebelião da neurose?

E depois de uma pausa entrecortada pelos tamborins e de olhar para a sinagoga, lá fora, já quase completamente envolta pela noite, ele perguntou, levantando-se: "Vamos?"

46. O reacionário

Jornal da Tarde, 1977/09/10. Aguardando revisão.

Savonarola da imprensa brasileira Nelson Rodrigues fulmina do púlpito da sua máquina de escrever uma multidão que recebe com urros e vaias suas advertências trovejantes:

”Daqui a duzentos anos, os historiadores vão chamar este final de século de a mais cínica das épocas”.

”Ai daquele que, num desafio suicida, tenta individualizar-se!”

”Nunca optamos tão pouco. Somos pré-fabricados. É difícil para o homem moderno usar um movimento próprio”.

”O homem é triste porque, um dia, separou o Sexo do Amor. E assim o homem tornou-se impotente de sentimento e, portanto, o anti-homem, a antipessoa.”

São João Batista moderno, Nelson Rodrigues investe contra os altares idólatras do Materialismo, aguarda o Messias, prega no deserto, não cede às múltiplas tentações do Poder, essa encarnação contemporânea do Demônio. Hermitão desiludido, ele se recusa a ser mais um robô da manada tecnológica. Repele o papel de mera estação repetidora de slogans forjados pela Matriz da Ideologia Única - o Comunismo Primata - e denuncia as deformações que as semiverdades dos fanáticos de Ideologia Santa impõem a um público desinformado.

Às vezes, o dramaturgo carioca atinge o estilo lapidar de um epigrama corrosivo de Voltaire, de Shaw, de Juvenal:

”A pior forma de solidão é a companhia de um paulista”.

”A superioridade do economista sobre o resto dos mortais é que ele fala do que ninguém entende.”

”Poderíamos fazer uma Comissão Brasileira de Informações sobre os Estados Unidos. E saberemos então que singular esporte é esse de caçar a tiros Presidentes e candidatos a Vice-Presidentes”.

”Amar é dar razão a quem não tem”.

”A fidelidade tem que ser neurótica”.

Deliciado com o adjetivo que lhe colocaram os que discordam dele, ”o reacionário”, ele o escolheu para título de seu último livro: *O Reacionário - Memórias e Confissões* (Editora Record, 526

páginas). São 130 crônicas ou Homílias para um Leitor Leigo. Propositalmente apresentam-se mal alinhavadas, dispersivas, repetitivas. Já na epígrafe ele avisa lealmente o leitor:

”Eu não existiria, sem as minhas repetições”.

As repetições, de fato, pululam: a grã-fina de narinas de cadáver; a insistência na predestinação do nome Emílio Garrastazu Médici para a Presidência da República; o pulha Palhares, o ”que não respeita nem cunhadas”; seu amigo pessoal, o excelente contista mineiro Otto Lara Rezende; o médico que o salvou com dedicação sacerdotal de dois enfartes surge reiteradamente. Desenha-se, porém, através de todas estas páginas e até através de seus paradoxos, um perfil coerente: o mais importante autor de textos teatrais brasileiros coexiste com uma originalidade de percepção do cronista diário que camufla uma frase zombeteira, hilariante uma apreensão justa de acontecimentos e personalidades públicas.

Em outras palavras: as mesmas obsessões do autor de *Bonitinha, mas Ordinária* – a obsessão horrorizada com a violência, a lubricidade, a ausência total de escrúpulos na comunicação entre os seres humanos dá a seus textos de crônica a mesma lucidez e a mesma coesão de uma convicção moral inabalável no palco ou na coluna de Jornal. Seria imbecil confundir coerência com mumificação. O que naturalmente diferencia uma da outra é o espelho colocado diante da boca que emite tais argumentos e o espelho reflete inegavelmente que Nelson Rodrigues, além de respirar, pensa. Seu raciocínio é um fio contínuo que percorre toda a sua espantosa e vitalíssima criação teatral: são as poucas certezas que Nelson Rodrigues rebate há 40, 50 anos e que enfeixam como que o seu Credo pessoal

”O amor que não for eterno não é amor”.

Os padres e freiras que trocaram o Cristo por Che Guevara e adoram a foice e o martelo em vez da Cruz perverteram o amor, aceitando a violência em nome de um amor que abre caminho através do sangue da injustiça”.

”O ser humano é depositário de uma transcendência que o ultrapassa em suas misérias cotidianas: o efêmero é a máscara do Deus imutável e incognoscível que a mente humana deixa de lado por não poder decifrar Seus desígnios”.

”O Socialismo é tão desumanizante quanto o Nazismo: santifica o crime e destrói o conceito moral, substituindo-o por um pusilânime Breviário da Estratégia de Tomada do Poder por Quaisquer Meios ou pelo *mea culpa* da ”correção partidária”, desumanizando assim populações inteiras subjugadas pelo terror instalado no Politburo”.

A morte outra de suas obsessões adquire significados diversos segundo o regime: nos Estados Unidos, o delírio da liberdade leva à impunidade do crime - nunca se solucionou claramente o assassinio monstruoso do Presidente Kennedy. Já nos países além do Muro de Berlim aboliu-se a transcendência da morte, banalizada pela ”Justiça ideológica” e corporificada nas ondas sucessivas de expurgos por Stálin, Brezhnev, Castro, Mao Tsé-tung. Quando um Jovem checo, Jan Pelach, se imola, ateando fogo à roupa, pira viva diante de sua pátria estuprada pelos tanques soviéticos, o Kremlin considera a sua morte ”uma provocação burguesa” e o Partido Comunista Italiano condena o suicídio como ”um erro de tática ideológica”.

O autor que com o texto inovador de *Vestido de Noiva* inaugurou o teatro brasileiro, até então acorrentado à chorosa impotência dramática de um Joracy Camargo, não hesita, como o menino da profunda lição de sabedoria contida no conto de fadas de Anderson, em demonstrar que o Rei está nu.

De audácia em audácia ele ousa investir contra os Mitos Sacrossantos de nossa época como o de elevar os meros jovens ao pedestal de Oráculos Indiscutíveis da Verdade e da Sabedoria Oniscientes e Onipotentes. Pergunta, desafiador, do alto de seus 65 anos de idade, depois de iniciar sua carreira jornalística como repórter policial aos 13 anos: Onde estão os grandes líderes de menos de 30 anos? Que grandes obras, que nobres exemplos, que sublimes conclusões eles trazem como archotes pera iluminar uma humanidade prostrada ainda na caverna do obscurantismo, atada às tiranias de Direita e de Esquerda? Com o vigor de um Iconoclasta temerário, Nelson Rodrigues sacode as mistificações e ironiza, certo: basta que qualquer bobagem seja escrita em francês, importada de Paris como uma lavanda levíssima para o cérebro, para que vire uma verdade indiscutível, venerada nos altares da colônia mental brasileira. Se Sartre disse, ninguém duvida. Atualmente: Roland Barthes, afirmou, *magister dixit*, é líquido e certo, mudemos de assunto. Apresenta Arthur Miller como a mediocridade incensadíssima que é: não passa de um falso grande dramaturgo. Reage à desfiguração dos textos de peças teatrais por diretores que deturpam o autor com a mesma sem-cerimônia com que manipulam um público dócil e ingênuo.

Frequentemente, alude à progressão geométrica com que os idiotas se reproduzem, fazendo dos que pensam uma minoria cada vez mais insignificante. Chegamos ao extremo de os cretinos petrificados terem hoje assumido o controle de vários setores da vida pública. Ele não se refere a longínquos Idi Amins nem a epiléticos Kaddafis: fala por longa experiência jornalística própria, fala alicerçado por 50 anos de vivência diária de redações como a revista *O Cruzeiro* ou o jornal *O Globo* e outros:

"A festiva infiltrou-se em toda a imprensa brasileira. Os membros da festiva fazem uma vigilância feroz. Qualquer notícia que não convenha à esquerda vai para a cesta, sumariamente. Para o leitor, que nada sabe dos bastidores jornalísticos, pode parecer inverossímil o poder de uma estagiária de calcanhar sujo ao jogar no lixo, sem ler adiante, a notícia da comemoração de 70 anos de Gilberto Freyre. Inverossimilhança nenhuma. Reparem como o editorial é uma coisa e o resto do jornal outra. A direção opina no editorial. O resto do jornal fica por conta da infiltração comunista." Essa intransigência a priori transforma o suposto Poder Jovem numa verdadeira Ditadura: monoliticamente está sentenciado ao sepultamento em vida qualquer nome impresso que se insurgir contra esse Partido Único de redatores e *copy-desks*. É uma espécie de *paredón* tipográfico, mais grave ainda não só por ser de índole visceralmente antidemocrática, mas por resultar de uma tal ignorância e uma tal má fé levadas ao paroxismo que conduzem a uma inescapável conclusão lúgubre: o Poder Jovem renunciou à sua liberdade de pensar por si. Obedece meramente aos reflexos pavlovianos do Partido ou enche a boca de saliva cada vez que a sineta dos dogmas ressoa. É a total desumanização do homem, em nome do combate a regimes desumanos.

