

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JULIO CESAR LARROYD DE BARROS

**A PROSA BRECHTIANA:
RUPTURAS E POÉTICAS DO ENTRE-LUGAR LITERATURA E TEATRO**

PORTO ALEGRE

2022

JULIO CESAR LARROYD DE BARROS

**A PROSA BRECHTIANA:
RUPTURAS E POÉTICAS DO ENTRE-LUGAR LITERATURA E TEATRO**

Dissertação de Mestrado, em Literatura Comparada, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Estudos de Literatura
Linha de Pesquisa: Teoria, Crítica e Comparatismo

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rita Lenira de Freitas Bittencourt

PORTO ALEGRE 2022

CIP - Catalogação na Publicação

DE BARROS, JULIO CESAR
A Prosa Brechtiana: Rupturas e Poéticas do
entre-lugar Literatura e Teatro

/ JULIO CESAR DE BARROS. --
2022.
164 f.
Orientadora: Rita Lenira de Freitas Bittencourt.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Literatura. 2. Teatro. 3. Brecht. 4. Hibridismo.
I. de Freitas Bittencourt, Rita Lenira, orient. II.
Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).



ATA PARA ASSINATURA Nº 1314

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
Instituto de Letras

Programa de Pós-Graduação em Letras
LETRAS - Mestrado Acadêmico
Ata de defesa de Dissertação

Aluno: Julio Cesar ~~Larroy~~ de Barros, com ingresso em 12/08/2019
Título: **A Prosa Brechtiana: Rupturas e Poéticas do entre-lugar Literatura e Teatro**
Orientador: ~~Prof. Dr.~~ Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Data: 12/05/2022
Horário: 14:00
Local: Banca Virtual

Banca Examinadora	Origem
Marcia Ivana de Lima e Silva	UFRGS
Tereza Mara Franzoni	UDESC
Rafael Montoito Teixeira	IFSUL

Porto Alegre, 12 de maio de 2022

Membros	Assinatura	Conceito
Marcia Ivana de Lima e Silva		A
Tereza Mara Franzoni		A
Rafael Montoito Teixeira		A

Conceito Geral da Banca: **(A) POR UNANIMIDADE.** Correções solicitadas: () Sim (X) Não

Observação: Esta Ata não pode ser considerada como instrumento final do processo de concessão de título ao aluno.

Aluno

Orientador

AGRADECIMENTOS

Quando iniciei o percurso do mestrado, não imaginei que ele seria atravessado por um dos momentos mais significativos da história da Humanidade e que faria essa jornada com algumas pessoas especiais a quem agradeço neste momento.

Primeiramente, à Espiritualidade Maior que colocou no meu caminho esta pessoa singular chamada Rita Lenira Bittencourt, orientadora desta dissertação, com quem mantive trocas significativas e muito me ensinou.

Agradeço também aos amigos: Bruna Santiago, amizade que nasceu no Campus do Vale e veio para minha vida. À Daiane Nunes pelas conversas, pelo apoio e aconselhamento; Cleber da Silveira, por compartilhar a caminhada da vida diariamente; Gilvan Berdinatti, um exemplo de seriedade e compromisso com a vida acadêmica; Nilso Krauze pela escuta atenta do que há de mais humano e profundo em mim; Miriam Sobies, professora parceira que sempre me apontou o caminho para ser mais e melhor.

É somente sobre os ombros de gigantes como vocês que a visão do meu horizonte se expande, sem vocês nada disso seria possível. Obrigado!

RESUMO

Bertolt Brecht é genuinamente um homem da arte, envolvido com questões políticas tanto do seu país como da humanidade. Reconhecido pelas suas mudanças no campo da prática teatral, foi um dos maiores expoentes do teatro épico, suas peças de teatro e poesias criticavam o regime nazista. Antevendo a escalada de violência, um dia após o incêndio do Reichstag, deixou a Alemanha, foi neste contexto em que produziu seus mais importantes textos de dramaturgia e poesia. Embora tenha sido esta a produção que lhe consentiu reconhecimento, Brecht escreveu textos em prosa. Investigar os predicativos dessa literatura é a pergunta que se pretende responder nesta dissertação. Para responder a este problema foram estabelecidos quatro eixos de pesquisa: (i) da transversalidade da teoria do método brechtiano; (ii) definição literária imprecisa; (iii) presença de intertextualidade e (iv) diálogo entre ficção e factualidade. Como base para o objeto de pesquisa incluem-se os livros: *Histórias do Sr. Keuner*; *Os negócios do sr. Júlio César*; *Romance dos três vinténs*; *Diário de trabalho e Conversas de Refugiados*. Trata-se de uma análise apoiada no suporte bibliográfico da teoria da literatura, da teoria crítica, da filosofia e do teatro, configura-se como um estudo transartístico e transdisciplinar, buscando identificar bem como apontar as formas de aproximação da zona limítrofe entre o teatro e literatura, suas trocas e contribuições para a constituição das especificidades dos textos em prosa de Brecht. A partir das análises, foi possível confirmar que as seis obras pesquisadas apresentam características dos quatro eixos de trabalho supracitados. Algumas de forma isolada, em maior ou menor grau, e outras que articularam mais de um eixo de trabalho. Na conclusão, emito considerações importantes diante dos acontecimentos que se desenrolaram a partir ano de 2018, evidenciando a importância da pesquisa de Brecht não somente para o campo da arte, mas, também, para a sociedade e para a democracia.

Palavras-chave: Bertolt Brecht; Literatura; Teatro; Hibridismo.

RESUMEN

Bertolt Brecht es un auténtico hombre de arte, comprometido con las cuestiones políticas de su país y de la humanidad. Reconocido por sus cambios en el campo de la práctica teatral, fue uno de los mayores exponentes del teatro épico y sus obras y poesías criticaron el régimen nazi; previendo la escalada de violencia, un día después del incendio del Reichstag, abandonó Alemania y fue en este contexto donde produjo sus textos más importantes de dramaturgia y poesía. Aunque esta fue la producción que le consintió el reconocimiento, Brecht escribió textos en prosa e investigar cuáles son los predicados de esta literatura es la pregunta que se pretende responder en esta tesis de maestría. Para responder a este problema se establecieron cuatro ejes de investigación: (i) de la transversalidad de la teoría del método brechtiano; (ii) de la imprecisión de la definición literaria; (iii) de la presencia de la intertextualidad y (iv) del diálogo entre ficción y facticidad. Como objeto de investigación de esta disertación, los libros: *Histórias del Sr. Keuner*; *Negócios do Sr. Júlio César*; *Romance de los três peniques*; *Diario de trabajo* y *Conversaciones de refugiados*. Apoyado en el soporte bibliográfico de la teoría de la literatura, la teoría crítica, la filosofía y el teatro, se configura como un estudio transartístico y transdisciplinar, que pretende identificar y señalar las formas de aproximación al territorio fronterizo entre el teatro y la literatura, sus intercambios y aportaciones a la constitución de las especificidades de los textos en prosa de Brecht. A partir de los análisis, se pudo confirmar que las seis obras investigadas presentan características de los cuatro ejes de trabajo mencionados. Algunos de ellos están aislados, en mayor o menor grado, y otros articulan más de un eje de trabajo. En la conclusión de esta disertación apporto importantes consideraciones ante los acontecimientos que se han desarrollado desde 2018 hasta la fecha actual de finalización de este texto, que indican, no sólo la importancia de la investigación de Brecht para el campo del arte, sino también para la sociedad y la democracia.

Palabras-chave: Bertolt Brecht; Literatura; Teatro; Hibridismo.

LISTA DE SIGLAS

- RTV Romance dos três vinténs
OTV Ópera dos três vinténs
NSJC Negócios do senhor Júlio Cesar
HSK Histórias do sr. Keuner

Aos que virão depois de nós...

Bertolt Brecht

PROGRAMA

PRIMEIRO ATO	11
SOLILÓQUIO, POR QUE BRECHT?.....	11
CENA 1: WEIMAR, NO ENTREGUERRAS, SURGE UMA REPÚBLICA	18
CENA 2: NASCIMENTO DO POBRE BB	25
CENA 3: DA COXA DE BRECHT, RENASCEU O TEATRO ÉPICO	33
SEGUNDO ATO	45
CENA 1: ENTRE MENTES E TEXTUALIDADES INQUIETAS	45
CENA 2: A SUTURA DE KEUNER	47
CENA 3: ANATOMIA DE UM CORPO DESPEDAÇADO	51
CENA 4: UM CORPO, MULTIPLOS GÊNEROS.....	61
CENA 5: DOS NEGÓCIOS DO SENHOR JÚLIO CÉSAR	68
CENA 6: PRIMEIRO LIVRO: EM BUSCA DA VERDADE	73
CENA 7: DIÁRIOS DE UM SUBALTERNO.....	82
TERCEIRO ATO.....	88
CENA1: A ADAPTAÇÃO DE TRÊS VINTÉNS	88
CENA 2: COMPARANDO TEXTOS.....	91
CENA 3: ENTRE ATOS E LIVROS	93
CENA 4: ROMANCE DOS TRÊS VINTÉNS: UMA EXISTÊNCIA PALIMPSESTUOSA	108
QUARTO ATO	123
CENA 1: HABITANDO ALGURES OU DA FICÇÃO AO FATO, DO FATO À FICÇÃO.....	123
CENA 2: ESCRITAS DE SI, AUTOFICÇÃO E AFINS.....	129
CENA 3: O EXÍLIO REESCRITO ATRAVÉS DA AUTOFICÇÃO.....	131
CENA 4: ARENDT, BENJAMIN E BRECHT: UMA CONVERSA ENTRE REFUGIADOS	138
BRECHT PORQUÊ.....	153
REFERÊNCIAS	159

PRIMEIRO ATO

SOLILÓQUIO, POR QUE BRECHT?

PERSONAGENS

Julio Larroyd (o acadêmico)
 Viktor Chklóvski (o formalista)
 Tinianov (o segundo formalista)
 John Willet (o tradutor)
 Desgranges (o professor)
 Anatol Rosenfeld (o teórico)

Em um país latino-americano o governante com aspiração protofascista chega ao poder. Um acadêmico pesquisa certo escritor considerado subversivo. Ouve-se ruídos de passos. Entra pela esquerda o acadêmico-narrador, vai até quadro, escreve #elenão e inicia o relato.

Por que Brecht? A resposta para esta pergunta surgirá ao longo de toda esta dissertação, e começo a respondê-la relatando minha experiência de colisão com este autor. O primeiro contato com este autor foi através da sua dramaturgia, em um encontro da Escola de Espectadores de Porto Alegre¹ cujo tema era: *Teatro, Família e Poder* e a professora Graça Nunes² discorreu sobre o perfil psicológico da personagem Mãe *Coragem* (protagonista da peça homônima) e sua relação com a morte, a guerra e o dinheiro. Este relato me atingiu com tamanha intensidade que não consegui mensurar naquele momento. Quando cheguei ao último ano da graduação em Letras já tinha meu projeto de TCC pronto, amparado em pesquisa de dois anos sobre teatro e literatura em sala de aula que teve início no segundo semestre da graduação era só escrever³, ocorre que me percebi em um local habitado por outros sujeitos,

¹ EEPA, projeto que ocorre desde 2013, coordenado pelo jornalista Renato Mendonça que promove encontro entre espectadores, artistas e profissionais de teatro para debater as produções de artes cênicas.

² Graça Nunes foi discente do DAD UFRGS e da Escola de Espectadores de Teatro de Porto Alegre.

³ A pesquisa surgiu no segundo semestre da graduação em Letras do Instituto Universitário FatIpuccom com a montagem de esquetes teatrais a partir de livros trabalhados nas disciplinas de literatura. O objetivo era pesquisar os pontos de contato entre a literatura e o teatro e recolher material teórico para transformá-los em relato sob o título *Teatro em sala de aula: o binômio professor/lator no ensino de literatura*. Como a iniciativa teve boa aceitação, transformou-se no *Projeto Personas*, e, ao longo de quase três anos, além das montagens, outras atividades como oficinas de desinibição, esquetes, cursos e *workshops* foram desenvolvidos, integrando o corpo docente da faculdade, os alunos da graduação e do Ensino Médio da instituição. Posteriormente, o projeto ultrapassou os limites da do FatIpuccom e chegou às escolas da comunidade de Canoas. Com a comunidade externa, a atividade foi dividida em dois momentos, no primeiro, a apresentação cênica; no segundo, um bate-papo com os alunos em sala de aula. Ao término, os alunos eram convidados a preencher um questionário sobre com suas impressões, o propósito era

repetindo discursos, em um jogo polifônico do qual já participavam inúmeras vozes, e, desejando abandonar esse local, mas não pretendendo abandonar a seara do teatro, rememorei o recém relatado episódio e voltei-me para a literatura de Bertolt Brecht. Aquela colisão havia aberto a clareira pela qual, a partir de então, era possível caminhar e investigar, entretanto, certa questão ecoava: haveria ainda algo a dizer, que tivesse certo grau de ineditismo, sobre um autor tão pesquisado e debatido no meio artístico e acadêmico? A resposta parecia ser: sim, e muito! Foi então que me dediquei a escrever sobre os gêneros textuais que compunham *Histórias do sr. Keuner*, tema do meu trabalho de conclusão de curso. E das percepções que surgiram através desta escrita emergiu o projeto de mestrado transformado em pesquisa e cujo resultado apresento nesta dissertação.

Embora Brecht seja mais reconhecido pelas contribuições que deu ao teatro, seja como encenador e teórico, sua produção ultrapassou os limites dos palcos e das coxias onde teve sucesso como dramaturgo e compositor e como literato profícuo no terreno da poesia e da prosa, deixou extensa produção, parte dela publicadas posts mortem. Tanto sua teoria teatral quanto sua poesia são amplamente pesquisadas no Brasil, entretanto, no que tange à sua prosa, existem lacunas a serem preenchidas e é a esta tarefa que a presente dissertação se dedicou. Que predicativos tangenciam, ou constituem, a prosa brechtiana? Para responder esse questionamento quatro eixos de trabalho foram formulados:

- (i) da transversalidade da teoria do método brechtiano;
- (ii) da indefinição literárias precisas;
- (iii) da relação entre Presença de intertextualidade;
- (iv) do diálogo entre ficção e factualidade.

Procurarei sustentar que esses quatro eixos são verificáveis, e, para tanto, realizo pesquisa transdisciplinar na produção em prosa de Bertolt Brecht traduzidas para o português. Compõe esse *corpus*, os títulos: *Histórias do Sr. Keuner*; *Os negócios do sr. Júlio César*; *Romance dos três vinténs*; *Diário de trabalho e Conversas de Refugiados*. O percurso metodológico parte da análise desse *corpus* a partir do suporte bibliográfico da teoria da literatura, da teoria crítica, da filosofia e do teatro. Constitui-se, portanto, em um estudo transartístico e transdisciplinar, que tenciona a aproximação da zona limítrofe entre teatro e literatura, suas interseções e entrecruzamentos e que pretende alcançar a interpretação da prosa com o objetivo de desvelar suas peculiaridades. Importa dizer que, o percurso acadêmico do

investigar se existiriam benefícios para o educando no uso da linguagem teatral no ensino de literatura e quais são esses benefícios.

mestrado modifica tanto o acadêmico quanto a pesquisa, assim, o projeto inicial sofreu pequenas alterações, como por exemplo a inserção do quarto eixo (diálogo entre ficção e factualidade) que não estava presente no projeto, eixo que requisitou acréscimo no aporte teórico para sustentá-lo e outras vozes foram chamadas a dialogar. Um ponto fundamental de ser esclarecido é o termo *entre-lugar* que surge já no título desta dissertação, importa especificar que não se trata especificamente de um conceito a ser aplicado nas interpretações e sim de dispositivo, mola que impulsiona a reflexão a respeito das características híbridas da prosa brechtiana e sobre ele alguns esclarecimentos são necessários. O *entre-lugar* surge principalmente das considerações de dois teóricos, Homi Bhabha, Em *O Local da Cultura*, Boaventura de Souza Santos, *O Entre-lugar do discurso latino-americano*.

Em seu texto, Bhabha executa a tarefa de identificar, e definir, qual o local da cultura na contemporaneidade. Recorre à história do processo de colonização na (re)configuração das sociedades pós-coloniais e sua relação cultural com a metrópole europeia que, ao chegar nas regiões a serem colonizadas, entrava em confronto direto com a cultura já consolidada das sociedades originárias, e, apesar da rejeição e da resistência dos colonizados, com o passar do tempo, a Europa vencia o embate e impunha o seus valores do que era belo e superior tanto nas artes como nos costumes. Já na introdução, cita Heidegger⁴ na epígrafe: “Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas como os gregos reconheceram. a fronteira é o ponto a partir do qual algo se começa a fazer presente” (Heidegger *apud* Bhabha, 2013, p. 19), ela então determina o que está aquém e além de si mesma, sendo que

O “além” não é nem um novo horizonte, nem um abandono do passado. Inícios e fins podem ser os mitos de sustentação dos anos no meio do século, mas neste *fin de siècle* encontramos-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão (BHABHA, 2013. p. 19).

Trabalhando constantemente com categorias antagônicas, binárias, tenta estabelecer o *entre-lugar* do que é *próprio e do que é alheio*⁵ na busca de conseguir que estes conceitos, ainda

⁴ HEIDEGGER, Martin. *Construir, Habitar, Pensar. in: Ensaio e Conferências*.

⁵ Referência aqui ao texto seminal de Tania Franco Carvalhal, *O próprio e o Alheio*, mais especificamente ao ensaio *Literatura Comparada e Globalização*, no qual a autora elucida as inferências e interferências da globalização -leia-se ausência de fronteiras entre as culturas e civilizações- além de apresentar o conceito de estranhamento como natural a tudo que seja diferente, e que era nomeado pelos gregos de bárbaro. Esclarece a autora que frente a investida de homogeneização das culturas há um movimento de resistência, que inicia com pequenos movimentos e acaba estourando nos anos 90 na

que antagônicos, se relacionarem na perspectiva heideggeriana de “*viver-com*”, não como a relação de bonecas *Matryoskas*⁶, em que a maior engloba a menor dentro de si, mas algo como coexistência, interface cultural, a própria origem do multiculturalismo. Nesta perspectiva, a figura dos exilados, dos indígenas, das mulheres e a própria literatura surgem como elementos que reafirmam a diversidade da humanidade, e, ao emergirem no cerne da própria comunidade, instauram o “estranho no lar”.

Refeito o caminho da construção da cultura ocidental para cingir que local ela ocupa, a conclusão do texto é aporética, sem chegar à certa posição delimitada e específica, Bhabha aponta este local como sendo como sendo certa experiência de indeterminação, em constante movimento, acompanhando as principais transformações políticas, econômicas e artísticas. Seu início ocorreu com a expansão da colonização e sua conseqüente disseminação dos costumes da Europa pelos “novos mundos” e seu choque com as culturas dos locais colonizados que já existiam em amplo funcionamento, tal relação configura o entre-lugar, a fronteira, o local onde não termina, mas inicia alguma coisa, “outra coisa”.