Equânime, Nelson Rodrigues acusa com igual imparcialidade os que designa, como sardônico humorista, de cretinos fundamentais, os que creem numa utópica "objetividade jornalística", infensa aos dogmas, mas imune ao sentimento humano também. É um despojamento igualmente

desumanizador, tanto quanto o fanatismo político. Assim uma hipotética manchete "totalmente imparcial" que comunicasse a destruição de metade da humanidade por os uma bomba atômica ficaria limitada à frase de lacônica e vazia de qualquer comoção humana: "Metade da Terra arrasada pela Bomba. Não restam sobreviventes."

São devastadores em sua comicidade os exemplos de insensibilidade das estagiárias de jornalismo que nas redações, de telefone em punho, acoçam seus entrevistados em qualquer situação. Descreve a cena de uma mocinha que enquanto cata lândias na carapinha de um jornalista *hippie* seu colega insiste com sua interlocutora aflita: "Eu sei que seu marido acabou de ter um enfarte. A Sra. já me disse isso. Mas eu queria só uma palavrinha dele aí na tenda de oxigênio: ele é a favor ou contra a pilula?"

Nelson Rodrigues deleita-se visivelmente com a evocação tragicômica da carreira de suas peças polêmicas, capazes de despertar uma ira frenética e a indignação ultrajada de um público que acabou de assistir à sua tragédia *Álbum de Família*: um vereador saca de um revólver: "Onde está o autor? Quero matar esse tarado: "Senhoras colunáveis dançam o flamenco nas poltronas de veludo do Teatro Municipal, críticos atingidos pelo mal de Parkinson escorregam pelas cortinas. Nelson Rodrigues atinge o ápice da glória narciso-masquista: "A verdadeira apoteose é a vaia. Os admiradores corrompem".

Memoralista sentimental em inúmeras destas páginas de memórias e confissões, ele pergunta nostalgicamente pelas carambolas da infância que sumiram ou evoca a recuperação da tuberculose no ambiente mórbido de um sanatório em Campos do Jordão. Cavando mais fundo, ele arranca do esquecimento os traumas da infância paupérrima. O trauma inextinguível tem a forma inesperada e prosaica de um sanduíche de pão com ovo. Mas para a senilidade de uma criança de seis anos, em seu primeiro dia na escola primária, aquele sanduíche envolto em papel aluminizado, em mãos de um colega rico, adquire a majestade suntuosa de um luxo proibido e acintoso, contraste contundente com a mísera banana que a mãe, lavadeira, lhe colocara nas mãos para ele não enfrentar o recreio com o estômago roncando de fome. Pungente, comovedora, é a crônica de homenagem ao irmão morto, Mário Filho, e o reconhecimento da sua transformação do cronista esportivo em um profissional remunerado, um jornalista digno, coautor do Mito do Futebol como paixão alucinatória de um povo.

E sempre Nelson Rodrigues insiste na bondade. A bondade do irmão. A bondade de um marido casado com uma megera digna de um conto de Dalton Trevisan. A bondade de um médico imune à ganância desenfreada que transformou o juramento de Hipócrates em lucrativos juramentos de hipócritas sem escrúpulos. A bondade parece ser o metro humano com que Nelson Rodrigues mede tudo o que é humano. Trata-se de um romântico? De um idealista? De um cristão? De tudo isso e ainda de um lírico e de um patriota, que crê na trindade Brasil, Amor e Morte, o mesmo Eros e Thanatos que une as tragédias amorosas de Tristão e Isolda ao pacto de morte de humildes namorados da Zona Norte do Rio de Janeiro.

Que soma deixa para o leitor a leitura desse livro plural, multiplo, tão grande é a sua vivacidade, tão intensa a convicção em ideais imutáveis que lhe dá alma?

Do lado positivo, sem dúvida, fica a certeza para o leitor de que o autor escreve movido pela mesma cólera incandescente de ódio a tudo que é postigo e amoral. Inesquecível é a página extraordinária

em que ele compara a grandeza moral de Solzhenitsin com a covardia de Pablo Neruda, quando este se nega a comentar a invasão da Checoslováquia pelos blindados russos "pois não podia, como diplomata, criticar um governo amigo". O que fica de *O Reacionário* é uma integridade moral, a mesma virtude de comportamento ético para com o próximo que o escritor admira em Zola, em Solzhenitsin, em Tolstói: manter-se fiel a si mesmo, dizer "não" à mentira, ao suborno, à pusilanimidade. Sem dúvida, para os que não arquivam tudo nos escaninhos primatas do "útil" ou "prejudicial à Causa, estas páginas são um magnífico apelo ao Raciocínio individual.

A parte plenamente discutível e lamentável até das teses de *O Reacionário* é a sua ausência de matizes. É um maniqueísmo comprovável pela análise da imprecisão de termos como "povo", "Jovem", "Socialismo" e outros vocábulos genéricos. Aí Nelson Rodrigues revela uma faceta talvez insuspeita da sua avaliação do ser humano, pois para ele só o indivíduo é capaz da Redenção e é a mola da integridade humana que, sem ele, se desconjuntaria. No entanto, surpreende o seu desprezo, soberano por aquilo que ele erroneamente chama, com maiúscula, de Povo. Ao assistir ao filme de Glauber Rocha, *Terra em Transe*, comprova: "Mandam o Povo falar e este faz uma pausa ensurdecadora. E, de repente o filme esfrega na cara da plateia esta verdade mansa, translúcida, eterna: o Povo é débil mental". Não é preciso pôr Nelson Rodrigues de quarentena como fascista. Freud descrevia do ser humano a ponto de, lugubrememente, concluir que "90% da humanidade é feita de rebotalho imprestável". Platão, em sua *República* ideal regida pelos melhores, Heráclito ao descrever que "um só (melhor) vale mais do que mil (mediócras)", Carlyle e sua crença historicamente documentada de que são os heróis que plasmam a História dos povos - todos criam uma aristocracia da mente, os melhores formam uma elite da inteligência e da cultura, não fruto de segmentos sociais de uma estrutura política. Nelson Rodrigues confunde Povo com o que a sociologia já definiu como irracionalidade das multidões, arrastadas pelo carisma magnético de um Hitler ao morticínio, ou ao linchamento de um inocente pela eloquência criminoso de um racista no Sul dos Estados Unidos, ou pelo sadismo de um delinquente impune nas ruas de Nova Iguaçu. O que distingue o culto de uma aristocracia por Nelson Rodrigues de uma verdade sociológica e política é a inexactidão com que ele, neste caso, utiliza as nomenclaturas. Seu horror à tuba, à *canaille* não elimina, com uma penada leviana, toda cultura, em termos antropológicos válidos, de que o Povo tem dado mostras, no decurso de toda a História, em meio a todas as opressões da cultura oficial e elitista seria indispensável uma distinção entre o Povo, como coletividade criadora de valores, e a insignificância intelectual, que não constitui privilégio de nenhuma classe.

Não há coerência, neste episódio, em se defender a democracia e se desprezar o elemento vital que lhe dá essência, o componente grego *demos* que Nelson Rodrigues sabe significar precisamente o Povo. Nem seria necessário citar autores eruditos como Margaret Mead, Edgar Morin, E. H. Hall, Lévy Strauss, Ruth Benedict e outros analistas das culturas paralelas às que se estabelecem simultaneamente com a cultura predominante para demonstrar a fragilidade dessa postura.

A mesma falta de exatidão e de nuance se comprova quando ele faz generalizações sobre o "pensamento socialista" e que são generalizações aplicáveis ao Comunismo. Afinal, entre o socialismo democrático do *Labour Party* inglês ou das democracias monárquicas dos países nórdicos ou da Holanda e o pseudo-socialismo soviético - que a China descreve acuradamente como Sócio-imperialismo - há um abismo tão grande quanto entre a teoria social de Rousseau e a

de Maquiavel ou Confúcio. E por que não distinguir a semente de mudança de uma estrutura social, política e econômica injusta, a semente socialista, do germen destruidor da mudança, o imobilismo monolítico e decrépito das "Repúblicas Socialistas" do lado de lá do Muro de Berlim?

Os senões menores, como a crença ingênua de que o ex-presidente Médici descera ao povo, indo ao estádio perguntar ao jogador índio como é que ele pudera perder aquele gol", são senões de esquecimento: o mesmo Chefe da Nação que se envolvia na bandeira nacional, quando o Brasil se tornou tricampeão mundial de futebol, é o mesmo que deu ao ex-ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, essa Transamazônica de Obscurantismo: o poder discricionário da Censura prévia, instituída - lúdica ironia! - no mesmo ano em que o Brasil só ficava com os pés no gramado sem censura.

São ciscos ou manchas imperdoáveis que embaçam ou desvirtuam a perspectiva de Nelson Rodrigues, conforme a severidade de juízo de cada leitor. Não seria exagerado supor, no entanto, que *O Reacionário* compensa esses lapsos de língua e de memória. Os valores que ele defende são exatamente os de uma reação enérgica contra o empulhamento dos "parasos" amordaçados dos Partidos únicos em Budapeste, Praga, Havana, engodos que se cristalizaram na fisionomia hoje de quem reagiu contra esse "socialismo", exigindo que lhe dessem um rosto humano das manchetes e do poder: Dubcek. Quem negar a bestialidade dos "tratamentos" psiquiátricos soviéticos comprovados no Congresso Internacional de Psiquiatria, encerrado na semana passada, em Honolulu, então, sim, este será digno do primeiro museu de paleontologia à mão ou chagal capaz de ser transformado em espectro do Nazismo ressurgente na Alemanha Ocidental, pois Hitler está por trás da mesma *praxis* do Eixo como da Moscou bolchevista. Basta pensar na perspectiva nada teórica, mas palpavelmente aterradora seguinte:

Neste momento, em alguma parte dos 22 milhões de km² da União Soviética, o Sócio-Imperialismo de Brezhnev aplica em algum dissidente político a versão "socialista" do "pau-de-arara": uma dose de psicotrópico capaz de tornar esse ser humano em massa amorfa e frenética, impossibilitado de manter a mesma posição, sentado, deitado, de pé, um minuto sequer. Ou no vasto Gulag planetário da URSS injeta-se enxofre na carótida, como sucedeu ao matemático Leonid Pliutsch, deixando-o leguminosamente paralisado semanas a fio: pensar, discordar tornou-se um crime político. Obviamente, para os potenciais carrascos cúmplices deste novo genocídio, Nelson Rodrigues será um reacionário: os fins não justificam qualquer meio? Mas para quem acredita que o ser humano supera a biologia, as leis econômicas, o sanguinário exercício da tirania, este livro desigual tem páginas inéditas de benção, de bálsamo, de estímulo e de destemor inesquecíveis para o leitor livre.

Parte VI.

Shakespeare

47. Conversando sobre Shakespeare. Entrevista com J. Macmanaway

Diário de Notícias, 1960/03/27. Aguardando revisão.

Temos focalizado, em “Caminhos da Cultura”, quase que exclusivamente autores contemporâneos. Hoje, porém, analisamos, pela primeira vez, um “autor clássico”, graças à oportunidade que tivemos de conversar com um erudito, especializado em Shakespeare, que esteve recentemente entre nós. Trata-se do professor James Macmanaway, da Shakespeare Association of América e da Folger Shakespeare Library, de Washington. Convidado por iniciativa do Departamento de Inglês da Faculdade de Filosofia, sob os auspícios da Universidade do Brasil e do Departamento de Estado Americano, o professor Macmanaway pronunciou, perante numeroso público reunido na sede da Universidade, uma série de conferências sobre a obra e a personalidade de William Shakespeare.

Durante um curto intervalo entre uma preleção e outra, pudemos trocar ideias com esse *Shakespeare scholar* e conhecer alguns de seus pontos de vista a respeito dessa figura magna de toda a literatura ocidental. Notamos que o professor que nos visitou mostrou grande reserva perante as tentativas mais recentes de encarar sob ângulos novos o mundo da dramaturgia shakespeariana e relutou em aceitar interpretações novas de certas de sua obra. Macmanaway é bastante conservador Stratford no tocante ao poeta de Stratford, do qual mantém uma imagem quase ideal, como verificaremos no decurso da nossa brevíssima entrevista. Na entanto, será melhor conhecermos suas ideias, expressas por suas próprias palavras:

Professor Macmanaway: como o senhor compreenderá facilmente, numa curta entrevista a ser publicada por um matutino de grande circulação, não podemos abordar aspectos demasiado detalhados da obra de Shakespeare. Devemos, portanto, limitar-nos a perguntas genéricas, que possam interessar a um grupo maior de leitores, deixando os temas eruditos para as revistas especializadas, como a *Shakespeare Quarterly*, da qual o senhor é um dos redatores. Perdoe-nos, portanto, a superficialidade de nossas perguntas e permita formular-lhe a primeira: De modo geral, nos países em que não se fala a língua inglesa nos quais, naturalmente, Shakespeare constitui um valor cultural vivo, lido e representado constantemente, até pessoas cultas referem-se às vezes a uma representação de Shakespeare com certa apreensão: é um “clássico”, iremos aborrecer-nos durante a peça? Outros, hostis a tudo que não tenha sido produzido neste século, dão de ombros e exclamam: o que terá Shakespeare a dizer-nos? Ele morreu há quase 400 anos... O senhor, na qualidade de erudito em assuntos elizabetanos, poderá responder-nos até que ponto Shakespeare

é atual? As gerações presentes, da era atômica e dos voos interplanetários, poderão apreender o conteúdo das suas obras, como as gerações anteriores?

Shakespeare vem sendo representado atualmente em todo o mundo. Agora, mais do que nunca, se sucedem as performances de suas peças em todos os países. Há um interesse vivíssimo por ele. Por quê? Porque, sendo um autor clássico, ele difere essencialmente dos autores modernos, que veem a vida sob um prisma pessoal, realista, descrevendo a vida corriqueira, de todos os dias. Shakespeare, ao contrário, seguindo a tradição clássica, propôs-se a recontar uma história, a história de um grande personagem, mostrando, no decurso da ação, qual o erro fundamental por ele cometido ou quais os fatores do Destino inexorável que determinaram a sua queda e a sua morte. As obras clássicas elevam os espectadores acima do nível estreito das suas lides diárias, das suas alegrias, preocupações e misérias cotidianas, revelando-nos uma imagem da grandeza humana em seus momentos supremos. Como nas tragédias gregas, o rei Lear comete tolices (*does foolish things*), cegado pelo poder e impedido de reconhecer a verdade objetivamente. Vemos, portanto, o choque de duas paixões: a ambição desmesurada das filhas e a vaidade extrema do Rei. Durante o desenrolar da tragédia, o Rei Lear aprende, pela primeira vez, a sentir piedade pelo sofrimento alheio, depois de sofrer, ele próprio, na carne e no espírito. A sua grandeza consiste em poder elevar-se acima da sua própria tragédia pessoal e transcender as suas limitações humanas.

Poderíamos ver entre o *Rei Lear* e *Richard II* um certo paralelismo? Em ambas as tragédias descreve-se a queda de um monarca, vítima de sua vaidade e de seu despotismo, respectivamente, não?

Sim, mas é preciso ressaltar que *Lear* é uma tragédia muito mais importante que *Richard II*, mais madura, escrita já no período final da vida de Shakespeare. *Richard II* contém implicações, digamos assim, políticas, inexistentes - no mesmo grau em *Lear*. *Richard II* era culpado de ter assassinado um Rei e é a nação inteira que sofre sob a sua tirania, tendo de pagar, finalmente, pelos erros que ele comete. Em *Lear*, a tragédia é interiorizada e reduzida a um número menor de protagonistas.

Shakespeare é um poeta eterno, porque ele revela uma grandeza latente nos seres humanos, faculdades espirituais extraordinárias, que nós, comuns mortais, não podemos ou não sabemos descrever com a mesma genialidade. Trata-se de *catarsis*, invocada por Aristóteles: por meio da empatia, isto é: a identificação com o personagem, sentimos piedade, medo, clamamos por justiça e nos elevamos acima do nível chão da vida diária.