A interação entre o estranho e o conhecido foi reforçada por perspectivas geopolíticas, sobretudo pelos deslocamentos populacionais que tanto as colonizações quanto os conflitos bélicos ocasionaram. Ao se deslocarem, junto consigo, os povos arrastaram consigo um arcabouço científico, artístico e religioso para além das fronteiras do seu lar, perspectiva trabalhada amplamente por Stuart Hall em *A Identidade cultural na pós-modernidade* (2011), ao indicar que não há diversidade cultural e sim, *diferença* cultural. Chama atenção sua 12ª edição que traz como ilustração da capa o mapa Dymamixyon, ou projeção de Fuller, cartografia do mundo sobre um poliedro (figura geométrica), que separa de forma diferente os continentes, não havendo direção que aponte para cima ou para baixo, nem leste ou oeste e sim, a partir do centro gravitacional, o dentro e fora. Desse modo, não haveria mais as direções como conhecemos atualmente, rompendo assim, com as noções de limite, de borda e de direção. O Dinamixion é a síntese iconográfica do que Hall vai apresentar em seu texto, começando por colocar em xeque a questão de identidade, afirmando que “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui um sujeito unificado” (HALL, 2019, p. 9). Se o sujeito estivesse envolto em tal movimento de fragmentação, isso acarretaria no deslocamento

“rebelião dos particularismos” -étnicos, raciais, nacionais e sexuais- contra as ideologias totalizantes, que na década precedente haviam dominado o horizonte da política (CARVALHAL, 2003, p. 59)

⁶ Boneca russa caracterizada por reunir bonecas de tamanhos diversos que são colocadas umas dentro das outras.

das identidades até então estáveis. Neste deslocamento, juntamente com as identidades, discursos se deslocam. Na senda das palavras, o poder que elas têm quando inseridas em dadas sociedades, muitas vezes, é o da pulverização, e manutenção, dos valores dos colonizadores. Hall apresenta o poder das palavras através do exemplo da chegada da bíblia cristã em Nova Deli, um país em que aproximadamente 82% da população é hinduísta, mas mesmo assim, quando da chegada da bíblia cristã, esta foi tomada como um livro sagrado dado pelos deuses. Este livro teve a potência de modificar costumes religiosos existentes há séculos, e de uma hora para outra a população de Nova Deli assimilou a religião cristã e seus valores. O processo pelo qual a cultura passa para se estabelecer, seja através da dominação de corpos e subjetividades ou da instauração de tecnologias de domínio, ocasiona sua transformação, mas com maior intensidade modifica a cultura local, alocando-as em lugar que não pertence nem a uma nem à outra, ou seja, o entre-lugar.

Em literatura, foi Silviano Santiago, em *O Entre-lugar do discurso latino-americano*, quem buscou responder que lugar ocupa o discurso literário latino americano e em relação ao discurso europeu. Em linhas gerais, Santiago recupera alguns pontos que já foram debatidos por Bhabha, e os aplica à perspectiva da América Latina, em que os europeus viam os indígenas como bárbaros e sua cultura deveria ser suprimida para que a europeia prevalecesse, esse processo não se deu de forma pacífica, mas foi imposto através da violência, e mesmo assim, paulatinamente, todo o arcabouço cultural europeu passou a ser imitado, e, por vezes, desejado pelo colonizado. As outras duas ferramentas utilizadas para esse processo, além da violência, foram a religião e a língua europeia que foram contaminando o pensamento dos povos originários, desse modo, “a América transforma-se em cópia, simulacro que sequer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia, no modelo original, mas em sua origem, apagada completamente pelos conquistadores” (SANTIAGO, 1978, p. 14). Tome-se por exemplo a recepção de Shakespeare no Brasil, por que ele foi tão importante? Seria pela essência de sua dramaturgia? *Hamlet*, e *O Mouro de Veneza* teriam muito a dizer à colônia que não possuía aristocracia como a da Dinamarca? Ou seria necessária a pena de Machado de Assis para que Bentinho vivesse o mesmo dilema de Otelo e assim a voz do Bardo ganhar força em terras tupiniquins?

Depois desta breve explanação sobre o entre-lugar a pergunta que pode surgir é como ela se aplica a produção literária em prosa de Bertolt Brecht e para responder a tal pergunta, recorre-se à entrevista de Silviano Santiago à revista *Palimpsesto* da Universidade Federal do Rio de Janeiro, nela, o autor declara que prefere olhar para o entre-lugar como ferramenta de análise e não como conceito, esta é a perspectiva que será adotada nesta dissertação. A busca aqui não é encontrar as influências, nem tributar a prosa brechtiana como devedora da sua teoria

teatral, mas evidenciar as trocas, os pontos de contato, como as fronteiras são borradas, configurando um novo local para essa literatura que pode ser determinado enquanto um entre-lugar. Ficará perceptível, ao longo do texto, que a expectativa é de identificar e mapear esse local, apresentando suas características e suas peculiaridades, sem determinar fronteiras precisas, mas o contrário, buscar a perspectiva que aponte para a experiência de indeterminação fronteiriça, sempre observando o que lhe é próprio e o que lhe é alheio, e que surge a partir da ruptura de convenções literárias, afinal Brecht subverteu inúmeras características textuais e literárias na sua prosa seja fragmentando, hibridizando ou deslocando suas funções, este é o espírito dessa dissertação.

Pensando em aplicar nela mesma parte desse processo de criação, subverto a forma de uma dissertação e arrasto para essa escrita características do texto dramático. Assim, no lugar de capítulos, a divisão foi feita em 4 ATOS (com subcapítulos chamados de CENAS), e o EPÍLOGO. As epígrafes funcionam como rubricas, indicações para a leitura e a *dramatis personae*, os principais autores que surgem como citações ao longo do texto.

O primeiro ato inicia com a cena *Solilóquio: Porque Brecht?*, um esforço de esclarecer as motivações desta pesquisa; a seguir, três cenas: *Weimar, no entreguerras surge uma república*, recuperando o espaço-tempo no entreguerras na Alemanha e um panorama da arte na Alemanha weimariana; *Do nascimento do pobre BB*, pequena biografia com os principais fatos da vida Brecht; e *Da coxa de Brecht renasceu o prematuro teatro épico*, esta talvez seja a cena mais importante do início da dissertação pois resgata os primórdios do teatro épico, seus principais teóricos e suas proposições artísticas; além disso, investiga como essas proposições foram recrutadas e organizadas em um método. Para fundamentar essas considerações teóricas, as vozes de John Willet, Anatol Rosenfeld e o próprio Brecht estão em cena. No horizonte, esta ação é um preparo para o empreendimento de evidenciar que a prosa brechtiana é atravessada pela teoria teatral, configurando-se em um método.

O segundo ato, *Textualidades inquietas*, é o início da aproximação *in loco* entre a teoria teatral e a escrita em prosa, sobretudo os (des)caminhos que ela percorre. Pretendo identificar, nesta parte da dissertação em que medida a prosa brechtiana não se enquadra em definições literárias precisas, seja de gênero ou tipologia textual, e rastrear quais vestígios do método brechtiano é possível encontrar na superfície da escritura. Aqui, as *Histórias do Sr. Keuner* e *Os Negócios do Sr. Júlio César* serão investigados.

O terceiro ato, *Obliquação textual*, contempla a intertextualidade no *Romance dos três vinténs*. A partir do seu diálogo com a ópera homônima, com a *Ópera do mendigo* de John Gay, e com outros excertos presentes no romance, a busca será por explorar essas relações intertextuais e entender como elas afetam o romance.

O quarto ato, *Da ficção ao fato, do fato à ficção*, aborda a espacialidade textual, a fronteira entre realidade e ficção. Em *Diários de trabalho*, bricolagem de fotos, poemas e escritas pessoais de Brecht escritas durante o exílio e publicadas *a posteriori*, esta fronteira é porosa e aproxima aproximando este livro da autoficção; já *Conversas de refugiados* é um texto ficcional, mas aborda temas fundamentais para os refugiados da Segunda Guerra, isto é, seu material é, em essência, a realidade daqueles que vivenciaram o horror do nazismo e para promover uma conversa entre refugiados que busque evidenciar que a fronteira entre ficção e realidade é tênue. O aporte teórico da análise está centrado no pensamento de Hannah Arendt e Walter Benjamin que vivenciaram esta experiência.

No Epílogo, marca-se as considerações finais desta jornada que não chegou ao fim, mas em um ponto em que é necessário parar.

CENA 1: WEIMAR, NO ENTREGUERRAS, SURGE UMA REPÚBLICA

Lionel Richard (o professor universitário)
 Benedict Anderson (o historiador)
 Homi Bhabha (o teórico crítico)
 Otto Maria Carpeaux (o crítico literário)

Alemanha. Ao fundo, o Portão de Brandemburgo, sobre ele nuvens stratus permitem a passagem de raios de sol. O povo está em festividade. À frente, pode-se ver chegando nuvens cumulonimbus anunciando fortes tempestades.

Começemos, pois, esta ventura pela literatura brechtiana, por contextualizar o cenário político, social e artístico da Alemanha na busca de compreender de que lugar Brecht fala quando é convocado a dizer algo sobre sua pátria. Para dar conta desse intento, o ponto de partida será este complexo cenário social e suas implicações na arte e o ponto de chegada é a aparição de Brecht no cenário da arte da Alemanha.

O primeiro passo para compor o contexto político social da Primeira Guerra influenciou principalmente a produção literária alemã daquele momento, o embate entre os intelectuais e seus desdobramentos, para, em seguida, apresentar a conjuntura social da fundação da república de weimariana e a influência que recebeu da cultura norte-americana. É neste momento, e sob estas influências, que Bertolt Brecht iniciou sua carreira artística, sobre alguns fatos sobre sua vida pessoal, refletidos a partir das considerações de Hannah Arendt, (em *Homens em tempos sombrios*) e Walter Benjamin e seu *Ensaio sobre Brecht* buscarei resgatar parte da biografia de Brecht. Trazer os textos de Arendt e Benjamin para este debate tem o intuito não apenas de trazer dados biográficos, para além disto, evidenciar a continuidade de um complexo debate entre intelectuais e artistas que teve início na conjuntura político-social da Alemanha do período da Primeira Guerra.

Durante a Primeira Guerra, um sentimento nacionalista emergiu com mais intensidade nos alemães e a já existente *Liga Pangermanista*, fundada em 1894, ganhava cada vez mais adeptos. Ela alimentava na elite social alemã mais que o sentimento de patriotismo e o intento de união dos diversos povos germânicos, também fomentava a aversão aos judeus e aos socialistas. Não restrito às manifestações de massa, este cenário político acirrou o embate entre os intelectuais que eram a favor e os que eram contra o sentimento nacionalista. Os literatos da época, contagiados por esse sentimento de patriotismo, uniram-se às massas, era um momento

de transição e a “comunidade imaginada” alemã - como compreende Benedict Anderson⁷ - estava sob ameaça. Compreendendo que era necessário um plano de defesa, “todas as profissões intelectuais haviam desejado integrar-se a esse movimento de entusiasmo. Diante da ‘cultura alemã’ que eles supunham ameaçada pela ‘civilização’ latina, poetas e pensadores se haviam levantado” (RICHARD, 1988, p. 20). A um passo do abismo, os alemães precipitaram-se no resvaladouro do nacionalismo e a arte, em suas diversas manifestações, contribuía com esse fervor patriótico,

Uma torrente de peças patrióticas havia submergido os teatros. Nos cartazes, os títulos eram eloquentes: No acampamento, Sete contra dois, Como batem os corações alemães. Cânticos da Guerra dos Trinta Anos e das guerras de libertação de 1813 eram reeditados. Os jornais só abriam suas colunas aos que exaltavam o ódio e a vingança. O mais célebre poema, difundido sob forma de panfleto em milhares de exemplares, era um cântico de ódio contra a Inglaterra (RICHARD, 1988, p. 21).

Por outro lado, havia também um movimento de oposição e greves e manifestações exigiam o fim do conflito, e a consciência política, que compreendia as consequências para a população, crescia cada vez mais. A paz era desejada e exigida por parte dos alemães, incluindo a classe artística, cujos “poetas, pintores e músicos que se opunham à guerra tinham adquirido, em Berlim, o hábito de se reunir uns nas casas dos outros, em pequenos grupos, despistando a vigilância. Textos eram lidos em voz alta. Em seguida, passavam de mão em mão” (RICHARD, 1988, p. 26). Diante de pressões internas e externas e depois de inúmeros confrontos bélicos, o armistício foi assinado e a Alemanha mergulhou no caos. Depois da Primeira Guerra, o tabuleiro da geopolítica mundial, nunca mais seria o mesmo, Benedict Anderson (2008, p. 163) afirma que ela “trouxe o fim da era das grandes dinastias. Em 1922, os Habsburgos, os Hohenzollerns, os Romanov e os Otomanos tinham acabado”, era o colapso da monarquia, o fim do sonho de Otto von Bismarck.

Em 1919 era fundada a República de Weimar e sua breve história seria marcada por conflitos políticos internos em que partidos de esquerda e de direita não se entenderiam sobre os caminhos que a jovem república deveria seguir. Embora o clima fosse de esperança em boa

⁷ Em 1983, o historiador e cientista político estadunidense Benedict Anderson, publicava *Comunidades Imaginadas*, texto que rapidamente tornou-se um dos pilares dos estudos culturais. Apontando para a etiologia do nacionalismo, define nação como “uma comunidade política imaginada -e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana.” (ANDERSON 2008, p. 32). E por que ela é imaginada? Porque mesmo que uma nação seja minúscula, seus membros não conheceriam todos os indivíduos que constituem junto com eles tal nação, entretanto, e ainda assim, possuiriam a imagem do coletivo com determinadas características e atributos compartilhados entre eles e que permitiriam identificarem-se mutuamente.

parte do mundo, na Alemanha iniciava grave crise política e econômica sem precedentes e o povo sofria com as altas taxas de desemprego, chegando a atingir mais de 40% da população. Nenhuma instância da sociedade estava livre das consequências do conflito. A educação, a arte, a economia, tudo fora afetado e diante da desesperança explodiram levantes revolucionários e as consequências da intensa miséria que assolava o país foram as epidemias, os crimes e a corrupção, neste cenário, crianças, mulheres e velhos eram as principais vítimas e enfrentavam diariamente a fome, muitas delas, obrigavam-se a roubar para garantirem a subsistência e alimentação mínima. No *Tratado de Versalhes*, que a Alemanha foi forçada a assinar, ela aceitava as punições financeiras e jurídicas, o que agravou a situação econômica do país. Devido às sanções econômicas e imposições de multas, o documento que deveria selar a paz na Europa só fez aumentar a rivalidade e o descontentamento dos alemães, assim, pode-se dizer que o “tratado de paz” na verdade era um bilhete comprado antecipadamente para nova guerra. Entretanto, existia essa dicotomia: as condições precárias de subsistência em que a maior parte da população vivia e que conflitava com a realidade de pequena parte da elite, que ainda desfrutava de um estilo de vida de ostentação com vícios e diversão. Para os ricos, havia outra Alemanha, repleta de arte, música e literatura. Com a constituição da República, ficava para trás ficava a derrota do *reich* bismarquiano, e, no horizonte ainda difuso, se insinuava o período ditatorial nazista.

Este complexo momento que compreende os treze anos do período entreguerras, foi profícuo para as artes, para as ciências e para as pesquisas historiográficas. Sínteses históricas, romances, dramaturgia e poesia com um caráter revisionista buscavam identificar, e resgatar, a formação do povo alemão, em síntese, os literatos weimarianos prenunciava a rachadura de uma nação que de um lado ganha suas primeiras características como república, e de outro, buscava resgatar suas origens.

No campo econômico, o desenvolvimento do país nos primeiros anos após a Alemanha dizer “adeus às armas” vinha de capital estrangeiro, principalmente dos Estados Unidos da América. Entretanto, a influência norte-americana ultrapassava a questão econômica, pois “os Estados Unidos representavam a nova maneira de viver, para a maioria dos alemães, essa imitação adquire dimensão mítica. Eles tinham encontrado um país real que lhes permitia, em imaginação, evadir-se do seu e do tédio cotidiano” (RICHARD, 1988, p. 21). A imagem dos Estados Unidos era da terra em desenvolvimento acelerado, com grandes construções, com automóveis potentes, espetáculos diversificados, e, principalmente, a terra do jazz, não foi à que a ópera com maior sucesso na Alemanha de 1927 foi *Johnny se põe a cantar*, de composição de Ernest Krenek, compositor austro-americano, e que trazia todas essas referências (Ibid.,

1988). Na Alemanha, era entoado a “ode triunfal”⁸ ao estilo de vida vindo de além-mar, em síntese, nos primeiros anos da jovem república, um movimento de “antropofagia” do “estranho cultural” estava em curso, embora esta tenha sido usada por Bhabha (2013) para se referir a “inscrição-dupla” da cultura entre colônias e metrópoles, ela pode ser deslocada, pois sintetiza bem o que ocorria neste campo, em Weimar. Para o crítico indo-britânico

a cultura é *heimlich*, com suas generalizações disciplinares, suas narrativas miméticas, seu tempo homólogo vazio, sua serialidade, seu progresso, seus costumes e coerência. Mas a autoridade cultural é também *unheimlich*, pois, para ser distintiva, significatória, influente e identificável, ela tem de ser traduzida, disseminada, diferenciada, interdisciplinar, intertextual, internacional, inter-racial. (BHABHA, 2013, p. 223)

Isto é, em essência, o processo pelo qual dada cultura local passa ao entrar em contato com a cultura estrangeira. Nesse processo, sua originalidade, que é algo tido como familiar, assume um caráter infamiliar, concluída a interface entre as duas, elas passam a coexistir. Entretanto, no caso weimariano, seria possível indicar que a *mimese*, não é apenas imitação, ela põe em ação a lógica que envolve o “desejo mimético”⁹. Como tudo que é infamiliar tende a ser rejeitado, o modo de vida norte-americana também foi perdendo seus encantos para os alemães e, após algum tempo, como um órgão transplantado, foi rejeitado pelo organismo cultural weimariano. Em 1929, ocorreu a *Grande Crise*, e “tendo desabado o mito do paraíso americano, o *jazz* saiu de moda. O sentimento de insegurança não mais permitia ao alemão projetar-se no futuro e aspirar a um mundo liderado pela técnica; a tendência era antes voltar-se com nostalgia para o passado, para algo conhecido” (RICHARD, 1988, p. 213).

Nesse momento, os cabarés eram febre na Alemanha, esse gênero híbrido de dança, canto e diálogos, quando iniciou, tinha a característica primordial das manifestações artísticas dessa época, isto é, a forte inclinação à distração. Embora tivessem um ar cômico, os cabarés não se resumiam à proposta de divertimento e pouco a pouco novos artistas foram colaborando para a postura crítico-social nos números que eram apresentados, Hans Deppe e Werner Finck,

⁸ Em Ode Triunfal, Álvaro de Campos exalta tudo que é moderno, à máquina e ao futuro. Transformo o título do poema em expressão por crer na sua capacidade de sintetizar o *zeitgeist* da Alemanha weimariana e sua devoção aos automóveis, ao ritmo de vida frenético importado de além mar, como o eu lírico do poema, os alemães também paulatinamente veem sua potência diminuída e perdem o encanto com o estilo de vida frenético.