A tragédia moderna, realista, ao contrário, não eleva o homem acima dessas dimensões pequenas e limitadas.

Poderíamos dizer, portanto, que Shakespeare cria uma Arte ao mesmo tempo aristocrática e de dimensões monumentais?

Perfeitamente. E quanto à questão eternamente mencionada de existência real de Shakespeare? (O professor sorri com ironia). Conhecemos as teorias mais abstratas, que identificam Shakespeare com Bacon, com uma mulher misteriosa que escrevia peças ocultamente, já houve quem afirmasse que Shakespeare não existiu, quem escreveu suas peças foi um dramaturgo que tinha e mesmo

nome... O professor ri dessa velha anedota anglo-saxônica, criada para ironizar os inventores incansáveis de novos Shakespeares... Logo retruca com veemência:

Todas estas teorias são absurdas. Hoje em dia está definitivamente provado, rigorosamente, que Shakespeare existiu e foi o insuperável dramaturgo que todos veneramos. As outras teorias foram criadas por advogados, banqueiros, engenheiros, isto é: estudiosos provindos de outras profissões, mas nunca foram aceitas pelos eruditos especializados em Shakespeare. Estes nunca supuseram desse ser outro senão o que conhecemos e sobre o qual temos documentação farta e definitiva. É preciso ressaltar que esses estudiosos adventícios interpretam Shakespeare com critérios modernos, julgando que, no período elizabetano, um autor dramático devia, forçosamente, ser conhecido e famoso. Ora, Shakespeare não foi famoso nem importante na sua época, como nenhum dramaturgo importante, em si, em 1500. Olhe, vou dar-lhe um exemplo: por volta de 1905, 1910, faziam-se dezenas de filmes nos Estados Unidos. Hoje, sabemos quem escreveu os *scripts*, os roteiros? A situação do teatro elizabetano é semelhante: então, o autor da peça, o *playwright*, não tinha importância. Só mais tarde, quando foi “glamourizada” artificialmente a profissão teatral, é que os autores e os atores começaram a gozar de notoriedade e a receber salários astronômicos.

É difícil conceber que Shakespeare não tenha sido importante em qualquer período da sua carreira...

Sem dúvida, mas essa é a verdade. Lembra-se de como a conservação de suas peças, por exemplo, corrobora essa tese: cerca de metade delas chegou até nós roubada, sim roubada por atores que as representaram, decoraram os papéis e depois meramente as copiaram, preservando o texto literário do esquecimento e de seu ulterior desaparecimento. Assim sucedeu, por exemplo, com peças muito populares naquela época, como *The Merry Wives of Windsor*, *Romeo and Juliet*, etc.

Além das que foram preservadas dessa maneira, há os *portfolios*, publicados sete anos depois da morte de Shakespeare, quando Condell decidiu imprimir suas obras mais importantes, em 1623.

Gostaria que o senhor elucidasse a atitude social de Shakespeare. É verdade que, como afirmam vários de seus biógrafos, ele acreditava no “direito divino dos reis” ou se insurgia contra a monarquia como forma de governo?

Shakespeare não podia ser senão monárquico, seria impossível, na sua época, ser outra coisa. Shakespeare respeitou sempre a hierarquia política aceita pelos seus contemporâneos. Além do que, Shakespeare tinha como propósito único contar uma história, revelar, por meio dela, as fraquezas e as grandezas humanas. Ele não era absolutamente um autor imbuído de preocupações sociais, nem tampouco o eram Ben Jonson, Marlowe e outros dramaturgos dessa era. É verdade que, durante o período da *Restoration*, tentaram, com resultados desastrosos, corrigir Shakespeare. O período neoclássico dava um fim diferente às tragédias em *O Rei Lear*, por exemplo, no final as irmãs eram punidas, Cordélia e Lear triunfavam juntos e assim por diante. Shakespeare não tem um propósito exclusivamente moral ou moralizante tampouco. Ele pune os criminosos e recompensa os justos, mas não sempre!

E quanto à controvérsia existente entre os que afirmam que Shakespeare foi ateu, os que dizem que ele foi agnóstico e os que vislumbraram em sua obra um profundo sentido religioso?

Seria Impossível determinar com exatidão esse ponto. Só podemos afirmar que, exteriormente, ele foi Anglicano conformista e declarado. Batizado nessa religião, seus filhos também. Ele casou-se na Igreja Anglicana e mais tarde ele e a esposa foram enterrados nela.

Quais são, na sua opinião pessoal, as melhores peças de Shakespeare as que contêm a sua produção qualitativamente superior?

King Lear, Hamlet, Twelfth Night, As You Like It, The Tempest.

O senhor se referiu à *Tempestade*. O que pode dizer a respeito das supostas mensagens ocultistas ou alegorias de fundo místico cifradas nessa obra complexa, última das escritas por Shakespeare, não?

Sim, uma das últimas e sem dúvida uma das mais complexas. É uma peça extremamente difícil de se criticar. Não ficou provado nada, até hoje, sobre a sua pretensa conexão com o ocultismo ou o misticismo. Mas repito que, cada vez que a leio, me sinto como se estivesse em transe: ela é feita “de uma substância semelhante à dos sonhos”, diferente de todas as outras peças escritas por Shakespeare. Cria no expectador ou no leitor um estado de hipnose quase...

Denota por assim dizer, numa atitude que chamaríamos, literariamente, de romântica perante a vida? Na melhor acção do termo, naturalmente!

Exatamente.

Quanto ao sexo, aos problemas sexuais constantemente tratados nas peças de Shakespeare: pest, Não só em *The Tempest*, em *Cymbeline* e tantas outras, nota-se um verdadeiro culto da virgindade, como nas peças espanholas com seu culto do “honor feminino”. São constantes também as referências um pouco cruas, para a sensibilidade moderna, a fatos e conceitos relacionados com o instinto sexual.

Os Elizabetanos eram muito *matter of fact* a respeito do sexo: o sexo era um assunto sobre o qual se falava francamente, sem acanhamento. Vivia-se numa época que não era hipócrita como a nossa. Entre os povos primitivos, como os da Polinésia, predomina esta mesma liberdade, abordando-se temas sexuais com o maior desembaraço. Nas partes rurais da Itália não falo da *high society* decadente de Roma atitude perante o sexo é a mesma: ele é considerado uma força vital natural, que não pode ser negada nem exagerada,

E quanto à encenação de Shakespeare, professor Macmanaway? O senhor concorda com os cenários suntuosos que se usam hoje em dia para as representações de Shakespeare, os recursos de iluminação e de carpintaria teatral tão difundidos em todo o Ocidente?

Absolutamente. Ao contrário: creio que nem o *Old Vic* representa sempre Shakespeare como deveria, isto é: cenário deve ser muito simples, para não distrair a atenção do público, que deve recair exclusivamente sobre o diálogo e a ação deles decorrentes. Devemos dar ênfase no texto, porque, “*the dialogue is the thing*”, parodiando Hamlet. As peças de Shakespeare foram criadas para serem representadas num palco vazio, sem cenários nem refinamentos de iluminação. Já testemunhei casos em que o público reage de maneira favorável a essa maneira de levar Shakespeare.

Para finalizar: que impressão o senhor teve de seu contato com os estudantes da Universidade e com os estudiosos brasileiros dedicados ao conhecimento de Shakespeare?

Fiquei agradavelmente surpreso com o bom nível de informação a respeito de Shakespeare, dada a dificuldade de obter livros especializados principalmente os mais recentes. Estou levando comigo uma tradução moderna do *Macbeth* feita pelo poeta Manuel Bandeira e em São Paulo verei conhecer o professor Carlos Alberto Nunes, que, segundo me dizem, traduziu de maneira esplêndida toda a obra de Shakespeare. Aliás, a *Shakespeare Quarterly* (publicação trimestral da *Shakespeare Association of América*) dedicou um longo artigo a essa tradução, tecendo altos louvores à obra realizada pelo professor Nunes.

O senhor tem alguma mensagem pessoal que transmitir aos brasileiros, por meio do *Diário de Notícias*? Alguma observação feita no Brasil?

Desejo fazer votos sinceros para que os professores brasileiros possam tirar partido das bolsas de estudo oferecidas pelas instituições americanas como a *Folger Shakespeare Library*. O professor, uma vez formado (diploma correspondente ao *Ph. D., Philosophy Degree*, de uma Universidade americana), poderá fazer pesquisas nos Estados Unidos, sobre um setor qualquer de sua especialização. Nós veríamos com interesse e com prazer um maior afluxo de professores brasileiros aos nossos centros de investigações literárias. Desejo também estender meus agradecimentos a todos que tornaram minha permanência no Brasil tão agradável e tão proveitosa.

48. A modernidade de Shakespeare

Diário de Notícias, 1964/06/14. Aguardando revisão.

No início de sua carreira nos palcos da Londres elizabelana e cosmopolita para a qual emigrara de sua Stratford-upon-Avon natal, Shakespeare atinha-se a formas dramáticas consagradas, durante o processo de adestramentos de seu talento. Ele a princípio adapta peças, como *A Comédia dos Erros*, baseada em Plauto, ou se inspira nos personagens cruéis de Marlowe para traçar e retrato pujante do monstruoso Ricardo III ou tenta aproveitar-se da maré de popularidade das peças históricas, sobretudo depois da retumbante vitória da Inglaterra nos mares que vencera a “Invencível Armada” espanhola e inaugurara assim o seu poderio naval e seu Império “no qual o sol nunca se punha”. No intuito de satisfazer dramaturgos e críticos invejosos que o menosprezavam por não escrever peças cultas e não ter frequentado Cambridge ou Oxford e só ter cultura primária. Ele escreve a comédia requintada denominada *Loves Labour Lost* (Penas de Amor Perdidas), fortemente influenciada pelo preciosismo do movimento literário do *euphuism* então em voga. Mas se, como assinala o crítico Derek Traversi, Ricardo III e Shylock já significam um grande avanço no que ele apropriadamente chama de “humanização de um vício”, concretização de uma qualidade abstrata por meio de um personagem, esse período de aprendizado, que durou cerca de 15 anos, foi também o período de preparação para a série de grandes tragédias que eclodirão a partir de 1601, em sucessão inigualada: *Rei Lear*, *Otelo*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Júlio César* e *Antônio e Cleópatra*.

Evidentemente, não há quase nenhum detalhe da obra shakespeareana que não tenha sido dissecado pela crítica especializada através de decênios, não surpreende por tanto verificar a existência de inúmeros estudos críticos dedicados à conexão entre os grandes dramas da maturidade do bardo e os sonetos dedicados, em sua primeira parte, a um jovem e os demais a uma misteriosa *dark lady*. Sem dúvida, apesar de sua desigualdade qualitativa e estilística, os sonetos têm uma grande importância no “amestramento” de seu talento, pois trazem os dramas uma coesão e uma concisão impostas pela disciplina férrea dessa forma poética importada da Itália e que freará muito da natural exuberância de Shakespeare, que ele próprio tem às vezes dificuldade em conter. Cabe, porém, uma distinção fundamental: se há uma ligação estilística entre os sonetos e as tragédias, sob o ponto de vista da temática a única semelhança que denotam é o crescente pessimismo que se apodera do espírito do poeta e do dramaturgo no período que vai de 1601 a 1608, pouco antes do seu retiro para a pacatez de sua terra natal, onde os espetáculos teatrais eram proibidos pelas autoridades puritanas. Ao passo que os sonetos denotam uma preocupação constante com a passagem inexorável do tempo, com a inevitabilidade aterradora da morte e com o caráter efêmero de tudo - temas basilares do movimento barroco que sucederá ao Renascimento - as tragédias

espelham a investigação da desordem psíquica, da ruína e da morte que o Mal semeia nos espíritos humanos, encarnado nas figuras exponencias de um Iago, de uma Lady Macbeth ou de um rei Claudius.

Atendo-nos à classificação célebre de Nietzsche dos dois elementos fundamentais da criação grega, poderíamos atribuir ao critério com o qual foram escritas as grandes tragédias de Shakespeare um critério “dionisíaco”, oposto à serenidade apolínea do Classicismo ático. Como Sófocles, Eurípedes e Ésquilo, ele perscruta o âmago da maldição que pesa sobre o Fado dos personagens grandiosos na queda como no crime: Electra e Hamlet, Édipo e Otelo. Mais ainda: modernamente, Shakespeare poderia ser considerado como um legítimo autor “demoníaco” da linhagem de Kafka, Thomas Mann ou Dostoiévski, que não se detém diante das mais hediondas facetas da besta humana, misto de miséria e transcendência. Na sua análise do elemento destrutivo da alma do homem. Shakespeare, para chegar a conclusões absolutas e a um conhecimento absoluto, usa de meios e situações extremas. O Rei Lear, por exemplo da sua longa galeria que nos parece o personagem-chave chega ao extremo da penúria, da humilhação e do desespero humanos ao sofrer desabrigado a fúria dos elementos, durante a tempestade, e a ingratidão hostil das filhas ferozes, compartilhando o refúgio improvisado e abjecto de uma caverna com um idiota, o “*poor Tom*” e um mendigo, Gloucester cegado e indigente que vagueia, errante, pelas estradas ertas do Reino. Nessa peça que é uma das mais profundas alegorias da literatura mundial, Shakespeare utiliza elementos simbólicos de grande significado como sejam o ímpeto do monarca enlouquecido pelo sofrimento e pela decepção a desnudar-se, a desfazer-se da pompa e dos adornos exteriores da majestade, na situação extrema em que se encontra, no seu desamparo frente à fúria dos raios e à sanha selvagem das filhas. A maravilhosa simbologia da cena da tempestade constitui um prelúdio que antecede de quatro séculos o despejamento atual do teatro de vanguarda francês principalmente (embora Pinter, na Inglaterra, utilize elementos semelhantes em seus esplêndidos dramas), precedendo os mendigos de Beckett que emergem de latas de lixo ou se encontram à espera de Godot num cenário despojado, que é todos os lugares da terra e lugar algum.

Em sua queda, as grandes figuras shakespereanas compartilham a precariedade cósmica dos personagens de Kafka, pois será fácil verificar que o rei Lear, Otelo, Hamlet e outros personagens de seus dramas defrontam sua solidão, com a mesma situação de precariedade de Joseph K., acossado por uma angústia indizível, condenado por um tribunal invisível e a frustração de K., ao qual é vedado o acesso ao Castelo da autorrealização.

Para alguns críticos, o Rei Lear, nessa cena crucial atinge um grau socrático de conhecimento de si mesmo e da realidade que o circunda, libertando-se de suas ilusões e vindo a conhecer sua soberba, sua injustiça, sua vaidade e a arbitrariedade do seu absurdo teste de afeição com que se inicia a tragédia. Em última análise, esse conhecimento de si mesmo constitui, poderíamos acrescentar, a culminação do tema da vulnerabilidade dos reis às fraquezas comuns a todo o gênero humano e a sua identidade com os seus semelhantes que as peças históricas tinham demonstrado de sobejo. Mas até mesmo esta interpretação comporta e conferia a modernidade de Shakespeare, sua “atualidade” intrínseca, tão amplo e universal é o mundo de seus dramas que podemos girá-lo como um caleidoscópio infinito, que nos dá formas e composições novas com cada alteração da perspectiva sob a qual queiramos analisá-lo. De fato, no teatro contemporâneo de Tennessee Williams, embora, naturalmente, em diapasão consideravelmente menor, surgem personagens afins,

incapazes de reconhecer a realidade que as circunda e tipificadas pela patética Blanche Dubois de *Um Bonde Chamado Desejo*. Paradigma de todas as heroínas do amargo autor americano, ela sucumbe vítima de sua incapacidade de reconhecer ou aceitar a realidade, irmanada espiritualmente com o Cavaleiro da Triste Figura em suas andanças pelas estradas ermas da Mancha, em busca dos fantasmas que sua própria imaginação fabricava. Cada época da humanidade encontrará, assim, uma afinidade exponencial com a obra de Shakespeare, porque nela ele refletiu «como um espelho erguido perante a vida», toda a vida, como queria Henry James, com seus aspectos trágicos grotescos, sublimes e sórdidos, pois desse humus e desse caos emerge a vitalidade de seus dramas que não envelhecem porque captam a quintessência da humanidade em todos os seus aspectos. A eterna “modernidade” de Shakespeare vem, por conseguinte, confirmar as palavras proféticas de seu contemporâneo e admirador Ben Jonson que vislumbrou sua genialidade “de todas as épocas”, reconhecendo desde então que sua glória cresceria com os tempos e abarcaria todas as latitudes em que vive a humanidade.

49. Shakespeare: uma interpretação pessoal

Texto publicado em um jornal não identificado, Sem data. Aguardando revisão.