⁹ A teoria mimética formulada pelo historiador e crítico literário René Girard, conceitua o desejo mimético a partir da interpretação de que sujeitos desejam os objetos não pelo seu valor intrínseco, mas porque eles são desejados por outrem, portanto, o que é imitado é o desejo desse outrem. Na república de Weimar pode-se inferir que é essa gramática que está em ação: imitar a cultura norte-americana seria desejar o desejo norte-americano.

por exemplo, se deram conta “que de nada servia fazer rir uma clientela burguesa apontando para os perigos do fascismo, já que essa mesma clientela retornava às suas atividades exatamente como antes”¹⁰ (Ibid., p. 224). O que ocorreu *a posteriori* foi a apropriação desses recursos para usá-los como pano de fundo para críticas político-sociais mais contundentes. Neste grosso caldo artístico, um novo ingrediente foi acrescentado: o cinema. É na sétima arte que a fuga em busca pela distração atingiram seu ápice: “os frequentadores do cinema eram mais atraídos pelos filmes de pura distração e de evasão do que pelas obras dos que são considerados grandes realizadores como Murnau, Lang ou Pabst” (Ibid., p. 227), afinal, o cinema já possui a característica de ser entretenimento de massa, subjugado ao comércio e à indústria cinematográfica, dele, primeiramente, as massas esperavam o entretenimento. Já o apreciador aproxima-se dele por meio da concentração, como sugere Benjamin (2019).

No que tange às artes cênicas, o ambiente era favorável. Ainda que o teatro se visse à mercê de seus mantenedores governamentais e associações que privilegiavam as peças clássicas de autores já consagrados, o teatro vanguardista buscava encontrar outros recursos para financiar suas produções de maneira mais autônoma e encontrava apoio em subvenções e mecenas. Erwin Piscator, por exemplo, recorreu a mecenas para financiar seu *Teatro Político*. A literatura, a seu turno, revelava um desejo de retornar às origens culturais da Alemanha. O crítico literário Otto Maria Carpeaux, admite que escrever uma pequena história da literatura alemã foi tarefa difícil, dada a complexidade da formação desse povo, ao analisar o período weimariano, aponta que

a república de Weimar teve duas literaturas por assim dizer oficiais: a da burguesia e pequena burguesia e a dos intelectuais. A primeira cultivava um idealismo moderadamente nacionalista religioso sem limitações dogmáticas, fiel a tradições do *Reich* bismarquiano [...] A outra foi dos intelectuais liberais que, constantemente, lembraram à república as esperanças e promessas de 1918, não realizadas, mas sem desejo de realizá-las pela revolução; julgavam-se humanistas e eram oportunistas (CARPEAUX, 2013, p. 213).

As duas “literaturas oficiais” deixam evidente na mão estava a tinta: na das classes favorecidas. A proposta aqui não é o resgate profundo desta história, mas apontar indícios de suas principais características, portanto, importa dizer que “a literatura oficial republicana foi

¹⁰ Embora em capítulo posterior se trate da teoria teatral de Brecht, cabe adiantar que ela busca justamente impedir esse retorno do espectador à sua vida cotidiana em condição homóloga à que entrou no espetáculo. Seria necessário, portanto, encontrar a maneira de transformar o espectador, de provocá-lo a ter posicionar-se politicamente frente aos dilemas políticos aos quais fora exposto através da arte. Importa dizer que, à essa época, Brecht já fazia sucesso. Sua *Ópera dos Três Vinténs*, em parceria com Kurt Weill, foi encenada em 1928.

liberal, ocasionalmente com veleidades socialistas, humanistas e humanitárias, combatendo as tendências nacionalistas da direita, mas evitando compromissos com a esquerda” (Ibid., p. 215). Assim, a literatura de caráter nacionalista não encontrava grandes resistências, afinal, não havia produção literária com caráter oposicionista forte, a maior pressão vinha dos nazistas, cujo projeto já rondava a República desde a década de 1920, e que exigiam literatura *Blut und Boden*¹¹

Com o fim do Expressionismo, a literatura alemã estava mais conectada aos acontecimentos políticos que a um movimento estético em específico, e seus escritores estavam entre forças políticas antagônicas da esquerda e da direita que tensionavam as letras a serem escritas em uma das margens da folha. Quanto mais aumentava o antagonismo político, mais a literatura se dividia em de direita e de esquerda. Entretanto, Carpeaux alerta que é necessário distinguir literatura de direita e de nazismo e que não havia, ao menos no início do movimento, autores respeitados entre os nazistas, apenas escritores sem grande relevância associados aos ideias nazistas¹². O mesmo se deve pensar sobre a literatura de esquerda: escrever contra o militarismo e contra os perigos que rondavam a sociedade weimariana não era sinônimo de ser um autor comunista. O que não quer dizer, evidentemente, que não houve autores cuja produção fora partidária e isso serve para ambos os lados. Ao fim e ao cabo,

A polarização política das forças literárias durante os últimos anos da República de Weimar, foi inevitável. Impunham-se atitudes porque eram iminentes as decisões. Mas o resultado na literatura só podia ser tão catastrófico como o desfecho político: as forças esquerdistas seriam expulsas do país; as forças direitistas ficaram “*gleichgeschalet*” (sincronizadas com o nazismo) (CARPEAUX, 2013, p. 231).

Por certo, não apenas a literatura era instada a posicionar-se, a arte como um todo precisava decidir em qual dos lados estaria, e as artes dramáticas fizeram a sua escolha: o teatro weimariano era pacifista, socialista e com fortes tendências revolucionárias. Os artistas que ocupavam o entre-lugar teatro e literatura poderiam sentir sobre si o peso em dobro, e este parece configurar-se no caso de Bertolt Brecht, que além de diretor e encenador era também

¹¹ Essa expressão foi utilizada pela ideologia nazista e estava ancorada em dois preceitos étnicos fundamentais para os nazistas: o sangue representa os laços consanguíneos entre os alemães e sua consequente superioridade moral ancorada na descendência; O solo representa a origem geográfica deste povo. Deste modo, a literatura *Blut und Boden* (sangue e solo) indica a proposta literária nacional que exaltasse estes princípios.

¹² Para aprofundar o tema ver: *Os descaminhos da poesia a serviço do nazismo* em: < <https://seer.ufrgs.br/contingentia/article/view/10173/6774#capitulo2topo> >.

dramaturgo, poeta e prosaísta, e buscou sempre afirmar sua posição política à esquerda e associada à ideologia comunista. Em seu teatro, “criou uma teoria estética para servir ao seu novo credo político: a teoria do ‘teatro épico’, que não pretende impressionar e emocionar o público por espetáculos ilusórios, mas chamá-lo para participar da ação dramática depois da representação, na vida real” (Ibid., p. 222). O projeto de teatro brechtiano é tanto nos temas, quanto na proposta estética, social-revolucionário e busca evidenciar a luta de classes. Embora fosse um homem do teatro, aclamado por sua proposta estética e por sua dramaturgia, é fundamental salientar que acima de tudo Brecht era um grande poeta e se pouco se fala sobre sua poesia, muito menos se fala sobre sua prosa. Mas este é um assunto para adiante, por agora, é necessário dar um passo atrás em busca da etiologia da produção literária brechtiana e iniciar esclarecendo quem foi Bertolt Brecht parece ser um bom começo.

CENA 2: NASCIMENTO DO POBRE BB

Fernando Peixoto (o biógrafo)
 Fredric Jameson (o teórico político)
 Bertolt Brecht (o dramaturgo)
 Hannah Arendt (a filósofa)
 Walter Benjamin (o filósofo)

Quarto. Brecht fuma seu charuto enquanto arruma cuidadosamente seu casaco. Narrador com voz em off, conta a história do nascimento do pequeno poeta.

Em 1898, nascia, no seio de uma família de industriários, Eugen Friedrich Berthold Brecht, seu pai (diretor de fábrica de papéis) preparava o filho para ocupar seu lugar, “mas Brecht não fabricará papéis, mas, sim, palavras para preencher papéis”, salienta o biógrafo Fernando Peixoto (1979, p. 19). Seu caráter questionador revelou-se desde suas primeiras contribuições ao mundo das letras, característica que nunca o abandonou ao longo de toda a sua vida artística, resultando em criações artísticas que colocaram em xeque a estrutura social capitalista, seus valores e sua organização. Desde jovem, já demonstrava o talento para a literatura e o espírito contestador que acompanhava este talento, quando estudante primário, a partir da proposta de redação de um professor, empolgado com as vitórias da Alemanha na Primeira Guerra, Brecht escreve um texto com tom pacífico e crítico à máxima horaciana “doce e honroso é morrer pela pátria”¹³ e, por esse acontecimento, quase foi expulso da escola. Esta passagem está relatada na biografia *Brecht Vida e Obra*, de Fernando Peixoto, e pode ser lida como um aforismo biográfico deste inquieto e estranho personagem do mundo do teatro e da arte. Ainda como estudante, junto com alguns colegas, produziu um jornal no qual divulgava as notícias do cotidiano da escola, mas foi somente em 1914 que teve seus primeiros textos publicados no *Augsburger Neuesten Nachrichten*¹⁴. Seu percurso intelectual e artístico foi influenciado pelo Formalismo Russo¹⁵, especialmente por Viktor Chklóvski (1893-1984)¹⁶ e seus conceitos de automatização e estranhamento, que, realocados por Brecht para na teoria

¹³ “*Dulce et decorum est pro patria mori*” é um verso de Odes, do poeta lírico romano Horácio (65 a.C.-8 a.C.).

¹⁴ *Jornal local de Augsburg, sul da Alemanha.*

¹⁵ Escola de crítica literária russa que existiu fisicamente entre de 1910 até 1930 e investigava a linguagem poética, e cujos efeitos se estenderam até as décadas de 60 e 70. O aporte primordial do Formalismo Russo foi a literalidade, compreendida como o conjunto de características que distinguem um texto literário de um não literário.

teatral, fundamentaram o *V-Effekt*¹⁷. No próximo ato, todos estes conceitos serão devidamente elucidados, mas antecipando parcialmente a resposta para a pergunta “o que é efeito de estranhamento?” considere-se a definição de Fredric Jameson:

"Tornar algo estranho, fazer-nos olhar para isso com novos olhos, implica a existência de uma familiaridade geral, de um hábito que nos impede de realmente olhar para as coisas, uma forma de dormência perceptiva: essa ênfase mais frequentemente dada pelos formalistas russos oferece uma espécie de psicologização do *Novum* e uma defesa da inovação em termos da novidade da experiência e do resgate da percepção." (JAMESON, 2013, p. 64).

Brecht arrasta esta proposta de estranhamento para a sua prática teatral, pretendendo conduzir o espectador, através da fragmentação dos elementos teatrais, à reflexão crítica, opondo, portanto, ao Teatro Realista¹⁸ e suas técnicas cuja “sugestão e ilusão impossibilitam uma postura crítica por parte do público em face dos acontecimentos retratados” e a catarse aristotélica impõe a atitude de empatia “que o impossibilita de adotar uma postura crítica diante das coisas mostradas” (BRECHT, 2002, p. 135). Tais técnicas estariam a serviço da catarse aristotélica e da superação dos conflitos pela identificação com o herói trágico e a consequente liberação da tensão emocional, o que colocaria o público em um estado de alívio emocional, estado que Brecht rejeita por acreditar que o espectador deve ser colocado como testemunha do que está em cena e ser constantemente impelido a tomar decisões diante do que vê. Aí estaria o intento da teoria teatral brechtiana de se opor ao fazer teatral Realista, que busca, a seu turno, o encantamento do público. Ao articular o *V-Effekt*, e os conceitos de teatro épico¹⁹, já

¹⁷ *V-Effekt* ou *efeito-V* é um dos dispositivos artísticos criados por Brecht, no final do capítulo, este conceito será esclarecido com a atenção devida.

¹⁸ Teatro Realista: movimento geral no teatro do século XIX (1870-1960), que propunha um conjunto de convenções dramáticas e teatrais objetivando que a encenação estivesse mais próxima da realidade. Tome-se como exemplo de teatro realista as peças de Tennessee Williams, dramaturgo norte americano, cujas rubricas com indicações para o diretor e encenador são extensas, em *Gata em telhado de zinco quente*, por exemplo, as rubricas iniciais são de duas páginas. Nelas, Tennessee determina detalhes como as cores dos objetos cenográficos, na produção do cenário, que aliás eram sempre grandiosos e bem acabados; além disto a interferência do autor via rubricas indicando a entonação das falas para os atores é constante. Todo este empreendimento visa proporcionar ao espectador a sensação de estar olhando o reflexo da vida acontecendo em cima do palco.

¹⁹ O teatro épico prima pelo ato de contar a história, acrescentando-lhe características narrativas e busca a postura crítica e reflexiva por parte do espectador, diferente da tradição dramática Aristotélica que primava pela catarse.

desenvolvido anteriormente por Meyerhold²⁰ e Erwin Piscator²¹, Brecht modifica profundamente o teatro de sua época, expande-o até seus limites, prestes a transformar cada montagem em crítica à sociedade e aos valores capitalistas. Colocar-se de forma tão incisiva contra o sistema vigente lhe garantiu visibilidade, mas também o transformou em figura contraditória: perseguido por autoridades, aclamado pelo público e com relacionamento de amor e ódio com a crítica. Tome-se como exemplo Hannah Arendt e Walter Benjamin que também criticavam o sistema político da Alemanha, mas tinham opiniões distintas sobre a personalidade de Brecht, em *Homens em tempos sombrios*, Arendt tece comentários paradoxais à sua figura; já Benjamin, que escreveu vários textos que foram compilados sob o título *Ensaaios sobre Brecht*, parece estar mais próximo das ideias de seu amigo. Essas duas percepções distintas indicam o quão contraditório foi o dramaturgo.

Assim como Brecht, Hannah Arendt foi figura controversa do pensamento ocidental. Em *Eichmann em Jerusalém*, quando a opinião pública aguardava um relato que evidenciasse a monstruosidade que todos viam na figura de Adolf Eichmann, nazista responsável pela logística da Solução fina, plano de genocídio nazista para os judeus, ela escreveu com todas as letras que não havia nada de extraordinário no tenente coronel da SS²², ele não era o *übermensch* nietzschiano, ao contrário, era apenas um idealista, um sujeito medíocre a cumprir ordens. Não julgar o livro pela capa é o que alerta o dito popular e esse pode ser o grande equívoco do leitor que tiver em suas mãos o livro *Homens em tempos sombrios*, e se nele buscar um elogio de Arendt a Brecht, que, ainda que partilhasse com ele à época a condição de refugiada na América, não poupou críticas e afirmou: “Quando Brecht procurou, e encontrou refúgio neste país em 1941, foi a Hollywood ‘para se reunir aos vendedores’ no ‘mercado onde se compram mentiras’ (ARENDR, 2008, p. 223). Esta afirmação, parte de excertos do poema de Brecht intitulado “Hollywood”²³, já deixa evidente por quais veredas a filósofa pretende caminhar: usa

²⁰ Vsevolod Emilyevich Meyerhold (1874-1940) ator e diretor de teatro, desenvolveu o sistema de treinamento biomecânico que pretendia potencializar a expressão emocional, expressando de forma mais intensa pensamentos e sentimentos que através da técnica naturalista não se conseguia.

²¹ Erwin Friedrich Maximilian Piscator (1893-1966) diretor, dramaturgo e produtor teatral alemão ligado ao teatro proletário, um dos criadores do teatro documentário, vertentes que enfatizam a questão sócio-política na arte teatral.

²² A *Schutzstaffel* nasceu como força paramilitar nazista responsável pela proteção dos altos dirigentes do partido, temendo seu poder, Hitler ocupou-se de assimilar ao exercito alemão a SS e colocar nos cargos de chefia homens de sua confiança posteriormente, ficou responsável pelos campos de concentração e de extermínio.

²³ **HOLLYWOOD**

Toda manhã, para ganhar meu pão

Vou ao mercado, onde se compram mentiras.

as palavras do poeta para mostrá-lo como um sujeito que falseou a realidade, que mentiu sobre o que verdadeiramente presenciou, e, por isso, está na fila dos vendedores (de mentiras). Arendt (2008, p. 227) reconhece a ingrata tarefa que assumiu, e admite que “falar sobre poetas é uma tarefa incômoda; os poetas são para se citar, não para se falar. Os especializados em literatura, entre os quais agora encontramos os ‘especialistas em Brecht’, aprenderam a superar esse incômodo, mas não sou um deles”. Logo em seguida, afirma que a voz dos poetas pertence a todos, especialistas ou não, e que não seria necessário, para falar de poetas de uma perspectiva política, tratá-los como poetas “engagé”. A principal crítica feita por Arendt a Brecht foi sobre sua aproximação com o *Partido Comunista* e a indicação de que ele teria não somente fechado os olhos para os crimes cometidos por esse regime, mas elogiado seus líderes. Brecht fora crítico ferrenho do regime nazista enquanto esteve exilado e buscando refúgio em diversos países, mantinha o sonho de retornar à sua pátria, e quando conseguiu, silenciou frente os crimes do regime comunista. É irônico, pois ao conseguir retornar à Alemanha, recebeu um teatro para trabalhar, o Berliner Ensemble, o que permitiu que estivesse

em contato infinitamente mais próximo do que nunca com um Estado totalitário, vendo os sofrimentos de seu próprio povo com seus próprios olhos. E a consequência foi nesses setes anos não produziu uma única peça nem um único grande poema tampouco concluiu a *Salzburger Totentanz*, iniciada em Zurique, e que – a julgar pelos fragmentos, que só conheço pela tradução de Eric Bentley- poderia ter sido uma de suas grandes peças (ARENDR, 2008, p. 235).

Assim, aliar-se às forças comunistas foi um dos erros de Brecht, mas não foi o único. O grande e último, foi acreditar no “erro de que o que a vida tem a dar – os grandes prazeres de comer, beber, fornicar e brigar - seria o suficiente” (Ibid., p. 235). Aqui, Arendt rompe com a linha que separa ficção e vida real e transforma o criador em criatura, conhecer a dramaturgia de Brecht fará o leitor lembrar, de imediato, de sua célebre peça: *A Vida de Galileu Galilei*. Na trama, Galilei sabe da verdade, a terra não é o centro do universo, sabe também dos crimes cometidos pela igreja contra a humanidade, mas em troca de casa, comida e vida boa, silencia frente às violências epistemológicas que presencia. É possível encontrar, nesta peça, existe similaridade entre a forma de agir do criador e da criatura. Em certo momento do seu ensaio, Arendt chama de “estranha” a inclinação que Brecht tem para o anonimato, como quem tem a “perigosa predileção pelo trabalho ilegal, que exige que se eliminem todos os traços, esconda-

Cheio de esperança
alinho-me entre os vendedores.

Tradução de Haroldo de Campos (1995, p. 155).

se o rosto apague-se a identidade, perca-se o nome” (Ibid., p. 241), não sendo, portanto, um simples predicativo, mas estratégia de sobrevivência em tempos sombrios. Em outro momento, sua posição é clara ao afirmar que, enquanto poeta, Brecht é “alguém que deve dizer o indizível, que não consegue ficar quieto nas ocasiões em que todos estão quietos, e, portanto, deve ter cuidado em não falar demais sobre coisa de que todos falam” (ARENDDT, 2008, p. 247), talvez a tentativa de amenizar a crítica, quem sabe estratégia retórica: ela elabora sua crítica contra Brecht e o acusa, mas quando necessário, para criticar um inimigo em comum, alia-se a ele. Como ficou evidente, a acusação é, em primeira instância, a do dramaturgo ter se aliado ao Partido Comunista, decisão que, à luz das circunstâncias que envolviam a época, seria fácil de compreender: o Partido tomara como sua a causa dos infelizes e esta era a questão que aproximava Brecht ao Partido Comunista. Verificar sua veracidade não seria difícil, afinal, “o conflito dramático nas peças de Brecht é quase sempre o mesmo: os que, movidos pela compaixão, decidem mudar o mundo não se podem dar ao luxo de serem bons” (Ibid., p. 256). Qual castigo mereceria tal crime? Como os personagens da Mitologia Grega foram punidos com castigos eternos por desafiar ou afrontarem aos deuses, Brecht também deveria ser condenado? Parece ser a aposta de Arendt (2008, p. 263) ao acreditar que “os pecados reais de um poeta são vingados pelos deuses da poesia”. Foi o que aconteceu com Brecht que

Uma vez de volta, sua faculdade poética exauriu-se da noite para o dia. Deve ter finalmente compreendido que estava frente a circunstâncias que nenhuma citação dos ‘clássicos’²⁴ poderia explicar ou justificar. Esbarara numa situação em que seu próprio silêncio – para não falar de seu elogio ocasional aos carniceiros – constituía um crime (ARENDDT, 2008, p. 267).

Se seu silêncio era um crime, ele precisava ser julgado, e Hannah Arendt chama para si esta responsabilidade, e, na parte final de seu ensaio, dispara ferozmente contra o poeta e dramaturgo, afirmando que sua peça *Terror e Miséria no Terceiro Reich* não passa de “jornalismo distribuído em versos” e que seus poemas contra a guerra eram medíocres. A possível explicação para tamanha mediocridade é a suposta cegueira ideológica a qual Brecht tinha sucumbido.

Quando Arendt (2008, p. 271) afirma que “o simples fato de ter sido capaz de escrever versos tão indizivelmente ruins, muito piores do que faria um versejador de garatujas de quinta categoria culpado dos mesmos pecados”, reduz o poeta à versão masculina de Cassandra -a personagem troiana, irmã de Heitor, condenada a enunciar verdades nas quais ninguém acredita. Apesar de seus crimes, o poeta manteve seu dom, mas perdeu totalmente sua credibilidade e poder de persuasão. A questão parece estar para além do que foi dito e centrar-se no que *não*

²⁴ Clássicos era a maneira como Brecht se referia às produções de Marx, Engels e Lenin.

foi dito, isto é: a questão central é o silêncio, tema que foi desenvolvido por Arendt no capítulo *O Vigário: culpa pelo silêncio?*, parte integrante do livro *Responsabilidade e Julgamento*. Nele, Arendt tece comentários sobre a peça *O Vigário*, de Rolf Hochhuth (1931-2020), cujo tema é a política do silêncio adotada pela Igreja Católica na figura do Papa Pio XII frente ao genocídio judeu. Arendt relembra que Robert Andrew Graham, padre jesuíta americano e historiador da Igreja, durante o período da Segunda Grande Guerra, intitulou esse silêncio de “silêncio significativo”, e como defensor do Papa Pio XII, afirmava que o sacerdote havia feito o possível para defender os judeus. Contudo, Arendt parece não concordar com essa perspectiva e cita outros momentos em que o dirigente máximo da Igreja Católica quebrou sua postura de neutralidade, como por exemplo, no ataque da Rússia à Finlândia e no momento em que a Alemanha atacou a Holanda, Bélgica e Luxemburgo. Não havia nenhum impeditivo para que quebrar o silêncio, era apenas questão de liberdade, ou seja, de deliberação, este é o ponto central da peça de Hochhuth: a liberdade de romper com o silêncio e o Papa, não fez o que era possível, fez o que quis: silenciou! É responsabilidade similar a esta que Arendt cobra de Brecht, porque um homem que foi tão ferrenho na luta contra o regime nazista silenciou frente aos crimes cometidos pelo totalitarismo do Partido Comunista? Mas um poeta deve ser julgado pela sua obra e a análise não deve ser colocada a cargo somente dos especialistas da leitura, os cientistas políticos podem, e devem, e iluminar essa produção, e foi o que ela fez, ao realizar esta disjunção entre autor e sua produção, Arendt evidenciou as inúmeras qualidades do poeta, o dom que este tinha para a as letras, mas também apontou as contradições dessa personalidade.

Distante das críticas de Arendt, está Walter Benjamin que, em *Ensaio sobre Brecht* também dedicou algumas linhas a refletir sobre a relação entre o autor, sua produção artística e a liberdade que este pode ou não gozar diante de situações de emergência social. A partir da figura do poeta em *A República* de Platão, Benjamin reflete sobre a posição ocupada pelo autor na sociedade e a postura esperada dele enquanto artista, se n’*A República* a esses artistas era negado o direito de estarem na Polis, de lá para cá muita coisa mudou, e a permanência dos poetas foi admitida, o que sofreu descolamento foi o debate a respeito da autonomia do poeta, isto é, sua liberdade em escrever o que desejar. Frente a esse dilema, Benjamin fixa seu comentário na figura do autor burguês que, segundo ele, está sob o jugo do público, que por sua vez, não está inclinado a consentir tal liberdade, por guardar a concepção que autores estariam sempre a serviço de interesses de determinada classe social, embora não admitam isto. Um autor mais progressista reconheceria esta alternativa, e direcionaria sua atividade ao que é útil para a luta de classes, o que seria, em última instância, seguir tendência. Esta escolha vem acompanhada, por parte do público, de um duplo desejo: de um lado se espera que o autor siga a tendência dita correta, e por outro, que não diminua a qualidade de sua produção. Benjamin

alerta que há conexão entre esses vetores., e frente a essa escolha, “podemos afirmar: uma obra que segue tendência correta não precisa apresentar outras qualidades. Também podemos decretar: uma obra que segue a tendência correta tem, necessariamente, que apresentar todas as outras qualidades” (BENJAMIN, 2012. p. 86).

Seu raciocínio, que busca elucidar a questão do fascismo, parte da premissa de que “o conceito de tendência, na forma sumária que em que geralmente é apresentado no debate já mencionado, é um instrumento totalmente inadequado da crítica política da literatura” (Ibid.). Tudo leva a crer que ele está tentando estabelecer junto ao leitor não apenas o papel do autor como produtor, mas indicar o local que a obra, quando esta se coloca no campo da crítica política em literatura, ocupa. A poética somente será considerada correta para Benjamin se também o for literariamente correta, haveria, portanto, a intersecção entre o posicionar-se política e literariamente e ambos os requisitos devem ser atendidos para que a crítica política seja correta. Seu lembrete é de que não é desejável à literatura ser tão, e somente, engajada, mas que venha a articular certa relação da estética com a crítica política, tal perspectiva dialética seria fundamental para que a crítica não seja encarada como falácia. Assumidamente marxista, Benjamin concebe as relações sociais a partir das relações de produção e, segundo ele, diante da arte, a primeira pergunta a ser feita seria: como essa obra se coloca diante das relações de produção? A depender das respostas, seria indicada sua *função*, isto é, sua *técnica literária*²⁵. Realizando digressão à história da literatura mundial, relata que para se compreender um autor como produtor, deve-se retroceder ao início da imprensa burguesa e, novamente, a reprodutibilidade técnica entraria em cena modificando os caminhos da arte, nesse caso, das letras. Entretanto, explica que o autor que tem em posse o jornal e pode utilizá-lo como instrumento de produção adequado.

No que tange à Alemanha, alerta para a pressão que todo esse cenário exerceu sobre os autores alemães e que alguns não estavam aptos a estabelecer a relação frutífera entre a perspectiva revolucionária, sua produção artística, sua técnica e os meios de produção. A análise concentra-se na inteligência de esquerda e na *persona intelectual*, que a saber, deve encontrar seu lugar entre a classe proletariado. Ao assumir esse lugar, o autor encarna a figura do protetor, definido pelo lugar que ocupa no processo produtivo. Benjamin, atribui a Brecht a quebra deste paradigma, foi a partir dele e surgiu concepção de “mudança de função”, operando a partir da forma e conteúdo e da arte engajada e a partir do próprio objeto estético, ou seja, as obras deveriam ser, em si mesmas, objeto de mudança, e, no caso de brechtiano, a função do seu teatro, e da sua poesia, não deveria ser a de entretenimento, deleite ou provocar a catarse,

²⁵ Compreendida como produto literário cuja análise social imediata pode ser acessível.

mas de conduzir à reflexão crítica. Caberia à arte, deslocar o espectador/leitor do seu local de origem e transformá-lo, sempre que possível, em colaborador e o teatro de Brecht, e todo seu arcabouço teórico (interrupção da emoção, necessidade de reflexão crítica, posicionamento político), era, segundo Benjamin, um meio seguro para tal fim. Todo esse arsenal deveria estar à disposição na batalha contra o fascismo, o autor e sua obra deveriam estar engajados na luta de classes. O teatro épico de Brecht, que busca a interrupção da ação, confronta o ilusionismo com a pretensão de examinar situações que não se aproximam do público, mas se distanciam dele, não está a reproduzir situações, mais a descobri-las, colocando no centro das experiências o humano (BENJAMIN, 2012).

Estas primeiras informações dão notícia do que foi o teatro brechtiano e apontam a profunda transformação que ele causou, Brecht não trilhou esse caminho solitariamente, sob os ombros de gigantes, ele descobre suas verdades a partir de verdades anteriores, escolhe em que acreditar e segue fiel a suas crenças. A liberdade é condição *sine qua non* para a arte, e no hiato do entreguerras, a arte respirou os ares libertários da *res pública* e estabeleceu os pilares do teatro que Brecht praticaria. Detalhar esses conceitos, identificar seus primórdios e suas consequências pede o fim desta cena e o início de outra.

CENA 3: DA COXA DE BRECHT, RENASCEU O TEATRO ÉPICO

Sala de operação. Na maca à esquerda está Brecht tentado na maca com um bisturi na mão, prepara-se para realizar um corte na própria coxa e colocar dentro dela Dionísio, que está dormindo na maca ao lado.

Na mitologia grega, o primeiro nascimento de Dionísio foi interrompido pela aparição de Zeus em divina à Sêmele, depois disso, o Deus do olimpo resgatou o prematuro bebê e o colocou em sua coxa para que este sobrevivesse, assim, Dionísio foi o único Deus que nasceu duas vezes. Após seu renascimento, ele foi enviado à Ásia de onde depois de muitos anos retornou à Grécia como um estrangeiro e foi aceito entre os deuses do Olimpo. Da mesma maneira, Brecht resgata o prematuro teatro épico, que foi inicialmente desenvolvido por seus antecessores, e o coloca em sua coxa até o momento em que este esteja plenamente desenvolvido e possa renascer. Reconstruir esta história, desde os primórdios com implica em esclarecer como as propostas teatrais de Emilevitch Meyerhold e Erwin Piscator e ideias que provieram do Formalismo Russo, influenciaram Brecht. Nas próximas linhas, este percurso será relembado, de maneira breve, iniciando pela proposta de teatro biomecânico de Meyerhold e o teatro de Proletariado de Piscator; passando pelas ideias do Formalismo Russo, até a constituição do teatro brechtiano, ponto nevrálgico para o presente trabalho. A tese não é inédita: da transposição para sua prática teatral de tais ideias, Brecht cria o que poderia ser chamado de método brechtiano, o ineditismo se apresenta-se na hipótese primeva desta dissertação: a aplicabilidade do método brechtiano em sua escrita em prosa.

Nas bases que foram construídas este edifício teórico está Vsevolod Emilevich Meyerhold (1874-1940), um dos mais importantes atores e diretores do teatro russo, integrante da companhia de Teatro de Moscou, fundada em 1897 por Stanislavski, expoente do Teatro realista, Meyerhold ficou reconhecido por sua experimentação no teatro, principalmente por sua proposta de biomecânica, um sistema de treinamento de atores que buscava através da ampliação dos elementos cênicos, expressar ideias que não seriam possíveis de serem expressas através da técnica de teatro Realista, por ter trabalhado com Stanislavski, ele conhecia bem os limites desta técnica e buscava alternativas para transcendê-la. Enquanto o teatro Realista buscava proporcionar a experiência da reprodução dos mínimos detalhes da vida como ela era, tanto no cenário quanto nos figurinos, o teatro biomecânico estava com sua base no físico, com pouquíssimo cenário e figurino, o que permitia aos atores movimentarem amplamente pelo palco e concentrarem sua ação no corpo. O teatro de Meyerhold buscava o minimalismo, e contava com a participação ativa da imaginação espectador para completar a proposta cênica,

comentando a ópera *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner, ópera de dimensões épicas, afirmava: “podemos encher um palco de uma massa de detalhes sem conseguir tornar crível que ali existe um navio. Ah, como ‘é difícil fazer surgir um navio na imaginação do espectador. No entanto, é suficiente uma vela cobrindo toda a cena para que tal aconteça!” (MEYERHOLD, 1969, p. 69). Seu teatro buscava o anti-ilusionismo e a síntese era sua principal aliada, elementos cênicos tornavam-se também, simbólicos contribuindo para colocar o espectador, através da imaginação, como um criador

Em um teatro de convenção consciente. o espectador não esquece, por um instante sequer, que se encontra diante de um ator que representa, como o ator não esquece por um instante que se encontra em um palco. No entanto, consegue-se um sentimento de vida sublimado, apurado. Muitas vezes mais vê-se o *palco* e mais o sentimento da *vida* é poderoso".
A técnica da "convenção consciente" luta contra o princípio da ilusão. O novo teatro nada tem a fazer com a ilusão, este sonho apolíneo. (MEYERHOLD, 1969, p. 38)

No “teatro da convenção”, o espectador está sempre consciente que diante dele tem um ator a representar, que diante de si tem uma encenação de teatro, tal nível de consciência quebra o ilusionismo, no palco e na plateia ocorre um jogo cênico consciente. Esta parece ser a maior influência de Meyerhold sobre o teatro épico brechtiano, que também, a seu turno, busca o minimalismo, a quebra da ilusão e a proposta de um jogo cênico em que o espectador seja coautor, como em nas fábricas, o teatro era encarado enquanto engrenagem viva que solicitava a participação de todas as partes para seu perfeito funcionamento, o público, juntamente com os elementos materiais e os atores, formavam um organismo biomecânico.

Este foi o protótipo, a versão beta de máquina teatral que triturou o carcomido e falso teatro realista, mas foi com Erwin Piscator (1893-1966) que a realidade política e econômica terminou de invadir o tablado do teatro, retirando de cena a alta sociedade e colocando em evidência classe proletária. Propondo um teatro genuinamente político, buscava cortar a subjetividade psicológica dos personagens, e evidenciar sua posição social e política, desse modo o teatro torna-se um narrador que conta a história, retirando as mãos divinas e do destino a sorte dos personagens, são eles mesmo que, através de sua luta social conquistam e modificam sua realidade. No auge dos movimentos operários da Alemanha, ele resgata destes movimentos sociais o insumo para sua prática teatral intervencionista que buscava agir sobre a realidade social do espectador colocando-o como agente no jogo cênico, e nesse sentido mais importante que informar sobre a realidade que estava a acontecer, era promover o debate sobre os temas sociais, principalmente aqueles que envolviam a classe operária. Utilizando-se principalmente de recursos extrateatrais como projeções, cartazes, projeções buscavam ir além do texto, tomá-

lo como mola propulsora para a experiência estético-política. Piscator queria produzir propaganda política através do teatro, porém sabia que a grande massa do proletariado frequentava pouco o teatro, para resolver tal questão foi em direção a este público, e fazia isso ocupando o *habitat* natural dessa classe social, desse modo

As salas e prédios usados para as assembleias no distrito operário de Berlim eram seu campo de ação. As massas deveriam ser atingidas onde moravam, como na Rússia, pelos grupos da *agitrop* teatral. Palcos miseráveis, cenários primitivos, fumaça de tabaco e vapor de cerveja seriam sobrepujados pelo ímpeto da proposta. O “teatro proletário” de Piscator era um instrumento de luta de classes. Dirigia-se à inteligência dos espectadores com argumentação política econômica e social. Sua proposta era pedagógica, como seria mais tarde a de Brecht. Ela se chamava neste caso: sucesso de propaganda. (BERTHOLD, 2011, p. 499-500).