A obra incomparável de Shakespeare apresenta, durante todo o seu grandioso desenvolvimento, um progressivo controle dos elementos técnicos e estilísticos de sua dramaturgia, num *divenire* qualitativo que se estende por décadas. Nega-se assim, fundamentadamente, a autenticidade de peças inteiras ou partes consideráveis delas, principalmente as que correspondem ao período inicial de sua carreira nos palcos de Londres: é o caso de *Henry VI* (partes 1, 2 e 3) e de *Titus Andronicus*, nas quais há, sem dúvida, a interferência de um talento grosseiro, incompatível com o do jovem poeta de Stratford. Entre as primeiras peças e as tragédias finais da maturidade artística, há todo um aprendizado, todo um amestramento de uma genialidade que se afirmaria plenamente nas obras-primas derradeiras: *O Rei Lear*, *Antony and Cleopatra*, *Otelo*, *Macbeth* e *A Tempestade*.

Típica da parte vulnerável do seu teatro é a tragédia romântica de *Romeu e Julieta*, cujos elementos "folhetinescos" (se não houver blasfêmia em utilizar essa expressão com relação a Shakespeare) de um amor contrastado e um pacto de morte de saber acentuadamente sentimental arrebatam o grande público. A maioria dos espectadores extasiados pela "história trágica de um amor infeliz" passa despercebida a fragilidade de muitas cenas grandiloquentes e de imagens poéticas puramente retóricas. Só mais tarde é que uma sinceridade inconfundível brilhará como um sol negro nas falas dos personagens acossados por sua consciência e por seu fado inexorável de violência, de frustração e desespero.

Para muitos críticos, essa fase "artesanal" da criação shakespeariana inclui os dramas históricos baseados nas *chronicles* de Hall e Holinshed e que precedem o período supremo de 1599 a 1608, durante o qual surgem, em milagrosa sucessão, as grandes tragédias. Cremos, porém, que não baste reconhecer nesses murais históricos o vigor de uma ou outra figura claramente delineada, como a de Richard III ou Richard II ou a libertação paulatina de modelos sem vida em prol de protagonistas de vivência vibrante e inegável. As tragédias históricas têm, cremos, uma importância singular na evolução do domínio técnico do instrumento de expressão artística escolhido pelo dramaturgo que se renova de uma peça a outra, renovando-se constantemente. Nelas, à semelhança de outros dramas, o denominador comum, o *Leitmotiv* central é o da usurpação do poder real por meio da violência, o da deposição de um soberano legítimo que acarreta, como corolário, a destruição de uma ordem social justa porque reflete, hipoteticamente, a determinação divina de uma hierarquia que culmina na figura do monarca. É a esse assassinato de soberanos que Richard II alude, no monólogo pungente que precede o seu destronamento por Bolingbroke:

"For God's sake let us sit upon the ground
And tell sad stories of the death of kings:
How some have been depos'd, some slain in war,
Some haunted by the ghosts they have depos'd,
Some poison'd by their wives, some sleeping killed,
All murdered. -"

É, contudo, na segunda parte deste monólogo angular que Shakespeare amplia a sua profunda indagação psicológica do ser humano oculto sob o disfarce exterior da majestade, quando Richard II confessa sua identidade humana com todos os seus semelhantes:

"Cover your heads, and mock not flesh and blood
With solemn reverence: throw away respect,
Tradition, form and ceremonious duty:
For you have mistook me all this while.
I live with bread like you, need friends; subjected thus,
How can you say to me I am a king?"

Essa revelação da "sujeição de um rei às debilidades da condição humana vem completar o quadro da vulnerabilidade dos monarcas: assim como em *Richard III* se demonstrara que um monstro de crueldade pode tornar-se rei, agora se verifica que um usurpador, Belingbroke, pode cingir a , da mesma forma que Richard II se revelara um soberano inepto para o mando, de tendências religiosas e contemplativas que o tornariam prêsia fácil do futuro Henry IV. As tragédias históricas de Shakespeare - os exemplos poderiam ser muito mais numerosos - constituem como que o esboço, a antecipação dos grandes personagens trágicos do zênite da sua criação. Da mesma forma que Richard III antecede, de certa maneira, a cega ambição de poder de Macbeth, Richard II verá ecoada em Hamlet a sua incapacidade de agir no plano concreto, revelando-se também *late in action*. E, no entanto, com a criação de um rei imaginário, o Rei Lear que o poeta ultrapassa, em perscrutação psicológica e em perfeição estilística, todos os dramas inspirados na história nacional e talvez todas as tragédias da dramaturgia ocidental. O rei abandonado pelas filhas desnaturadas documenta, ele próprio e de forma comovente, a identidade do soberano com todo o gênero humano, de cujas fraquezas inerentes à condição humana participa: a vaidade desmesurada, a soberba, a injustiça, a aceitação da bajulação hipócrita, a arbitrariedade expressa por um teste de afeição já absurdo por si só e a incapacidade de distinguir a realidade do artifício. Mas, indo muito além dos desenlaces de tragédias anteriores, o Rei Lear, depois de tocar o amago do sofrimento e da humilhação, durante a tempestade simbólica, transcende a dor pelo conhecimento que adquire da realidade que o circunda e pelo conhecimento de si mesmo e da sua ilimitada *foolishness*. Embora a chegada tardia da justiça seja um traço em comum desse drama com os demais da sua categoria, a *catarsis* de Lear constitui um elemento até então inédito, cremos, na trajetória artística do seu criador.

Se o Rei Lear culminaria e encerraria um círculo da inventividade shakespeariana, é na peça considerada como sendo cronologicamente a última que escreveu, portanto, a de sua plena maturidade artística e intelectual, que se abre um *brave new world*, uma nova perspectiva espiritual para os que acompanharam o lento fluir do seu singular estro poético que, como um rio majestoso, espelha em todo o seu decurso imagens definitivas da vida. É em *A Tempestade* que podemos reconhecer talvez o que de mais próximo se assemelha a um testamento final, a uma *summa summarum* da derradeira visão do mundo que nos legou o bardo de Stratford-on-Avon.

Retomando o tema habitual das comédias o da revelação final das identidades verdadeiras dos personagens, seguida da reconciliação dos inimigos *A Tempestade* se distingue, porém, de todas as obras precedentes, por transcender a mera *catarsis* do personagem vítima de sua debilidade basilar. Se Rei Lear sofrera a tempestade, agora é Próspero, como agente, que a causa, mantendo absoluto controle desse elemento simbólico que vem restabelecer a justiça e permitir o amor de Miranda e Ferdinand; numa solução contrária à dos amantes de Verona, o enlace dos filhos de antigos inimigos sela a harmonia que de agora em diante prevalecerá entre os súditos do legítimo Duque de Milão. Mas não se limita a esta diferença o contraste que esta peça estabelece com o restante da produção de Shakespeare: Próspero põe termo ao longo ciclo de tragédias e comédias em que a vingança desempenha um papel-chave. Na sua sabedoria de mago iniciado em ciências sobrenaturais, ele perdoa seus malfeitores, incutindo-lhes o arrependimento e despertando o bem latente em seus espíritos temporariamente ofuscados pela cegueira do mal. As palavras finais de Próspero são fundamentalmente palavras que indicam uma vitória moral, de uma superação do ódio e da *vendetta*. As imagens que se sucedem no epílogo que encerra essa peça única, de textura alada e mágica, referem-se simbolicamente ao desterro e à desolação da ilha (o ser humano, Próspero, banido da comunidade humana), o da liberação das algemas (do ódio e do rancor) por meio de uma bondade superior e, finalmente, o resgate do desespero que só pode ser vencido pela oração: "and my ending is despair / unless I be reliev'd by prayer".

Há uma coincidência extraordinária entre o apelo derradeiro de Próspero à indulgência, que o libertará, e o apelo do Fausto goethiano à misericórdia divina que o salvará do Inferno. Atingindo um grau superior de evolução espiritual, Próspero-Shakespeare reconhece a mesquinhez dos embates humanos, a futilidade da vingança e a transcendência do perdão. Sem querer atribuir a essa reconciliação final, como tentaram críticos católicos, características declaradamente cristãs, podemos, porém, vislumbrar em *A Tempestade* a alegoria de um sentimento religioso que parece ter imbuído o último legado de Shakespeare à humanidade através das ações e das palavras do sábio, do bom e do mágico Próspero.