Todo esse arcabouço teórico surge da forte rejeição ao teatro ortodoxo alemão, mas não exclusivamente a ele pois “da América à Rússia, o teatro tem certos intuitos em relação às emoções do espectador, que tendem a impedi-lo de usar a sua própria cabeça. A plateia é atraída para a ‘trama’ ou ‘enredo’ e levada a identificar-se com os personagens” (WILLET, 1967, p. 213). Eis a síntese do drama aristotélico, teatro amparado na ilusão, que tem seu *telos* na catarse²⁶, em fazer o espectador sair do teatro com a sensação de alívio ao purgar suas dores e crimes. O desejo do espectador contribui para essa proposta, pois quando vai ao teatro já está cansado de sua realidade laboriosa e árdua e não quer reencontrá-la, mas antes fugir dela. Daí, a predileção pelo Teatro Realista de Stanislavski que trabalhava com a ilusão e a catarse proposta por Aristóteles. Tomando para si as experiências de Meyerhold e Piscator, Brecht também desejou quebrar a ilusão, causar desconforto e induzir o espectador a refletir criticamente, seu lembrete é o de que a forma dramática aristotélica “(drama que visa produzir a catarse) é limitada por sua função (suscitar certas emoções) e pela técnica que isto requer (sugestão) e que o espectador tem assim uma resposta “sugestão e ilusão que lhe é imposta (a da empatia) e que impossibilita de adotar uma postura crítica” (BRECHT, 2002, p. 135). Como exposto, Brecht não foi o único a rejeitar esse teatro naturalista/realista e tampouco foi o primeiro a utilizar recursos épicos no teatro. Sua grande inovação foi a de reunir os diversos elementos já utilizados e estruturá-los em uma teoria, ironicamente, “épico” é o termo aristotélico, que na literatura algo-saxônica é utilizado para determinar a narrativa de grandes dimensões e heroica, mas, em alemão, seu significado é referência à determinada forma de narrativa que não está subordinada a tempo e espaço determinados (WILLET, 1967). Na teoria

²⁶Termo empregado por Aristóteles (384-322 a.C.) para definir a finalidade última da tragédia: a purgação ou purificação das emoções de terror e compaixão.

brechtiana esse termo foi utilizado para indicar a fertilização recíproca entre narrativa e drama. Mas afinal, o que diferencia o teatro épico do teatro dramático? A tabela a seguir foi apresentada por Brecht em *Estudos de Teatro* e dispõe as principais características da forma dramática e épica do teatro, permitem visualizar as diferenças entre elas:

Forma dramática do teatro	Forma épica do teatro
A cena “personifica um acontecimento	narra-o
Envolve o espectador na ação e consome-lhe a atividade	faz dele testemunha, mas desperta-lhe a atividade
Proporciona-lhe sentimentos	força-o a tomar decisões
Leva-o a viver uma experiência	proporciona-lhe visão do mundo
O espectador é transferido para dentro da ação	é colocado diante da ação
É trabalhado com sugestões	é trabalhado com argumentos
Os sentimentos permanecem os mesmos	são impelidos para uma conscientização
parte-se do princípio que o homem é conhecido	o homem é objeto de análise
e homem é imutável	o homem é susceptível de ser modificado e de modificar
Tensão no desenlace da ação	tensão no decurso da ação
Uma cena em função da outra	cada cena em função de si mesma
Os acontecimentos decorrem linearmente	decorrem em curva
<i>Natura no facit saltus</i> (tudo na natureza é gradativo)	<i>facit saltus</i> (nem tudo é gradativo)
O mundo, como é	o mundo, como será
O homem é o obrigado a suas inclinações	o homem deve seus motivos
O pensamento determina o ser	o ser social determina o pensamento

(BRECHT, 1978, p.16)

Há determinados elementos que constituem o circuito cênico: espaço, artista, performance e espectador, Brecht desenvolveu recursos para modificar os três primeiros elementos, mas seu alvo era, em específico, o quarto e último. Os elementos estéticos/materiais sofreram inúmeras inovações, mas principalmente a postura dos profissionais do teatro que estavam ou produziam a cena foi profundamente alterada buscando desacomodar o espectador de sua apatia, quebrar o efeito hipnótico e ilusionista. Estas modificações também deveriam incorrer sobre os atores, Brecht acreditava que o ator tinha de exibir atitudes e não emoções, e para atingir essa finalidade desenvolveu o *Gestus*. Em português, por vezes, este termo pode causar confusão pela proximidade com o vocábulo “gesto”, e efetivamente eles guardam certo grau de sinonímia, o termo foi criado para indicar a prática de retirar todo o aspecto psicológico e metafísico de cena como recurso para manter o espectador distanciado. *Gestus*, portanto, “é simultaneamente, gesto ou mímica, e essência, atitude e sua base ou ponto fundamental, quer dizer um só aspecto da relação entre duas pessoas, singularmente estudado, reduzido ao

essencial e expreso física ou verbalmente” (WILLET, 1967, p. 221)²⁷. Jaz sob todas essas propostas cênicas e posturais, conceitos de sua teoria amparada nos formalistas russos. Deles, Brecht resgatou a proposta de estranhamento e o transportou para o teatro, e a partir dele criou o *verfremdungseffekt* (efeito de distanciamento) e ao colocá-lo em cena, pretendia transformá-lo no meio pelo qual um efeito de estranhamento poderia ser obtido e com ele instaurar a prática cênica anti-ilusionista que levasse o espectador a observar de maneira crítica o que ele comumente aceita como já estabelecido (Ibid.). Esse entendimento sobre a recepção vem, sobretudo, das teorias do crítico literário, escritor e cenógrafo russo Viktor Chklóvski (1893-1984) que sustentava haver contraposição entre o simples conhecimento cotidiano dos objetos e o conhecimento intrincado possível de ser adquirido quando se está diante de uma obra de arte. Em ambos os casos, após um longo tempo de exposição, automatiza-se a nossa percepção.

A *Automatização* é o resultado de conduzir ao ordinário qualquer objeto ou ação. Ao tornarem-se automáticos, os hábitos fogem para o meio inconsciente e automático (CHKLÓVSKI, 1917) o que ocorre, também, com o espectador diante da criação artística, para combater a *automatização*, Chklóvski propõe o efeito de *estranhamento*, isto é, o espectador/leitor deve distanciar-se objeto artístico para conseguir apreendê-la de maneira significativa. No campo das letras, se consegue o estranhamento com o uso da linguagem poética, compreendida como linguagem desautomatizada, fora de seus usos cotidianos, isto é, aquela que funciona, predominantemente, no plano da literalidade. Já no início do século XIX autores literários abriam espaços às novas formas do poético, e a crítica não conseguia acompanhar a contento tamanho aperfeiçoamento. Os estudos literários predominantes até o início século XX, não possuíam sistematização para suas análises, estas eram focadas ou na perspectiva impressionista - sem um rigor metodológico, acabavam sobressaindo nas análises as percepções individuais e subjetivas do leitor/crítico; ou na perspectiva humanista, em cujo processo hermenêutico, o crítico partia de conceitos que vinham da filosofia, da psicanálise, da sociologia, da teoria política e outros campos das ciências humanas, apresentados como propedêutica para a interpretação do fenômeno literário. Importava também a biografia do autor e o momento histórico em que a obra havia sido escrita, além das influências que ela havia sofrido dos clássicos da literatura. Foi ainda neste período, que novas ideias começaram a chegar no campo teórico, mas de maneira muito tímida, havia um excesso na literatura que a teoria não era capaz de dar conta. Foi com os Formalistas que esta perspectiva foi colocada em xeque de maneira mais contundente pela primeira vez e a análise literária passou a voltar-se

²⁷ Posteriormente estes conceitos serão aprofundados, aqui são apresentados de maneira introdutória para articular sua relação com o Formalismo Russo.

com exclusividade à natureza intrínseca do próprio texto literário, objetivando criar uma “ciência da literatura”, livre das interpretações fundamentadas em princípios de outras áreas do conhecimento, a crítica formalista procurava observar o texto em sua imanência. As bases do Formalismo estavam no Futurismo Russo que propunha questões que já estavam postas no campo da teoria, e que foram organizadas em um sistema estético e teórico, sua contribuição fundamental para o universo das letras é “o esforço para retirar a linguagem de seus automatismos, o desejo de, por meio da ruptura das relações convencionais da forma sonora e do significado, produzir um estado original adâmico de criação da linguagem” (STEMPEL, 2002, p. 416) .

O aporte primordial para tal proposição, era a literalidade, isto é, o conjunto de característica de distinguiria o texto o literário do não literário, ou seja, a capacidade um texto de arrastar a linguagem para fora de seus limites o uso cotidiano, isto é, a literatura surgiria de um desvio da linguagem. Aproximando linguística e literatura, nova perspectiva aos estudos literários fora criada e seria, posteriormente, aprimorada pelos Estruturalistas e pós-estruturalistas. Dois temas norteiam este debate: a diferença entre linguagem poética e linguagem prática e a comparação estrutural entre verso e prosa, discussão que ganhou contornos definidos com as contribuições de Tinianov, Chklóvski e outros teóricos inclinados para tais questões. Embora o debate tenha sido profícuo, essas questões permanecem em aberto, Stempel (2004, p. 437-440) afirma que “ a polarização entre a linguagem prática e a poética (e em última análise lírica) foi, sem dúvida um avanço útil para a definição da literariedade”; e que “os pesquisadores atuais que se ocupam da questão da diferenciação entre poesia/não poesia ou literatura/não literatura observam com frequência que os limites são flexíveis”.

Quando (em *Fato Literário*, 2020, 155-57) Tinianov pergunta “o que é literatura” e dá a resposta de que “as definições de literatura que procedem de suas características “fundamentais” chocam-se com o *fato literário vivo*. Ao mesmo tempo em que é cada vez mais difícil produzir uma *definição* firme de literatura, qualquer contemporâneo pode, com um dedo, apontar o *fato literário*”, está trabalhando no limiar da questão entre a linguagem poética e a linguagem prática e está a apontar para impossibilidade de tal definição. Embora as contribuições de Tinianov sejam fundamentais para o debate formalista, o texto considerado instituidor desse movimento foi publicado em 1914 por Viktor Chklovski²⁸, em *A ressurreição da palavra*, a argumentação centra-se de forma intensa na morte da arte antiga, e, também, da palavra (que ele assinala como efeito de petrificação), além de abordar a responsabilidade dos poetas futuristas de encontrarem novos procedimentos para o renascimento da palavra.

Chklovski afirma que as palavras dos futuristas são deformações de palavras antigas, neologismos criados a partir de radicais antigos, desse modo, a nova arte está a dar seus primeiros passos, com seu caminho delineado,

Caberá aos artistas, não aos teóricos, caminhar à frente de todos. Serão os futuristas a criarem as novas formas ou há outros destinados a essa façanha? De todo modo, os poetas-vindouria-nos estão no caminho certo: eles avaliaram corretamente as formas antigas. (CHKLÓVSKI, 2020, p. 218)

Chama atenção o termo petrificação, que dá a ideia de estagnação, similar a de automatização (debatido no ensaio *A arte como procedimento*, de 1917). Isso ocorre também com as ações cotidianas, “se examinarmos as leis gerais da percepção, vemos que, tornadas habituais, as ações tornam-se também automáticas. Assim todos os nossos hábitos fogem para um meio inconsciente e automático” (Ibid., p.43-44). Nesse sentido haveria dicotomia entre o conhecimento de objetos cotidianos percebidos de maneira superficial por fazerem parte do contexto dos estímulos e o conhecimento minucioso que deveria ser destinado a conhecer uma peça de arte. Embasamentos científicos, principalmente da Psicologia Cognitiva²⁹, reforçam o fenômeno de assimilação dos estímulos sensoriais ao apontarem que os órgãos dos sentidos³⁰ estão preparados para perceber mudanças no ambiente e aquilo que é tornado familiar deixa de ser percebido, passando a compor o trivial, o cotidiano. Com a arte, não é diferente e Chklóvski foi o primeiro a investigar este fenômeno, para ele, a arte é antes de tudo criadora de símbolos e teria o papel de tirar a percepção sensorial dessa condição, mas, em muitos casos, não é o que ocorre. Como proposta para neutralizar os malefícios da automatização na arte, formulou o conceito de *estranhamento*, que consiste no “conhecimento atento e verdadeiro do objeto”, em literatura, seria o uso da linguagem poética, compreendendo-a como linguagem desautomatizada, ou seja, fora de seus usos cotidianos, isto é, a literalidade. O termo *estranhamento* foi traduzido para o português ora como “singularização”, ora como “desfamiliarização”, e, ainda como “estranhamento”, conforme afirma (KEMPISKA, 2010). O Formalismo Russo foi um movimento mais literário que plástico, e a pergunta a ser feita é se

²⁹ Mais especificamente a partir “das articulações teóricas e do contexto sociocultural que marcam o projeto funcionalista, a adaptação psicológica surge concebida como adaptação de um organismo a um meio ambiente pré-existente” (SANCOVSKI, 2009, p. 60), o conhecimento foi elaborado para além das respostas (*outputs*) gerados a partir de informações do ambiente (*inputs*).

³⁰ Os órgãos dos sentidos são um conjunto de órgãos receptores externos de estímulos sensoriais que tem como função transformar os estímulos como a luz, o som e o sabor, entre outros, em impulsos nervosos, estímulos estes que são conduzidos pelas células até o sistema nervoso central.

esses conceitos seriam aplicáveis em toda expressão artística, como o teatro, por exemplo. A resposta pode vir da experiência artística de Bertolt Brecht que aplicou os procedimentos formalistas em sua prática teatral, ainda que guardasse algumas críticas ao movimento, para o dramaturgo

a discussão em torno do formalismo tornava-se difícil, pois as pessoas erradas - como Jdanov ou E. H. Meyer- estavam do lado certo e as teses certas recebiam a argumentação errada. O que poderia ser uma tese certa sobre a luta contra o formalismo para Brecht, seria a crítica consequente "à desfiguração ou deturpação da verdade em nome da forma ou à provação dos impulsos pretendidos em obras de arte para com os anseios sociais". Trata-se, portanto, de uma crítica à filosofia de *I 'art paul' I 'art*, caracterizada quando a autonomia do material artístico é reconhecida como absoluta, o que no conceito brechtiano - a partir de Hegel e Marx - só poderia ser concebida como relativa, dada a sua inevitável contextualização sócio-política, configurando a relação dialética entre estética e ideologia. (RICCIARDI, 1997, p. 182)

Brecht compreendia que a automatização havia ocorrido com o teatro, o efeito hipnótico do Teatro Realista e a Catarse aristotélica amortizavam a experiência estética teatral, aliás, ele desejava um teatro mais próximo da experiência ética, sem esquecer da dimensão estética. Para romper com este paradigma retoma os preceitos do teatro já desenvolvidos por Meyerhold e Piscator, funde-os com a teoria formalista e cria dispositivos pretendendo libertar o espectador do efeito hipnótico. Tais dispositivos são centrais para a hipótese defendida nesta dissertação, visto que serão investigados se atingem, ou não, a produção literária brechtiana em prosa. Considerando que para explicar em profundidade tanto o teatro épico quanto os dispositivos utilizados em sua prática (principalmente o *Gestus* e *V-effekt*) seriam necessárias dezenas -quiza centenas- de páginas escritas, os comentários a seguir tem a intenção de serem introdutórios, com o propósito de servir como embasamento para as análises literárias que surgirão a partir do segundo ato. Desse modo, primeiramente serão apresentadas as particularidades do teatro feito por Brecht, considerações construídas a partir de John Willet (um dos mais importantes tradutores de Brecht no mundo), Anatol Rosenfeld e Floriano Peixoto (dois dos mais importantes teóricos brechtianos do Brasil); a seguir, as considerações de Fredric Jameson sobre os conceitos de *Gestus* e *V-effekt*.

Partindo de todo o arcabouço (Meyerhold, Piscator e dos Formalistas Russos), Brecht constrói sua teoria teatral que rejeita a do drama aristotélico (opondo razão *versus* emoção), coloca sua *mise-en-scène* em oposição ao teatro Realista de Stanislavski, intencionando um teatro que fosse político, didático e racional. Embora no início da proposta a dicotomia entre emoção *versus* razão tenha sido intensificada, com o amadurecimento artístico, Brecht foi se dando conta da importância que a emoção tem no *mise-en-scène*, e buscou, então, aliar a

emoção a um forte teor reflexivo, sem comprometer o resultado cênico (DESGRANGES, 2015). Nesta revisão, o entretenimento ganhou espaço, sem deixar de ser crítico, o que desconstrói a visão do Brecht sisudo e com pouco senso de humor. Nem o humor, nem a emoção estão distantes, não era seu desejo excluir a emoção do teatro, mas conduzi-la a outro patamar, colocando-a a serviço da reflexão.

Algumas breves linhas são necessárias sobre o teatro dramático para que seja possível elucidar suas características. Por tradição, desde *A Poética* de Aristóteles, o teatro é reconhecido como gênero dramático, forma na qual a dramaturgia (elemento literário do teatro) está centrada no diálogo, veículo pelo qual sabemos das motivações das personagens, seus conflitos, ideais e angústias. O diálogo, portanto, torna-se o núcleo de força da ação teatral, e, no palco, têm-se atores encarnando as personagens, dando vida a elas com todas as suas vicissitudes e alegrias, assim,

no drama aristotélico não há ninguém que possa narrar a ação: o autor está ausente, os atores se transformam totalmente nas personagens que vivem, agora seu destino. Por isso mesmo a ação forçosamente deve ter um decurso contínuo sem saltos temporais (nem espaciais), visto não haver um narrador que possa selecionar as cenas a serem apresentadas ou manipular a deslocação espacial. A ação deve mover-se sozinha, sem a interferência exterior de um narrador, daí a necessidade do rigoroso encadeamento causal do drama aristotélico: cada cena deve motivar a próxima [...] (ROSENFELD, 2012, p. 28)

O *telos* é promover o que Aristóteles denominou de *Catarse*: processo no qual, através da identificação com as situações dramáticas vividas pelas personagens no palco, o espectador se coaduna à trama, e para que isto ocorra, as situações devem aproximar-se o máximo possível da realidade. Ainda sobre a estrutura do texto dramático (que implica na estrutura da peça quando o texto é levado à cena) é importante salientar que sua estrutura interna, que compreende as partes da história, está subdividida em *Situação inicial*, em que são apresentadas as personagens e a intriga que posteriormente será desenvolvida; *O Conflito*, compreende a ação discursiva através da sequência de acontecimentos até o seu clímax; e *o Desenlace*, final da interação discursiva entre as forças que compõem o conflito, ou seja, a ventura das personagens. Toda esta estrutura está distribuída nos *atos* (divisões que ocorrem dentro do texto, equivalentes aos capítulos de uma narrativa), garantindo ao texto dramático a linearidade e impondo a interdependência, entre as partes do enredo para que ocorra a continuidade. A forma épica do teatro está livre destes preceitos. A seguir, buscar-se-á como se configura a forma épica do teatro brechtiano partir de cinco pontos fundamentais: a inserção da figura do narrador, a ruptura com o ilusionismo realista, o rompimento com a linearidade através da fragmentação,

o *Gestus* e o *V-effekt*. Através destes recursos, Brecht arrasta a linguagem teatral para fora do seu uso cotidiano e inaugura outra poética teatral.

O primeiro ponto é o uso de um narrador no teatro não é um recurso inédito, já no teatro grego a figura do coro já realizava tal função, sendo-lhe permitido interromper a encenação quando necessário algum tipo de explicação que dificultasse o entendimento da cena, o que configura a presença efetiva de um narrador. No teatro brechtiano esta figura se estabeleceu e ganhou tónus cênico ela, mas não está necessariamente encarnada em um personagem específico e sim na postura narrativa que compreende desde a postura do autor que seleciona partes do enredo para apresentar ao espectador, passando pelo texto que trata os fatos como sendo históricos, isto é já ocorridos, até elementos cênicos como a projeção de imagens e inserção de cartazes (DESGRANGES, 2015).

O segundo ponto, a ruptura do ilusionismo, é alcançado, por exemplo, com a inserção de cartazes e projeções que além disto reforçam o aspecto épico-narrativo. O cerne desta questão estaria no pressuposto de que o amálgama entre os elementos cênicos resultaria em *gestalt*³¹ harmoniosa que aproximaria o espectador da montagem, levando-o à catarse, impedido de sua reflexão crítica, sairia então do teatro com a sensação de bem-estar, aceitando de forma passiva o que viu em cena, daí a necessidade de disjunção e exposição dos elementos cênicos. Para isso, o encenador, por exemplo, deveria utilizar recursos como deixar os músicos e os equipamentos de luz visíveis, inserir legendas e vídeos, tudo para evitar o envolvimento emocional de quem assistia, como quem quer deixar evidente: aqui se está fazendo teatro, “o palco não poderia manter-se fechado, abandonando o espectador ao silêncio solitário e hipnótico das salas escuras, ao contrário, deveria assumir a presença do espectador no evento, apresentando-se não como teatro, não como ilusão da vida” (DESGRANGES, 2015, p. 93).

Disjunção similar, ocorre com o elemento literário do teatro, isto é, a dramaturgia, e este é o terceiro ponto que configura a forma épica do teatro. A fratura da linearidade permitiria então ao dramaturgo criar o enredo sem a necessidade de um nexos causal entre as cenas, e ao diretor, permitiria escolher *frames* do texto e levá-los à cena. De tal modo, pode-se dizer que, nesta prática teatral, a *mise-en-scène* pode ser fragmentada, nela

“o ato como unidade de uma ação que tradicionalmente progride segundo um mecanismo intrínseco, é substituído “por uma sequência solta de cenas apresentando episódios de certo modo independentes, cada qual com sua própria *pointe* (propulsão núcleo dramático), e todos eles montados pelo narrador exterior (ROSENFELD, 2012, p. 87-88).

³¹ Gestalt: Forma. Dicionário Michaelis online de Alemão.

Rompendo com as unidades de espaço e tempo, o núcleo da ação poderia estar sob a perspectiva das condições psíquicas, sociais e antropológicas das personagens. A exemplo, a peça *Terror e miséria no terceiro Reich*, são 24 cenas independentes, ainda que exista o tema do terror provocado pelo regime nazista, não há nenhuma dependência entre as cenas, elas são nucleares e podem ser encenadas separadamente. Fraturado o encadeamento linear das ações, saltos na história tornam-se possíveis e a tessitura dos eventos é executada pela “postura narrativa”, que não tem a pretensão de concatenar de maneira rígida os eventos.

O quinto e último ponto diz respeito ao *Gestus*, e no momento em que Brecht faz a pergunta “o que é um gesto social?”³², e responde a tal pergunta diferenciando as atitudes cotidianas como defender-se de uma mosca de gestos daquelas que são gestos políticos, como por exemplo trabalhar, já fornece indícios do que é o *gestus*. Além de afirmar que a arte se empenha em desprover um gesto do que há nele de sentido social, afirma que o gesto do homem se apresenta seguidamente como vazio, desprovido de intenção social, ao contrário, “o gesto social é o gesto que é significativo para a sociedade, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições da sociedade” (BRECHT, 1978, p. 194). Nesse sentido, todo gesto de um ator deveria ser social, nunca vazio de intenção, em cena

A atitude que os personagens assumem em relação uns aos outros é o que chamamos esfera do *Gestus*. Atitude física, tom de voz e expressão facial são determinadas por um *Gestus* social: os personagens injuriam-se, cumprimentam-se, esclarecem-se uns aos outros, etc. (BRECHT, 1978, p. 124).

O *Gestus* seria, portanto, deslocado de sua finalidade cotidiana repleta de subtextos não cotidianos, em outros termos, parte-se de um gesto cotidiano que possui intenção social subjetiva. Por exemplo, ao contar uma parábola cotidiana é possível extrair dela a moral subentendida, dessa forma o gesto praticado pelo contador da parábola encobre o *Gestus* social que ele pretende, é desvelar e evidenciar esta intencionalidade a proposta de Brecht. O ator, em cena, deveria distanciar-se da emoção que a cena causa, isto é, se ele representar um personagem apaixonado, sua atitude deve ser de frieza e indiferença, este distanciamento permitiria a legitimidade da cena.

Fredric Jameson desenvolveu em *Brecht, a questão do método* analisou o que é o *V-Effekt* e qual as implicações ao levá-lo à cena, pontuou que

Tornar algo estranho, fazer-nos olhar para isso com novos olhos, implica a existência de uma familiaridade geral, de um hábito que nos impede de realmente olhar para as coisas, uma forma de dormência perceptiva: essa

³² Subcapítulo de *Acerca da música-gesto*, em *Estudos de Teatro*.

ênfase mais frequentemente dada pelos formalistas russos oferece uma espécie de psicologização do *Novum* e uma defesa da inovação em termos da novidade da experiência e do resgate da percepção. (JAMESON, 2013, p. 64)

Reafirma-se aqui a questão de que um estímulo, ao torna-se familiar, é incapaz de produzir resposta sinestésica, afinal, os sentidos humanos são programados para perceber alguma alteração no ambiente, na prática da encenação, seria eliminar tudo o que for ilusório, que hipnotizasse, revelando o que está por trás da prática teatral. A quebra da quarta parede³³, por exemplo, (quando o ator se dirige diretamente ao público), a inserção de cartazes que fazem com que o espectador deixe de prestar atenção à cena para ler o que está escrito, ou a proposital exibição dos elementos técnicos como luz e caixas de som, são exemplos de como provocar o *V-Effekt*. Assim, pode-se afirmar que o *estranhamento* proposto por Chklóvski foi aprimorado e aplicado por Brecht em sua teoria do teatro, porém ele fez mais que apenas assimilar e aproximar esta teoria ao teatro, levou-a às últimas consequências, colocando elementos que dificultavam a concentração do espectador, e conseqüentemente, atingindo o distanciamento necessário para atingir a função didática: provocar a reflexão. Todo este arcabouço teórico forma o aquilo que poderia ser denominado de “método brechtiano”, um amálgama entre a linguagem de Brecht, sua forma de pensar e a sua criação narrativa, nesta triangulação nenhuma destas categorias

tem prioridade sobre as outras, mas, antes, que elas podem ser vistas como tantas projeções umas das outras em diferentes meios, assim como um fenômeno cristalino poderia assumir diferentes aparências no domínio de ondas de luz enquanto permanece “o mesmo” (JAMESON, 2013, p. 51).

Tal proposição sugere igualdade entre sua linguagem, sua forma de pensar e a narrativa originada desta tríade. Este método deixou marcas no teatro de Brecht e na sua dramaturgia, e em sua produção em prosa, haveria indícios deste método? Após serem apresentadas as principais características do método brechtiano, a tarefa agora é tentar, em nível prático, identificar a aplicação desse arcabouço teórico na prosa de Brecht. O segundo ato é início desta ventura, e nele serão investigadas a fragmentação da narrativa e o hibridismo de gêneros textuais. A primeira cena busca identificar tais características em *Histórias do sr. Keuner*; a segunda em *Negócios do sr. Júlio César*.

³³ Quarta parede- parede imaginária situada na frente do palco do teatro, através da qual a plateia assiste passiva à ação do mundo encenado.

SEGUNDO ATO

PERSONAGENS

Garramuño	(La catedrática)
Miller	(Um lacaniano)
Todorov	(primeiro estruturalista)
Barthes	(segundo estruturalista)
Freud	(O Psicanalista)
Althusser	(marxista)
Thoreau	(um rebelde)
La Boétie	(um humanista)
D'ónofrio	(pesquisador)
Travaglia	(o linguista)
Lukács	(o marxista)
Tezza	(o prosaísta)

CENA 1: ENTRE MENTES E TEXTUALIDADES INQUIETAS

Palco com objetos diversos: cadeiras, mesas, um abajur, uma corda pendurada. A cena deve ter um ar de ensaio de técnica viewpoints: Os personagens devem responder sinesteticamente às pessoas e aos objetos, em múltiplas direções, com movimentos repetitivos, desconexos. Ocupando o espaço das mais variadas formas possíveis, buscam consciência de si e do outro. A trilha sonora deve ser walla³⁴, em ritmo frenético e constante, advinda dos pensamentos dos personagens.

No primeiro ato, busquei apresentar as principais características do teatro épico brechtiano e seu método. Agora, chega o momento de averiguar se a hipótese levantada nesta dissertação é verdadeira: a literatura em prosa de Bertolt Brecht é atravessada por tais características? Duas obras serão analisadas neste segundo ato, primeiramente, *Histórias do sr. Keuner* e, em seguida, *Negócios do sr. Júlio César*. Além da transversalidade da teoria do método brechtiano, buscarei evidenciar que estas obras não seguem definições literárias precisas, isto é, tem um grande teor de hibridismo tanto de tipologia textual, quanto de gêneros. A tentativa de categorizar a prosa de Bertolt Brecht em determinado gênero, ou tipologia textual, é atividade complexa devido à própria natureza estética dessa literatura. Cada livro articula, de maneira distinta, certa série de características ambivalentes que ao mesmo tempo

³⁴ O walla, ou vozerio: massa de vozes ou murmúrios no fundo da cena.

os aproximam, os afastam de certos gêneros e tipologias textuais, são obras que buscam rotas de fuga, e ao alcançá-las, estabelecem múltiplos pontos de contato, construindo um campo rizomático indefinido, o que Garramuño (2014) denomina de

frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros -em todos os sentidos do termo- e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se (GARRAMUÑO, 2014, p. 12).

Tratam-se de obras de arte que ocupam o entre-lugar, caracterizadas pela indeterminação, sejam peças de teatro, romances ou poesias. Garramuño parece indicar a inespecificidade da obra de arte, a desconstrução de formas solidificadas e a instauração de fronteiras porosas e imprecisas. Fazendo esta ideia retroceder temporalmente, considero que algumas dessas características configuram a literatura em prosa brechtiana, por exemplo, *Histórias do sr. Keuner*, série de textos com tamanhos diferentes, que vão desde as formas breves com número reduzido de palavras (nano conto), até textos com diversas páginas, estes textos não possuem linearidade e promovem a descontinuidade, o que não indica necessariamente falta de unidade, isto é, embora sejam fragmentados, pode ocorrer a sutura entre eles, e o que constrói a unidade é a narrativa da história da vida deste personagem.

Uma das mais importantes características de *Negócios do sr. Júlio César* é o diálogo que ocorre entre os gêneros romance, biografia e o diário. Certamente o livro é um romance e conserva as principais características deste gênero, mas assume simultaneamente a forma de diário e do gênero biografia. Para interpretação de *Negócios do sr. Júlio César* recorre-se às considerações de George Lukács (*A teoria do romance*) com o objetivo de encontrar, neste fragmento de romance brechtiano, algumas linhas gerais que constituem o gênero romance.

CENA 2: A SUTURA DE KEUNER

Biblioteca enorme, escura, densa, iluminada por poucas velas. Nas paredes, pele de animais curtidas penduradas. Mesa grande ocupando o centro do palco, em cima dela muitas linhas, tesoura, agulhão e agulhas curvas. Fixada na lateral, o berço e o gabarito³⁵. Keuner trabalha em silêncio num grande livro, sutura cuidadosamente cada parte.

A primeira vez em que Keuner surge na literatura de Brecht, na peça *Decadência do egoísta Johann Fatzer*, a brevidade do texto o aproxima de uma cena a ser encaixada em qualquer peça cujo tema central seja a guerra. No enredo, um dos integrantes do grupo de soldados desertores que está escondido na cidade de Mülhem, interior do distrito de Düsseldorf, oeste da Alemanha, vai até o centro da cidade em busca de mantimentos. Trata-se do soldado Fatzer, ao encontrar inúmeras casas, e descobrir serem açougues, observa de longe a cena de um soldado exigindo do dono de um dos açougues que forneça carne a seu pelotão de soldados, após a partida do soldado, Fatzer tenta utilizar a mesma tática e também exige dos açougueiros que lhe deem carne, mas é rechaçado e todos riem.

Vai enalço do soldado que havia conseguido a carne e após alguns minutos de perseguição, percebendo que está sendo seguido, o soldado pergunta o que está acontecendo. Fatzer tenta convencê-lo a conseguir mantimentos para os colegas que o aguardam (Keuner, Büsching e Leeb), e, diante da negativa, ajoelha-se, comovido, o soldado prometer ajudar e da a instrução de que o grupo deve esperá-lo com uma carroça no dia seguinte para poderem levar os mantimentos. No outro dia, os desertores aguardam seu benfeitor, mas Fatzer o único que o reconheceria, estava mais interessado em seus negócios que em ajudar seus companheiros e não vai junto com grupo, e eles não conseguem identificar o soldado. Desejando vingar-se dos açougueiros que riram dele no dia anterior, acaba por se envolver em uma briga, e os companheiros não só não o ajudam, mas negam que o conhecem, é de Keuner a iniciativa de negar Fatzer

FATZER – Ontem eu era apenas um. Mas hoje, estamos em maior número. Vamos lá, Büsching!
 UM AÇOUGUEIRO Dêem-lhe um soco na boca! Quem é ele?
 Eles derrubam Fatzer
 KEUNER para Büsching e Leeb- Fiquem onde estão. Não se deixem notar. Façamos como se o não conhecêssemos.
 UM ACOGUEIRO para eles- Ei vocês, aí! Vocês o conhecem?
 KEUNER- Não!

³⁵ Os gabaritos para encadernação servem como referência de medidas, substituindo a régua.

UM AÇOUGUEIRO- Vocês estavam com ele. Vocês devem conhecê-lo.
KEUNER- Não, não o conhecemos. (BRECHT, 1995, p. 217)

Esta curta cena dá ideia da personalidade de Keuner, do quanto ele é um personagem contraditório, capaz de atitudes também contraditórias. Esta talvez seja a primeira cena em que Brecht coloca Keuner diante de um dilema ético, especulando qual seria a atitude certa nessa situação: auxiliar a Fatzer e colocar a vida de mais três pessoas em perigo, ou proteger a Büsching, Leeb e a si mesmo? Diante do imperativo categórico kantiano, Keuner deveria ter auxiliado seu companheiro, afinal, um soldado jamais abandona outro soldado. Por certo, sua atitude ganharia legitimidade na proposta da ética utilitarista: diante de um dilema ético, a atitude correta será aquela que trazer o maior bem ao maior número de pessoas envolvidas. Esta foi a escolha de Keuner, pois negando conhecer Fatzer, conseguiu proteger três vidas. Em inúmeros momentos, a Ética apresentou casos teóricos, por exemplo, o “dilema do bonde desgovernado³⁶”, “o homem gordo”, “o circuito na estrada”, todas propostas de situações hipotéticas para as quais seria necessária a deliberação.

A cena relatada, criada por Brecht, está entre as vezes em que dilemas éticos se apresentam para Keuner. Depois desta peça, Brecht passa a escrever textos nos quais esse personagem aparece e cada vez mais ele ganha tónus dentro da prosa brechtiana, até assumir o status de protagonista das histórias. *Histórias do sr. Keuner* não é um livro que foi pensado por Brecht, é a compilação *post mortem* de cinquenta e oito textos, que faziam alusão ao personagem Keuner, encontrados em uma pasta que foi deixada na Suíça quando Brecht retornou à Alemanha. Parte deste conteúdo era inédito e foi publicado na Alemanha em 2004 sob o título *Histórias do Sr. Keuner*.

A 1ª edição, no Brasil, saiu em 2006; a segunda, em 2013, pela *Editora 34*, e chama atenção que na ficha catalográfica, no campo assunto, consta apenas “Ficção alemã”, mas nenhuma referência ao gênero textual. Essas são as questões a que se pretende responder: qual seria a tipologia textual de *Histórias do sr. Keuner*? Existe um gênero específico e que essa obra possa ser enquadrada? A resposta para a primeira pergunta, que pode parecer difícil de

³⁶ O dilema do bonde desgovernado é um teste no qual o sujeito precisa responder como reagiria diante da seguinte situação: você é o condutor de um bonde desgovernado que está a 100 Km/h, cujo freio não consegue ser ativado. Ou seja, o bonde não pode ser parado. Adiante, você percebe que tem cinco funcionários nos trilhos e se você não mudar a rota eles serão mortos. Ocorre que há, nesta rota de fuga, um funcionário e ele será morto se você mudar a rota. A questão é: deve-se desviar o bonde e matar esse único trabalhador, poupando os outros cinco funcionários? Desviar o bonde seria a coisa certa a fazer? Inúmeros desdobramentos surgem desse experimento e as respostas podem variar de acordo com as modificações, mas o pensamento mais comum é que se deve proteger o maior número de vidas, e esta é bem a situação que Keuner se encontra e a escolha que fez.

obter, é a mais fácil de ser encontrada, e a análise que segue inicia por buscá-la, na tentativa de identificar elementos da narrativa que dispersos ao longo de todos os textos são possíveis de serem notados a partir de uma sutura.

O conceito de *Sutura* apresentado aqui é o mesmo trabalhado no ensaio homônimo de Jacques Alain Miller³⁷, nele, Miller parte da imagem desse procedimento para atingir seu objetivo: reunir em seu ensaio, *Sutura*, o conceito da lógica do significante, disperso na obra de Jacques Lacan. O que o autoriza a tal exercício audacioso é ter sido o aluno mais fiel de Lacan, e também seu genro, o que lhe deu acesso singular ao autor. Miller define Sutura como aquilo que

dá nome à relação do sujeito com a cadeia do seu discurso; veremos que ele figura aí como o elemento que falta, sob a forma de um lugar-tenente. Porque ao faltar nela, ele não está pura e simplesmente ausente dela. Sutura, por extensão a relação, em geral, da ausência na estrutura da qual ela é elemento, na medida em que ela implica a posição de um lugar-tenente (MILLER, 1999, p. 212).

Sendo assim, portanto, Miller conclui que *a maneira como o sujeito se relaciona com o seu discurso é chamada sutura*, neste sistema, o sujeito figura como um lugar vazio na estrutura do discurso. Esse “local” é imposto pela própria lógica do significante que força o sujeito a estar constantemente suturando as ausências, e a cada ausência, produzir nova presença e, conseqüentemente, nova ausência. Não estando presente em lugar específico, mas sim no circuito sintagmático do seu discurso, o sujeito vai agindo na lógica de presença-ausência, abrindo posições de “lugar-tenente” (espaços para ocupação) e ocupando-os, cada vez que ele está presente, abre um espaço para sua ausência e para a posterior ocupação discursiva.

Suturar: costurar, realizar a junção de duas partes de um mesmo objeto com auxílio de um fio ou de outro material que realize a ligação, esta tarefa cabe ao sujeito, portanto, a sutura do linguista é feita pelo linguista; a sutura do psicanalista é feita pelo psicanalista; a sutura do poeta é feita pelo próprio poeta, está é a tarefa de Brecht em *Histórias do sr. Keuner*. Na relação com a cadeia do seu discurso Brecht se ausenta, abre um lugar tenente para que seu personagem, Keuner, possa ocupar, o que quero afirmar é que mesmo que o personagem ocupe tal lugar, em última instância, quem o faz, é Brecht, ele é o poeta, narrador de histórias fragmentadas que

³⁷ Os seminários de Lacan, são a transcrição das anotações dos participantes e das gravações, geraram inúmeras versões e circulavam pelo mercado editorial da França, até que na década de 1970. Miller foi legalmente instituído como coautor de Lacan e considerado o responsável pela publicação dos *Seminários*, sendo as demais edições proibidas.

parecem, em um primeiro momento não terem nenhuma ligação entre si, daí a necessidade de recuperar a proposta de sutura, para realizar esta conexão entre histórias nucleares, fragmentadas e em aparente desordem.

A tentativa será identificar elementos que aproximem *Histórias do sr. Keuner* da tipologia narrativa, evidenciando que, mesmo que não esteja claro, a própria obra, por sua natureza, se desinscreve daquilo que é compreendido como narrativa, mas ainda assim se movimenta na borda dessa tipologia. A inespecificidade da ficha catalográfica faz jus à natureza híbrida desse livro, pois não é possível defini-lo como romance ou novela. Seu *corpo textual* é fragmentado, composto por inúmeros gêneros textuais, suturados pelo discurso de Brecht, que dá voz ao personagem Keuner e lhe permite relatar certas histórias que Brecht não conseguiu e outras que ele relatou.

O ponto de partida para a análise de *Histórias do sr. Keuner* é delimitar o que se compreende por narrativa para além do arranjo sequencial de fatos em um dado tempo e espaço definidos, ainda que rompa com inúmeras leis da narrativa. Para tanto, recorre-se à concepção de narrativa em Tzvetan Todorov, com objetivo de buscar características que sustentam que este livro é uma narrativa. Em seguida, a análise do livro será apoiada na proposta de análise estrutural da narrativa de Roland Barthes, tentando identificar os elementos da narrativa; Posteriormente, tendo apoio nas descrições de Travaglia sobre gêneros textuais, busca-se reconhecer os gêneros que compõem essa grande narrativa chamada *Histórias do Sr. Keuner*.