50. O professor Patrick e seu autor favorito: Shakespeare. Entrevista a P. Swinden

Jornal da Tarde, 1977/07/23. Aguardando revisão.

Quando o fotógrafo vai tirar seu retrato, o jovem professor Patrick Swinden, uma das dez maiores autoridades da Inglaterra em Shakespeare, se desculpa com um sorriso por não estar usando um *ruff* aquelas golas franzidas típicas de 1500, da era elizabetana que ele focalizou durante uma semana na Cultura Inglesa de São Paulo.

Convidado conjuntamente pelo professor Carlos Daghljan, presidente da Associação Brasileira de Professores Universitários de Literatura Americana, Língua e Literatura Inglesa (ABRAPUD) e pelo British Council, sob os auspícios do professor Charles M. Chadwick, diretor regional do Conselho Britânico, o prof. Swinden é famoso por seu livro *An Introduction to Shakespeare's Comedies*, mas não limita seu interesse a Shakespeare. Outros livros seus incluem discussões sobre a novela psicológica de Flaubert e a novela sentimental de Dickens e as implicações dos dois romancistas como críticos das suas respectivas sociedades, francesa e inglesa (*Unofficial Selves: Character in the Novel From Dickens to the Present Day*).

Lecturer de Língua e Literatura inglesas em Manchester, Patrick Swinden ficou encantado com a hospitalidade que os estudantes da Cultura Inglesa do Recife lhe proporcionaram, achou que um cartaz da praia de Ipanema com algumas das mulheres mais elegantes do mundo exposto na famosa praça londrina de Piccadilly Circus aumentaria o turismo britânico rumo ao Brasil em "aproximadamente 100%" e agora anda com uma lista de livros que tenciona ler quando voltar à Inglaterra, depois de passar por Curitiba e Porto Alegre, onde encerrará seu ciclo de conferências shakespearianas no Brasil. No seu caderno de notas estão: *Dom Casmurro*, de Machado de Assis; *The Vampire of Curitiba and other Stories* de Dalton Trevisan e *The Third Bank of the River* título dado nos Estados Unidos à tradução das *Primeiras Estórias* de Guimarães Rosa. Depois de encerrado seu seminário shakespeariano em São Paulo, com a exibição de filmes e a concentração em três peças, *Sonho de uma Noite de Verão*, *Hamlet* e *Ricardo III*, O Prof. Swinden concedeu uma entrevista exclusiva ao *Jornal da Tarde*.

LGR - Cada época viu Shakespeare de uma forma peculiar, como sabemos. Os puritanos extirparam de suas peças tudo que pudesse "ofender a moral e os bons costumes", criou-se até em inglês o verbo *bowdlerize* seguindo o censor Thomas Bowdler, que em 1818 eliminou todas as passagens que achou "indelicadas" dos textos vitalíssimos de Shakespeare, não é verdade? Como, em 1977, com

toda a pesquisa contemporânea, se vê o indivíduo que fala ou se oculta por trás de personagens tão célebres como Romeu e Julieta, Brutus, Otelo, o Rei Lear, a Kathryn de *A Megera Domada* e as fadas e duendes de *Sonho de uma Noite de Verão*?

Patrick Swinden - É preciso não esquecermos que só recentemente é que estamos vendo as peças de Shakespeare representadas sem expurgos nem adições. Você anteriormente mencionou o período da Restauração da monarquia (1660-1688), pois desde então até já quando estamos bem adentrados não só no século 18 como até no século 19, Shakespeare foi representado seguindo-se edições corrompidas, apócrifas, não só com omissões à la Thomas Bowdler como com adições feitas por poetas de várias épocas subsequentes.

LGR - Essas partes acrescentadas por outros tinham que função?

Swinden - “Melhorar” seus textos, porque ele era considerado um gênio, sim, não se negava isso, mas um gênio “bárbaro”, sem refinamento literário suficiente. Só a partir do final do século passado e agora, no século 20, é que essas excrescências ou cortes foram eliminados. Graças à rigorosa pesquisa crítica das peças empreendida no século 19 por peritos ingleses e alemães é que se pôde obter a verdadeira fisionomia de Shakespeare, sem as deformações que lhe foram impostas arbitrariamente. Sem dúvida, o grande livro pioneiro nessa tarefa foi o de Bradley, sobre as grandes tragédias de Shakespeare. Comparando as versões originais, elizabetanas, com as versões forçadas pela era vitoriana, de moral rígida, foi possível escolmar os textos das atitudes “moralizantes” que se impunham artificialmente às peças de Shakespeare e a seus personagens.

LGR - E que transformações surgiram agora que estamos em 1977, com referência aos protagonistas das peças históricas, tragédias e comédias de Shakespeare?

Swinden As transformações começam com as peças históricas (como *Ricardo II*, *Ricardo III*, *Henry IV* etc.), que são não só históricas, mas fundamentalmente dramas políticos. São peças não só sobre o poder como também sobre a manutenção da ordem no Estado e o tipo de ordem que deveria prevalecer. E tudo indica que Shakespeare, pelo menos intelectualmente, tendeu para uma visão predominantemente conservadora sob o ponto de vista político.

LGR - O que o torna automaticamente detestável para a Esquerda, não?

Swinden - Ah, sim, já se fizeram muitos ataques partidos de esquerdistas contra Shakespeare, por essa visão conservadora. Houve também várias tentativas da Esquerda de perverter as suas peças, fazendo-o endossar pontos de vista que são diametralmente opostos aos de um conservador. O que não está totalmente errado, aliás, porque nas suas peças, embora ele endosse uma visão, como eu disse, conservadora, sem dúvida, há elementos nelas que...

LGR - São ambivalentes?

Swinden - Ambivalentes. Por exemplo: *Henry V*, que foi levada à tela com Laurence Olivier no papel principal, em 1944, e que foi exibida para as tropas inglesas e aliadas que estavam prestes a invadir a Normandia em 1944, é sem dúvida uma peça nacionalista, altamente patriótica; mas antes de batalha de Agincourt, o Soberano Inglês, Henry V se irmana com os soldados rasos, vestindo a mesma couraça que eles e pela primeira vez apreende as verdades do povo, vê os soldados como eles realmente são, o que eles pensam realmente a respeito do militarismo, da guerra, da política etc.

Portanto, dependendo das intenções de quem monta, digamos, essa peça de Shakespeare, pode-se dar ênfase a um aspecto, o da propaganda política patriótica ou ao outro, o da irmanação com as classes mais baixas da sociedade feudal. Um dos nossos dramaturgos radicais de Esquerda, John Arden, escreveu uma famosa carta a uma revista de Esquerda, *New Statesman*, creio que em 1964, criticando o crítico de teatro do periódico por não ter visto esta "peça dentro da peça" que há, sem dúvida, em *Henry V*, aquela peculiar capacidade de Shakespeare de analisar os conflitos de opinião e inspecionar seus próprios valores conservadores, valores que ele compartilhava com a vasta maloria do seu público coetâneo.

LGR - No entanto, Shakespeare prefere os valores aristocráticos de uma elite social e intelectual e que são os valores que ele considera ideais?

Swinden - Sem dúvida.

LGR - E ele não aceitaria as teses de um Rousseau, segundo o qual deve haver um contrato social por meio do qual os governados consentem na maneira pela qual se submetem aos governantes?

Swinden - Não, tanto que em seu livro muito interessante sobre o assunto o professor John Danty (*Shakespeare's Doctrine of Nature*) focaliza Shakespeare como uma personalidade muito complexa, a meio caminho entre os valores novos da Renascença inglesa e os velhos conceitos aristocráticos da era medieval, de ordem, dever, realeza, hierarquia social imutável, inadmissibilidade da rebelião como a desencadeada por Macbeth ou por Bolingbroke ambos usurpadores do trono, assassinos de monarcas legítimos um na peça do mesmo, outro em *Richard II*.

LGR - De modo que Shakespeare hoje em dia pertenceria à ala esquerda do Partido Conservador da Sra. Thatcher?

Swinden - É exatamente o que estou dizendo: em Shakespeare há um equilíbrio e um constante questionamento das posições que assume e defende. Tomemos outra peça, o *Rei Lear*: de um lado há sociedade ordeira, hierárquica, que depende enormemente da lealdade pessoal dos súditos ao Soberano...

LGB - uma sociedade estável e aristocrática?