CENA 3: ANATOMIA DE UM CORPO DESPEDAÇADO

Sala vazia. No centro do palco apenas um espelho. Black out. Fade in da luz, a pino revela a Narrativa diante do espelho. Despe-se e revela um corpo suturado, com inúmeros cortes e ferimentos. Esta ação deve durar tempo razoável a ponto de causar desconforto ao espectador. Visivelmente desconfortável, a narrativa olha para seu corpo especular e busca reconhecê-lo como o sendo o seu.

Muitas narrativas são bem amarradas desde seu início até o seu fim, deixam claro quem elas são, o que pretendem e quem é quem em suas histórias. Entretanto, existem outras tantas narrativas com identidades fragmentadas e em desordem, ocupando o entre-lugar, o hiato, o local da indeterminação. O que se tem convencionado chamar de narrativa? Existiria “narrativa primordial”? Se esta “narrativa primordial” existe ela tem estrutura definida? E dela, os romancistas se distanciaram, seja por preocupação em ter um estilo próprio ou por motivos ainda desconhecidos? São questionamentos pertinentes à presente análise, que busca respostas na perspectiva de Todorov (2016) cuja compreensão de narrativa apoia-se na série de leis: *lei de verossimilhança, lei de unidade de estilos, lei da prioridade do sério, lei da não contradição, lei da não repetição, lei antidigressiva*, entre outras. Essas leis garantiriam a legitimidade de um texto narrativo, contudo, elas podem, e são, constantemente infringidas, daí se pode supor que “não há narrativa natural; toda narrativa, é uma escolha, uma construção; é um discurso, não uma série de acontecimentos” (TODOROV, 2006, p. 108).

A *Odisseia* é um poema épico que narra a história de Ulisses. Entretanto, nela, ocorrem *interpolações*³⁸ que ajudam a compor seu enredo, ou seja, ela é composta por diversas micro narrativas episódicas. Todorov sugere que Ulisses trata de um grande tema, “as histórias que ele conta formam, aparentemente, uma série de variações, pois à primeira vista ele trata sempre da mesma coisa: conta sua vida” (Ibid., p. 14). A cada novo personagem com o qual o herói se encontra, a linearidade da narrativa é interrompida e tem-se o encaixe de nova história e esse processo de *encaixamento* é que constitui a grande narrativa. A estrutura linear da *Odisseia* é sempre justificada pelo seu fim, ou seja, cada momento de Ulisses tem um evento anterior explicativo, encaixando passado, presente e futuro como termos sintáticos, ou seja, em relação sintagmática.

³⁸ Em termos retóricos, a interpolação é a intercalação de palavras ou expressões estranhas num texto convencional ou formal. Este sentido original tem sido usado de diversas formas pelos críticos literários, variando desde a narrativa interpolada (ou encaixe de uma narrativa breve e secundária na narrativa principal, por exemplo, uma carta, um sonho ou um episódio do passado) até ao encaixe de peças estranhas à ação principal ou ao próprio texto original.

Da mesma maneira que *A Odisseia* é composta por diversas narrativas que constituem a história da vida de Ulisses, *Histórias do sr. Keuner* é uma coletânea de pequenas narrativas que constituem a grande narrativa da vida deste personagem ele está relatando constantemente o que é ser um homem que vive em tempos sombrios e, apesar da fragmentação, a análise a seguir aponta para elementos da narrativa bem definidos. O fio que permite a sutura entre as micronarrativas não é a categoria de espaço-tempo, mas a condição humana frente a situações sociais que afetam esta personagem em inúmeras situações e contextos, ou seja, é o discurso de Keuner. Pode-se afirmar, portanto, que a característica que distingue as duas narrativas, a de Homero e a de Brecht, e que as histórias de Keuner não estabelecem relação causal entre si, não encaixam passado e presente, os eventos não se explicam pelos acontecimentos anteriores a eles, isto é, as ligações entre elas não se dão por conexões sintagmáticas, elas são nucleares, em sua estrutura e forma, independentes umas das outras.

A leitura de todos os textos, que são partes do corpo textual *Histórias do sr. Keuner*, permite identificar elementos básicos da narrativa (personagens, enredo, narrador, espaço, tempo), que aparecem de maneira fragmentada, e episódica, em cada núcleo textual. Um corpo despedaçado que Keuner sutura ponto a ponto e dá unidade narrativa. Keuner é o protagonista, a ele pertence a vida fragmentada e em desordem narrada no livro, mas que relação Brecht estabeleceu com este personagem que de tão intensa deixou porosa as fronteiras entre criador e criatura?

Se o *alter ego* é um recurso utilizado por autores para expressarem sua segunda personalidade através da literatura, se autorizando a falarem sobre coisas que que o não se sentiriam à vontade para assinarem com seu nome próprio, então, Her. Keuner poderia ser compreendido como *alter ego* de Brecht, mas a análise etimológica desta expressão revela possíveis pontos de discordância com esta hipótese. Primeiramente, *alter ego* pressupõe um “*outro eu*” de alguém, a face oculta, distinta da personalidade do sujeito escritor, e isso não se aplica a Brecht, afinal, a personalidade do dramaturgo e de Keuner são bem similares. A definição de pseudônimo também não se aplica perfeitamente a Keuner. Pseudônimos surgem quando escritores assinam seus trabalhos com nomes diferentes e isso não ocorre com esses textos, pois eles são assinados por Brecht. A proposta que se sustenta aqui é a de que a personalidade de Keuner é o *Unheimlich* freudiano em Brecht, esse infamiliar, absolutamente familiar, que borra a delimitação entre a personalidade do autor e da personagem. Para esclarecer esta relação remontamos a Freud e a seu ensaio de 1919, *O Inquietante (Unheimlich)*, em que o psicanalista aponta para as idiossincrasias que colocam em relação o infamiliar que é ao mesmo tempo familiar, dessa relação de repulsa e atração da qual emerge a estranheza. O texto inicia com um percurso epistemológico das palavras *heimlich e unheimlich*, mas o ponto

que interessa ao presente trabalho é sua afirmação de que o que é “*heimlich vem a ser unheimlich*”, isto é a instauração da dicotomia no termo. Em outras palavras, aquilo que supostamente é infamiliar não o é tanto assim, apenas está pouco iluminado e conhecido. Freud recorre à literatura para embasar seu pensamento e encontra em Ernest Hoffmann³⁹ (1776-1822) validade para suas conjecturas

Temos de contentarmo-nos em extrair os mais notáveis entre os temas de efeito inquietante, para investigar se também eles podem ser derivados de fontes infantis. São os do “sósia” ou “duplo”, em todas as suas gradações e desenvolvimentos; isto é, o surgimento de pessoas que, pela aparência igual, devem ser consideradas idênticas, a intensificação desse vínculo pela passagem imediata de processos psíquicos de uma para a outra pessoa — o que chamaríamos de telepatia —, de modo que uma possui também o saber, os sentimentos e as vivências da outra; a identificação com uma outra pessoa, de modo a equivocar-se quanto ao próprio Eu ou colocar um outro Eu no lugar dele, ou seja, duplicação, divisão e permutação do Eu — e, enfim, o constante retorno do mesmo, a repetição dos mesmos traços faciais, caracteres, vicissitudes, atos criminosos, e até de nomes, por várias gerações sucessivas. (FREUD, 2010, p. 350-351)

A relação de Keuner e Brecht é muito próxima desta descrição, pois é possível identificar que os temas que interessam a Brecht, são matéria constante nas narrativas de Keuner. O duplo⁴⁰ concerne à investigação Keuner/Brecht em outra perspectiva, não a de distinguir, mas encontrar, os pontos de contato profundos entre eles. A zona de indeterminação entre Brecht e Keuner está no que Nazar (2009) apresenta como *nome-autor-de-obra*, isto é, a singularidade da escrita autoral e suas marcas estilísticas que inscrevem o próprio autor no texto e conduzem o leitor a reconhecer a autoria de um texto sem que este leve o nome do autor. Ler

³⁹ Escritor romântico, compositor, sobretudo conhecido como um dos grandes nomes da literatura fantástica. A obra de Hoffman, *O Homem da areia (Der Sandmann)*, é visitada por Freud cem anos depois da publicação.

⁴⁰ Em *O Duplo*, romance de 1846, Dostoiévski aborda a questão da duplicidade da identidade a partir de características físicas, entretanto, as personagens são diferentes em sua psique e personalidade. No caso da personagem criada por Brecht, pode-se identificar uma torção no conceito, pois não se sabe as características físicas de Keuner, os pontos de contato se dão a partir de características psicológicas e de interesse temático. Note-se que que temas que interessam a Brecht, também são temas recorrentes nas histórias de Keuner. *Melhor iguais que diferentes*, citada anteriormente, é a crítica de Keuner ao capitalismo e Brecht abordou esse tema em inúmeros textos, a exemplo da peça *Mãe coragem*, em que uma mãe sobrevive do lucro da venda de pertences que vai colhendo pelos campos de guerra por onde passa. Articular a personalidades de Keuner e Brecht sob a perspectiva do duplo seria perfeitamente possível, mas seria necessário deslocar do campo da psicanálise para a literatura, e buscar em Fiódor Dostoiévski seu maior tributário, o que por sua reclamaria pesquisa intensa. Ainda que seja tentador inclinar o texto por essa vereda, essa dissertação busca manter seu percurso metodológico, não incorrendo em ilações frágeis.

uma das histórias de Keuner é o mesmo que ler um texto assinado por Brecht, pois elementos como a ironia, o uso de figuras de linguagem, o deslocamento geográfico-espacial são compartilhados por ambos.

Em *O Poeta e o fantasiar*, texto de 1908, Freud investigou as relações do poeta e sua produção artística, e a relação que eles estabelecem com certos personagens, perspectiva que será recuperada aqui como disparadora para pensar a relação de Brecht e Keuner. De um lado, afirma Freud, estão os autores que possuem um herói que

ocupa o centro dos interesses para quem o autor procura, por todos os meios, ganhar a nossa simpatia e que ele parece querer proteger com uma providência especial./ Se ao final do capítulo de um romance, deixei o herói sem consciência, sangrando devido a uma ferida profunda, então estou seguro de encontrá-lo no início do próximo capítulo entregue aos maiores cuidados e a caminho da recuperação[...] (FREUD, 2021, p. 60)

Do outro lado, em oposição, o herói que está amalgamado com a personalidade do autor um “eu-parcial” que ocupa um lugar de espectador, que observa os acontecimentos da narrativa passarem por si, contentando-se com a esfera da expectativa. Sobre eles, em ampla medida, “a análise psicológica, não poética, reconheceu em muitas peças, indivíduos que divergiam das normas estabelecidas variações análogas dos sonhos diurnos, nas quais o Eu se contentou com o papel de espectador” (Ibid., p. 62).

Sobre a dicotomia na qual um personagem ou é agente dentro da narrativa, ou ser dotado de individualidade psicológica, Roland Barthes (2013, p. 47), em suas incursões narratológicas, é categórico ao declarar que o arcabouço romanesco da literatura ocidental acostumou o leitor a identificar quem é o sujeito dentro da narrativa. À vista disso, estaria o leitor domesticado a buscar quem é o herói, o anti-herói e a estabelecer hierarquias entre os personagens, privilegiando uns ao prejuízo de outros. Para o teórico,

Os problemas levantados por uma classificação de personagens na narrativa não estão ainda bem resolvidos. Certamente, se está de acordo que os inumeráveis personagens da narrativa podem ser submetidos a regras de substituição e que, mesmo no interior de uma obra, uma mesma figura pode absorver personagens diferentes (Ibid., p. 46).

Com algumas ressalvas, é importante perceber que, em alguns casos, personagens distintos podem ocupar uma posição primária na narrativa, estabelecendo um jogo no qual têm-se forças equivalentes entre os personagens. Esse conflito seria resolvido atribuindo ao personagem não um estrato psicológico, mas de pessoa gramatical, e novamente, a solução estaria na visão deste elemento da narrativa como *unidade*, passível de análise gramatical. Este

método analítico pode ser aplicado a Keuner. Classificá-lo como herói, ou seja, como sendo aquele personagem que possui características sobre-humanas que superam seus próprios limites para alcançar a vitória ou o bem comum é perfeitamente possível, afinal ele é politicamente correto, tem consciência social, política e ética invejável. Entretanto, classificá-lo como anti-herói também é possível, pois apresenta fortes características de um anti-herói: é egocêntrico, individualista, solitário por vezes, mas assim mesmo em alguns momentos é possível identificar um traço ideológico de alguém que age em favor do coletivo.

Se esta análise da personagem Keuner denota que ele é simultaneamente herói e anti-herói, quem ocupa o lugar de antagonista? Uma possibilidade é que essa posição seja ocupada hora pelo modo de produção capitalista, hora pelos sistemas políticos totalitários, personificados na figura de Stalin e Hitler e toda a sociedade corrompida pelos ideais burgueses. É contra essa gramática social que se direcionam as críticas de Keuner e seu discurso é a única arma que esse [anti]herói possui e aciona sua munição como franco atirador.

Para Barthes (Ibid., p.48) em toda narrativa ocorre comunicação e existe, portanto, um “doador da narrativa” (narrador) e um “destinatário da narrativa” (ouvinte ou leitor). A análise desta narrativa pode ser feita em ambas perspectivas e quando ela é feita com base na perspectiva do doador da narrativa (narrador) três concepções são recorrentes. A primeira compreende a narrador como alguém de fora do texto, o autor, sendo então, na narrativa a expressão dessa “personalidade” exógena à história; A segunda seria o narrador enquanto a “consciência total e impessoal”, dotado de onisciência, que emitiria a narrativa com base no acesso à informações do interior e do exterior dos personagens; A terceira, apresenta a narrativa limitada apenas àquilo que pode ser abarcado por cada personagem, como numa alternância na narrativa, um dialogismo. Para Barthes (2013, p. 50) essas três concepções olham para o narrador como quem olha para os personagens pessoas reais, negando o fato que são “seres de papel”.

Esse ruído, em larga medida, é criado pela forma que a narrativa desenvolve, de um sistema de signo que lhe é próprio: pessoal e apessoal, sendo que a narrativa em primeira pessoa cria um efeito de subjetividade (pessoal) e a narrativa em terceira pessoa cria um efeito de objetividade (apessoal). Assim, a escrita que se aproxima da primeira pessoa é carregada de *efeito* de subjetividade, mas é somente isso: um efeito. Estes sistemas de signos não possuem marcas linguísticas que privilegiem o *eu* ou *ele*, sendo possíveis “narrativas, ou pelo menos episódios escritos na terceira pessoa e cuja instância verdadeira é, entretanto, a primeira pessoa” (Ibid., p. 51). A terceira possibilidade é a hibridação entre esses dois sistemas, recurso amplamente utilizado por escritores contemporâneos que não pode ser taxado de um imperativo estético, mas coloca em embate a *pessoa psicológica* (fundada em intenções e traços) e a *pessoa*

do discurso (definida por seu lugar no discurso). Essa explicação, sobre o local que ocupa o narrador e o escritor na narrativa, prepara para discussão sobre o local narratológico de Keuner e Brecht em *Histórias do sr. Keuner*.

Predominantemente, o narrador das histórias de Keuner é em terceira pessoa, mais precisamente, narrador onisciente intruso, afinal, ele critica o comportamento dos personagens, tem acesso aos sentimentos deles. Entretanto, é necessário atentar para a possibilidade de que seja o próprio Keuner o narrador, referindo-se a si mesmo em terceira pessoa e utilizando esse recurso para provocar um distanciamento entre o narrador e o personagem, aqui se percebe o método brechtiano sendo aplicado à escrita em prosa.

Inúmeros personagens secundários surgem ao longo das histórias e chama atenção seus nomes. Alguns têm sentido conotativo, como em *O sr. Keuner e os jornais* que sr. Wirr (confuso em alemão), um personagem que se declarava inimigo dos jornais e “considerava o ser humano sublime e os jornais incorrigíveis”. O sr. Keuner considerava o ser humano mesquinho e os jornais corrigíveis. Tudo pode ser melhor”, dizia o sr. Keuner, “menos o homem” (BRECHT, 2006, p.30). Assim como as palavras cotidianas formam conceitos a respeito do objeto ou do local que nomeiam, o mesmo pode ocorrer com o nome de pessoas. Quando já prenuncia que o sujeito que vai falar se chama Wirr, confuso, fica implícito que sua opinião talvez não seja confiável sendo sujeita à revisão. O mesmo recurso é aplicado em *Sobre a verdade*, mas com a palavra que tem significado positivo: *Tief*, nome do personagem que conversa com Keuner e que significa profundo,

O discípulo Tief foi ao sr. Keuner, o que pensa, e disse: “Quero conhecer a verdade”.

“Que verdade? A verdade é conhecida. Você quer saber a verdade sobre o comércio pesqueiro? Ou sobre os impostos? Se, ao lhe dizerem a verdade sobre o comércio pesqueiro, você deixar de pagar tanto pelos peixes, você nunca saberá a verdade”, disse Keuner. (Ibid., p. 80).

A questão aqui é a profundidade, conhecer a verdade implica definir a que verdade se está fazendo referência e abandonar o conceito grego Alétheia⁴¹, estabelecendo um sistema de valores éticos e com ele encontrar sua verdade. Por isso Keuner responde com uma perspectiva econômica, da relação desse personagem com o sistema de produção em que está imbricado. Para esse personagem, talvez, a pergunta seja muito mais interessante que a resposta que recebeu, mas assinala a profundidade de sua consciência. Outros personagens apenas são nomeados apenas com letras como a Atriz Z, o Amado X, a Princesa B, o sr. H. Em outros

⁴¹Alétheia representava para os gregos a verdade e a realidade simultaneamente, isto é, enquanto desvelamento do que está oculto.

momentos, são chamados apenas pela função que exercem na história como “sua sobrinha”, seu “filho pequeno”, “seu vizinho”, ou pela posição social que ocupam como “os filósofos”, “o colaborador”, “o funcionário”, “os políticos”, “atores”, “homens ricos”, “o médico”, “o aluno”, “a aluna”. Pronomes também são usados para se referir às personagens: “o senhor”, “a senhora”, “alguém”, “aqueles”. Há nesses gestos, seja no de nomear os personagens como “confuso” (Wirr) e Tief (profundo) ou pelo papel que ocupam na narrativa, um *gestus* político, pois o nome é mais que um substantivo, torna-se predicativo, fazendo o leitor atentar às características psicológicas que são evocadas através destes nomes e nas funções que eles exercem na narrativa⁴². Há algumas exceções, como em *Aparato e Partido*, referência a um personagem real: o secretário-geral do Partido Comunista da União Soviética, *Stálin*, que surge de forma explícita na história, sendo também um índice do tempo e espaço em que essas histórias acontecem. A Alemanha é o espaço onde ocorrem a maior parte dos acontecimentos relatados em *Histórias do sr. Keuner*, e o tempo compreende o período entre a *República de Weimar* e a ascensão do Terceiro Reich. A Alemanha de Keuner está sob a mão de ferro do Führer, sob o regime autoritário, toda manifestação contrária era reprimida e a violência se fazia presente. *Medidas contra a violência* personifica essa presença

Quando o sr. Keuner o que pensa, manifestou-se contra a violência, num auditório cheio, notou que as pessoas recuavam e abandonavam o local. Olhou em torno e viu que atrás de si estava a violência.