Swinden - Sim, mas em primeiro lugar competindo com esse tipo de estrutura social que é quase rural há outra sociedade, a que existe em torno do Rei. Bem, em primeiro lugar Lear é o primeiro a romper essa sociedade com seu desejo egocêntrico de ele ser quem decide tudo, de forma absolutista. Ele tem a intenção de desfazer as malhas dessa sociedade e é justamente o que empreende ao dividir seu Reino entre três pessoas, suas três filhas, que têm três maridos, dois dos quais, pelo menos, malignos como suas esposas. Lear paga por romper essa estrutura e permitir a degradação social que é dar o poder aos egoístas, aos ambiciosos, ele inverte a Ordem cosmológica na qual tem que haver um Sol em torno do qual os planetas são por força, satélites, ou a Ordem da Natureza que institui um animal, o leão, como seu Rei. As filhas, Goneril e Regan, não tem noção de dever social, o Deus que elas adoram é o tosco apetite pelo poder, daí, como corolário da transgressão da Ordem, Lear abre as portas para as dissensões as lutas pelo poder, a anarquia.

LGR - Então as irmãs sequiosas de poderio são tão condenáveis moralmente e hierarquicamente, na visão de Shakespeare, quanto *Ricardo III*, que assassina todos os sucessores ao trono que significam um obstáculo à sua sanguinária coroação?

Swinden - São muito similares: Goneril e Regan são dramaticamente descendentes de Ricardo III por almejarem mais do que sua situação hierárquica na sociedade lhes permite, portanto Shakespeare vê nisto um mal um rasgo de individualismo que leva à abolição do escrúpulo e contraria as leis da Natureza, opondo-se ao Rei cujos interesses ele representa e que coincidem com os interesses globais da sociedade.

LGR - Como você sabe, Tólstoi detestava Shakespeare, por considerá-lo amoral diante das ações de seus personagens...

Swinden - Há até livros sobre o assunto. explicando que eram problemas pessoais de Tólstoi que ele projetava na dramaturgia de Shakespeare, passando a detestá-la.

LGR - Do ponto de vista moral ou social constatamos que tanto os heróis virtuosos como os vilões mais sórdidos morrem da mesma maneira violenta, Otelo e Desdemona como Yago, o Rei Lear como Cordélia e as filhas monstruosas, a punição e a recompensa são as mesmas para os “bons”, digamos assim e para os “malignos”, não?

Swinden - Tanto é assim que no final das tragédias o palco está coalhado dos cadáveres tanto de uns quanto de outros. No entanto, e esse ponto me parece de capital importância, mesmo se Cordélia e Hamlet morrem, seus corpos jazem assassinados, o espírito de virtude que eles representam continua, por meio de outros personagens, a viver depois que a tragédia terminou. Tólstoi não compreendeu que Shakespeare, obliquamente, toma partido por protagonistas que representam virtudes éticas, espera que haja continuidade, mas demonstra dúvida quanto a vitória final da Virtude, uma vez destruída a estrutura social ritualizada, hierárquica, estável. Não se pode infringir a Organização social, como faz o Rei Lear...

LGR - Ou Ricardo III?

Swinden - Ou Bolingbroke, usurpador do trono em Ricardo II. É verdade que as classes baixas são representadas ou como um perigo, quando formam a turba, ou como personagens cômicos, vulgares, quando se incorporam em indivíduos, a não ser uma exceção como o soldado raso Williams, em *Henry V*.

LGR - Mas as ações partem sempre da aristocracia, em suas peças?

Swinden - É verdade, bem como a formulação de idéias intelectualmente mais complexas e refinadas.

LGR - E filosoficamente, há uma mudança ou evolução detectável em Shakespeare, desde uma peça tosca, calcada em Plauto, como *A Comédia dos Erros*, uma de suas primeiras, cronologicamente, até à magnífica peça final, *A Tempestade*?

Swinden - Bem, há uma distinção a fazer. No seu período de “aprendizado”, se se puder dizer assim, Shakespeare se baseia em modelos latinos e italianos, como *A Comédia dos Erros*, *Titus Andronicus* e até *Romeu e Julieta*: são peças de enredo simples e sem originalidade. À medida que

ele "progride", ele não só adquire um maior controle de enredos mais labirínticos como enfoca certos estados de espírito os quais, por sua vez, frutificam em idéias novas, mais ricas e matizadas. Depois de dez anos de amadurecimento de estilo e aprofundamento psicológico, por volta de 1600, sobrevém Hamlet...

LGR - Que você considera o grande divisor de águas dos dois períodos, de aprendizado e de amadurecimento?

Swinden - Creio que sim, embora já com *Richard II*, que é anterior, ele já tenha chegado, pelo menos nas peças históricas, a esse divisor a que você se refere. Com o personagem de Brutus, por exemplo, em *Júlio César*, dispomos de um protagonista muito propenso à reflexão, à introspecção; como Hamlet, ele é um personagem que se atormenta com o estado das coisas do mundo externo e inspeciona sua consciência e suas sanções ou desaprovações de ações externas, além de meditar sobre o que é, em sua essência, a vida. Shakespeare através deles tenta compreender quais são as molas da vida e das ações humanas. Como todos os grandes escritores ele está investigando a conduta do ser humano e o porquê desses vários tipos de conduta. Que efeitos terão as ações no plano moral, no plano político?

LGR - E no plano estético também?

Swinden - E no plano estético também, o que é o caso fundamentalmente de Hamlet, que está muito interessado no teatro, ele é um grande esteta, preocupado em discernir entre a realidade e a ilusão

LGR - Hamlet é um artista frustrado?

Swinden - Acho que sim, como Ricardo II também, ambos não são homens políticos, são artistas, enquanto Brutus está empenhado na repercussão da ação sob o ponto de vista da moral, dos escrúpulos, da consciência. Em Hamlet a ética e a estética se fundem, ao passo que Brutus detesta a tirania, a elevação de um César à categoria de um deus, o que simboliza a volta à condenação, pelos dramaturgos da Grécia Antiga, do excesso de orgulho e ambição humanos que leva os poderosos à decadência e que, como você sabe, os gregos denominavam de *hubris*.

LGR - E *A Tempestade* seria como que um testemunho derradeiro de Shakespeare? Você vê Próspero como o artista, o mágico, o filósofo?

Swinden - Em parte, sim, existe isso, mas Shakespeare não deixa de mostrar também que a arte tem seus limites. Como Shakespeare, Próspero pode, durante algum tempo, manipular algumas pessoas e produzir uma auprema obra-prima artística. Mas *A Tempestade* é das raríssimas peças de Shakespeare que respeita as unidades aristotélicas de unidade de ação no tempo e no espaço: a perfeição, Shakespeare parece dizer-nos, é limitada no tempo e no espaço. Tanto a moral quanto a estética permanecem ideais efemeramente apenas.

LGR - Então o verdadeiro Shakespeare é o que desilude a filha de Próspero, Miranda, quando ela diz "Oh, que admirável mundo. novo!" acrescentando: "É porque é novo para ti"?

Swinden - Não: Shakespeare incorpora os dois: o idealismo romântico e a experiência que traz a sobriedade.

LGRVocê quer dizer com isso que Shakespeare, no final, é um cético?

Swinden - Shakespeare já se tornara um cético muito antes de se retirar da vida pública e de escrever *A Tempestade*. Mais ou menos por volta de 1599, devido talvez às suas leituras de Montaigne (e nenhuma inteligência é capaz de nos inculcar mais ceticismo do que a contida nos *Ensaio*s de Montaigne. A proclamação do Renascimento de que o homem é um ser esplêndido, o centro do universo, entra em conflito com a visão das limitações intrínsecas do ser humano. Nem, do ponto de vista religioso, ele me parece uma personalidade religiosa, embora se tenham escrito livros para provar que ele era um agnóstico, um ateu, um católico etc.

Shakespeare possui em dose suprema a qualidade que (o poeta romântico inglês) Keats chamou em suas cartas de "capacidade negativa", que é a marca inconfundível do artista, isto é, o artista se mantém objetivo diante da sua criação, sem endossar nenhum partido ou protagonista específicos. Possivelmente Hamlet é o personagem que tem mais características em comum com Shakespeare e é o herói mais fascinante para a maioria dos que veem ou leem uma peça de Shakespeare. Mas como o próprio Hamlet diz, ele não quer que ninguém devesse seus mais recônditos enigmas ou penetre em seu mistério mais profundo. Shakespeare permanece válido há quatro séculos pela sua versatilidade, originalidade, universalidade. Ele não tenta subjugar a inteligência nem a sensibilidade: ele as libera.