“O que você disse? Perguntou a violência

“Eu falei a favor da violência”, respondeu o sr. Keuner.

Depois que o sr. Keuner partiu, seus alunos lhe perguntaram por sua fibra. O sr. Keuner respondeu: “Não tenho fibra para que ela seja destruída. Eu tenho que viver mais a violência”.

Um dia, no tempo da ilegalidade, chegou à casa do sr. Egge, que tinha aprendido a dizer “não”, um agente, que mostrou um documento, emitido em nome dos que dominavam a cidade, no qual constava que a ele devia pertencer toda a casa em que pusesse o pé; do mesmo modo, devia receber toda comida que desejasse; também do mesmo modo, todo homem que ele visse devia lhe prestar serviço.

⁴² Paulo Cesar de Souza, tradutor da edição brasileira, indica, em nota de rodapé em *Medidas contra a violência*, que o próprio nome de Keuner tem essa característica: “há pelo menos duas hipóteses sobre o nome desta personagem. Talvez ele se relacione com a palavra grega *koinós* (“comum”, “público”); talvez seja uma variante do alemão *keiner* (“nenhum”, “ninguém”)). Essa explicação de Paulo Souza permite recuperar aqui o trabalho de Wilhelm Reich, *Escuta Zé Ninguém!*, publicado em 1947. Ainda no período pós-guerra, as forças buscavam oprimir o livre pensamento e Reich sendo atacado por seu trabalho, responde com este texto destinado não a alguém em específico, mas a um “Zé ninguém”, um sujeito nomeado, mas indeterminado. Diz Reich nas primeiras linhas do texto que o livro não é um documento científico, mas resultado “da luta interior de um cientista e Médico que, durante décadas, passou pela experiência, a princípio ingênua, depois cheia de espanto, e finalmente, de horror, do que o Zé Ninguém é, o homem comum, capaz de fazer de si próprio, de como ele sofre e se revolta, das honras que atribui aos seus inimigos e do modo como assassina os seus amigos” (REICH, 1982, p. 15). Zé ninguém não é apenas o sr. Keuner, mas grande parte das personagens reais ou fictícias soterradas no sistema político e econômico autoritário e desigual.

O agente sentou-se na cadeira, pediu comida, lavou-se e perguntou, com o rosto voltado para a parede antes de adormecer: ‘Você vai me servir?’.
O sr. Egge cobriu-o com uma coberta, afugentou as moscas, zelou pelo seu sono e obedeceu-lhe como nesse dia durante sete anos. Mas, não importa o que fizesse por ele, uma coisa se guardava de fazer: pronunciar uma palavra. Quando os sete anos tinham se passado e o agente tinha se tornado gordo de muito comer, dormir e dar ordens, o agente morreu. Então o sr. Egge o enrolou na coberta estragada, arrastou-o para fora lavou a casa, caiu as paredes, respirou e respondeu: “Não” (Ibid., p. 13-14).

Nos estados totalitários, vigora a lei da violência e do silêncio. Keuner parece compreender que vive em estado de exceção e qualquer gesto pode ter consequências graves, neste cenário, a desobediência civil nem sempre é a melhor saída para o conflito. Por exemplo, após seis anos sem pagar o imposto da votação e passar a noite na cadeia, David Thoreau afirmou que “o Estado nunca confronta intencionalmente a consciência intelectual ou moral de um homem, mas apenas seu corpo, seus sentidos. Ele não está equipado com uma inteligência superior ou honestidade, mas com força física superior” (THOREAU, 2016, p. 67). Quando este jovem e rebelde enfrentou o Estado por não pagar impostos e foi privado de sua liberdade, sua atitude foi encarada como o auge da desobediência civil, mas é importante salientar que sua realidade era distante da vivenciada por Keuner que tinha diante de si o representante primeiro dos Estados Totalitários, a violência.

Nessa situação, Keuner não sente seu orgulho ser ferido pelas palavras de Étienne de La Boétie (2019, p. 57) de que “sob o poder dos tiranos, as pessoas transformam-se com facilidade em covardes”. Ele compreende que dizer “sim!” não é sinal de servidão voluntária, mas uma questão de aguardar o momento certo para dizer “não!”. A vida de Keuner é, em si, a luta e resistência diante de forças políticas, sociais, econômicas opressivas e narrar é sua função e ele aproveita as situações cotidianas para cumpri-la. Em *O sr. Keuner e o desenho da sua sobrinha*, narrativa breve em que ele apenas observa o desenho de uma galinha com três pernas feito pela sua sobrinha, desvela-se a da função da arte

O sr. Keuner observou o desenho da sua sobrinha pequena. Representava uma galinha voando sobre um pátio. “Porque a sua galinha tem três pernas?”, perguntou ele. “As galinhas não voam”, respondeu a pequena artista “por isso precisei de mais uma perna para dar o impulso”. “Estou contente por ter perguntado”, disse o sr. Keuner (BRECHT, 2006, p. 86).

Embora a aparência desta situação seja cotidiana, ela suscita a reflexão da ruptura que a arte provoca na realidade. Na vida real, as galinhas não voam, mas um artista, pode, em sua fantasia, fazê-la voar, ainda que tenha que modificar um pouco a essência da galinha

adicionando-lhe outra perna. Outros textos são mais complexos em sua forma, tratando abertamente de temas políticos e com forte teor crítico

O sr. K. e a política alemã

O sr. K. disse: “Quando a grande burguesia e a nobreza só puderam manter o sistema capitalista mediante uma ditadura sobre outras classes, renunciaram a muitas liberdades individuais. Como pode o proletariado esperar instituir sem uma tal renúncia a sua ditadura, sem a qual nunca podemos construir o socialismo?”. “Isto é simplificar muito as coisas”, disse um ouvinte. “É isso”, disse o sr. Keuner, satisfeito.

“Geralmente”, disse o sr. Keuner “um assassino procura desculpar-se mostrando que tinha de cometer o assassinato para continuar vivendo. Os capitalistas alemães, que sempre voltam a fazer guerras – que, aliás, sempre são perdidas-, evitam a peste. Por quê? Porque significa que o capitalismo não poderia existir sem a guerra. O que é a verdade e o motivo pelo qual ele deve ser abolido”. “Isso é facilitar a argumentação para si mesmo”, disse um ouvinte. “e a minha intenção”, disse o sr. K.

“Sou a favor do Estado policial”, disse o sr. K. “O que”, exclamou o ouvinte, “Já não temos um Estado policial por doze anos?” “O sr. K. Respondeu: “Por doze anos, criminosos fizeram-se de policiais contra pessoas decentes. Eles foram depostos, mas não desapareceram. Se agora as pessoas decentes se recusam a servir de policiais contra esses criminosos, o que eles farão?”. “Mas e a liberdade?”, disse o ouvinte. “Ela é isso”, disse o sr. Keuner (Ibid., p. 86).

O guarda-chuva que abarca todos esses assuntos, e que forma o enredo do livro é a crítica às desigualdades, às instituições sociais, à política, ao capitalismo e ao modo de vida burguês. Fica evidente que a crítica feita em forma de literatura em *O sr. K. e a política alemã* tem cunho marxista, e o mesmo ocorre com grande parte da obra dramatúrgica de Brecht, que nunca escondeu esta posição política evidente a todos, a ponto de Louis Althusser, em *Sobre Brecht e Marx*⁴³, comparar a prática teatral de Brecht com a prática filosófica de Marx. Neste texto, Althusser deixa claro a posição da qual tece seus comentários frente ao objeto teatro – o de espectador teatral e teórico da filosofia- indicando que Brecht, em sua prática teatral, sempre colocou em perspectiva relacional as duas áreas: teatro e filosofia. É desse local que Althusser coloca para si a missão de tentar resumir os principais pontos da relação de Brecht com a filosofia. Para Althusser, o que Brecht propôs foi assumir que fazia teatro e propor mudanças que não eram apenas na prática teatral, mas no teatro enquanto arte, e nesse sentido, ela foi realizada por Brecht via filosofia de Marx. Ainda que Brecht não fosse filósofo, seu trabalho foi o de um grande filósofo, e a grande revolução provocada no teatro é da mesma estatura da que Marx provocou na filosofia, quando Brecht fala das mudanças no teatro, ele fala da técnica

⁴³ A versão publicada no Brasil, na revista *Crítica Marxista*, esclarece, em nota de rodapé, que este título não foi dado por Althusser, mas atribuído posteriormente, quando publicado na coletânea *Écrits philosophiques et politiques*, em 1968.

teatral e não da prática, mas uma está diretamente ligada à outra: a técnica está sempre inserida na prática. Ao promover modificações na técnica, por consequência, modifica a prática teatral, colocando suas reformas técnicas em absoluto, no campo da prática, esclarece Althusser (1997, p. 55) que “aqui está o ponto essencial”. A revolução filosófica de Marx é em todos os aspectos parecida com a revolução teatral de Brecht: é uma revolução na prática filosófica”. Assim, o fazer teatral brechtiano (prática) seria mesmo fazer filosófico (prático) marxiano, isto é, no movimento de condução da teoria para a prática o que só pode ocorrer pelo profundo conhecimento que Brecht tem do teatro e Marx, da filosofia. O que ambos fizeram foi compreender a conexão que existe entre o teatro e a política, a filosofia e a política, retirando essa relação do campo místico e deslocando-a para o campo da prática. Em síntese, eles deslocaram, cada um em seu terreno, os sentidos da filosofia e do teatro e colocaram-no na prática de transformação do mundo. Brecht fez esse deslocamento, também, com sua literatura, utilizando-a como ferramenta de crítica social e política, por vezes de forma aberta e clara, e, em outras, de maneira velada e tangencial.

Procurei até este momento apresentar evidências que atestam minha hipótese de que as histórias de Keuner, reunidas, compunham a grande narrativa de sua vida. Para isso, busquei identificar e apresentar os principais elementos da narrativa: narrador, espaço, tempo, personagens e enredo e como esta narrativa é um veículo para a crítica social de Brecht, isto é, sua escrita como um *gestus* social. Na próxima cena, tentarei evidenciar como a inespecificidade de gênero textual ocorre em *Histórias do sr. Keuner*, principalmente pelo hibridismo caracterizado pela multiplicidade de gêneros que integram esta obra.

CENA 4: UM CORPO, MÚLTIPLOS GÊNEROS

Palco ilumina apenas um grande cartaz com a figura do homem vitruviano. Metade do desenho deve ser feminino, metade masculino. Sua genitália deve ser intersex. A trilha sonora deve ser: As quatro estações, de Vivaldi. Concerto n. 1 em G menor, Op. 8, RV 269, A Primavera I – Allegro. A execução deve ser feita por guitarras elétricas distorcidas. Esse elemento busca romper a perspectiva de gêneros e agir por simples presença.

O caráter fragmentário de *Histórias do sr. Keuner* também é reforçado pelos múltiplos gêneros textuais que compõem esta grande narrativa. A maior parte da antologia de Keuner é composta de textos com tamanho reduzido e, analisando os textos, foi possível identificar que muitos carregam características de determinados gêneros textuais, enquanto outros nem mesmo tinham um gênero definido. O que busquei, na seleção e análise de textos apresentada a seguir, foi identificar características de gêneros textuais curtos como o conto, o miniconto, o nanoconto, a fábula e a parábola, o objetivo é evidenciar a impossibilidade de defini-los em um gênero único como o romance, a novela, ou o diário, e reforçar o caráter híbrido de *Histórias do Sr. Keuner*.

A arte de contar histórias acompanha o homem em rituais, liturgias, e no dia a dia desde as mais remotas sociedades. Através destas histórias são repassados os valores morais, sociais e a cosmogonia destes povos, além, é claro, de serem um instrumento de entretenimento. O conto popular nasce dessa prática oral, mas sua constituição como gênero textual ocorre com os registros escritos destas histórias que não possuem definição prévia, seja em termos da quantidade de palavras ou de parágrafos.

Para D'ónofrio (2007) se faz necessário diferenciar o conto popular do conto erudito que tem como características ser produzido por um autor conhecido e sua matéria faz referência a um episódio da vida real que não necessariamente precisa ser verdadeiro, mas que precisa ter um grau de verossimilhança. Salienta o autor que o conto erudito possui os ingredientes do romance, porém condensados, isto é, com as categorias de espaço, tempo e personagens reduzidos,

A diminuição dos elementos estruturais confere ao conto uma grande densidade dramática. Enquanto no romance o conteúdo textual encontra-se diluído na multiplicidade de ações, personagens, espaços tempos, descrições, reflexões, no conto temos uma condensação sentido, que se revela ao leitor de forma mais rápida e surpreendente. O contista tem uma ideia fundamental a expressar. Invento então, uma pequena história vivida por algumas personagens cujo desfecho leva o leitor a deduzir a parcela de sentido do mundo que a narrativa encerra (Ibid., p. 96-97).

O conto a ser analisado a seguir, *As duas renúncias*, exemplifica em larga medida essas características: é um texto curto com seus elementos condensados, sem que sejam nomeados os personagens, o local ou a época, mas que conseguem transmitir a mensagem específica de como é a vida em períodos de guerra

As duas renúncias

Quando chegou a época dos distúrbios sangrentos, que ele tinha previsto e da qual havia dito que o devoraria, aniquilando-o e apagando-o por muito tempo, aquele que pensa foi retirado da moradia pública.

Então designou o que queria levar consigo na situação de penúria extrema, e receou que aquilo pudesse ser demais, e quando reuniram e colocaram tudo à sua frente, não era mais do que um homem podia levar nem do que podia presentear. Então o que pensa respirou aliviado e pediu que lhe dessem essas coisas num saco, e eram principalmente livros e papéis, e não continham mais saber que um homem podia esquecer. Carregou esse saco e também uma manta, que escolheu segundo a facilidade de lavar. Deixou todos os objetos que o rodeavam, entregando-os com uma frase de lamento e cinco frases de anuência.

Esta foi a renúncia fácil.

Sabe-se, porém, de uma renúncia que fez, mais difícil que a primeira. No seu caminho de clandestinidade, algumas vezes chegou a uma casa maior, e nela, pouco antes de os distúrbios sangrentos o engolirem, conforme sua predição, trocou sua manta por uma mais rica, ou por muitas mantas, e também o saco entregou com uma frase de lamento e as cinco frases de anuência, assim como esqueceu também sua sabedoria, para que o apagamento fosse completo.

Essa foi uma renúncia difícil. (BRECHT, 2016, p. 78)

A maneira adequada de se colocar diante da barbárie e da violência deveria ser a resistência, a submissão ou aguardar o momento certo para conquistar a liberdade? O único personagem do conto sabe que de algum modo será engolido pelos conflitos, mas precisa sobreviver, este é o primeiro mandamento na guerra. Note-se que não há indicação alguma que auxilie a identificar onde a história se passa ou em que época, e talvez esses detalhes sejam de segunda ordem diante do que é mais importante no texto, sua mensagem -que poderia ser expandida gerando um romance sobre qualquer época de conflito bélico.

Tome-se como exemplo, o romance contemporâneo *Um homem: Klaus Klump*⁴⁴, de Gonçalo Tavares, são mais de 100 páginas sobre a vida de Klaus, um editor de livros, que com a guerra e a invasão da sua cidade por soldados tem que abandonar sua casa. Tentando resistir, Klaus torna-se militante, mas é preso, no cárcere, se vê envolto em situações de violência, disputa de poder, e, corrompido pelo sistema prisional, torna-se um sujeito agressivo que após o fim da guerra reconstruiu sua vida deixando para trás o passado. Neste romance, indicadores

⁴⁴ Publicado em 2007, no Brasil, pela Cia das Letras.

como a época, o local ou a duração cronológica dos fatos são omitidos, o que emerge é o tempo psicológico e a ênfase está na maneira em que Klaus vivencia os acontecimentos.

O pano de fundo é a guerra, é com este tema que Gonçalo expõe, em minúcias, as misérias humanas, à medida que a trama se desenrola, surgem episódios cotidianos do contexto bélico como a escassez de água e de comida, o personagem ter que renunciar aos objetos pessoais, às pessoas que ama, ao local de moradia e estas são as renúncias mais fáceis. A vida deste personagem é a própria guerra como folha de papel da qual é impossível separar o verso e reverso, e, nela, recomeçar reclama, muitas vezes, renunciar a consciência, como a bagagem que se precisa abandonar no meio do caminho para que, então, seja possível continuar a jornada e esquecer completamente. Esta é a renúncia mais difícil. Esta proposição comparatista não tem como objetivo colocar o conto *As duas renúncias* na função de *story line*⁴⁵, mas evidenciar como suas características poderiam ser expandidas tanto em complexidade como em extensão, aproximando-se, formalmente, do romance de Tavares.

O conto é a micronarrativa mais conhecida, dele surgiram outras denominações como miniconto, microconto, e o nanoconto, gêneros que aparentemente compartilham características entre si, evidenciando que essas fronteiras terminológicas são porosas e talvez dependam apenas da extensão. Em *Histórias do sr. Keuner*, é possível localizar exemplos de todos esses gêneros.

O miniconto (ou microrrelato) pode ser visto como o resultado de levar às últimas consequências experimentações literárias do gênero literário breve, intensificando seus aspectos formais e estruturais (ALVAREZ, 2004). Um exemplo de miniconto de Keuner é *O sr. Keuner sobre a cortesia*

O sr. Keuner citou o seguinte comportamento da princesa B. como demonstração de cortesia:

Ela o havia convidado, com alguns de seus amigos, para um jantar em sua casa. A comida foi boa e havia alguns belos quadros para ver. Acima de tudo, a anfitriã revelou-se uma mulher inteligente e cheia de humor, que tomava parte nas pequenas brincadeiras de que o sr. Keuner gostava. Ele estava muito satisfeito. Ao se despedir quis agradecer. Então, a anfitriã, ainda no corredor da casa, trouxe uma lista de nomes, aos quais a serviço de uma boa causa, ela havia mandado cartas, uma lista de várias páginas. Com isso deu a entender que o direito a ter visitas e conversas não lhe vinha da boa comida, dos belos quadros, nem mesmo de sua agradável pessoa, mas da atividade útil numa boa causa.

Tal penetração no modo de pensar do convidado pareceu ao sr. Keuner uma demonstração de grande cortesia. (BRECHT, 2006, p. 116).

⁴⁵ *Story line* é o fio condutor, o ponto de início para a construção de uma história.

Com o número de personagens reduzido, Keuner e a princesa B., e sua história é condensada em pouco mais de 800 caracteres, a narrativa está resumida ao momento final do jantar, sintetizando a característica primordial do microconto: a brevidade. Da necessidade de satisfazer a esta prerrogativa é que o autor deve exercitar as demais características como concisão, a intensidade, a depuração.

No microconto, a principal característica é sugerir, deixar subentendido a mensagem, além da possibilidade de evocar grandes reflexões, além disto a brevidade também é característica primária, ele não deve ultrapassar duas páginas impressas, e há até aqueles que são reduzidos a apenas algumas palavras. De forma alguma é um fragmento, é um todo coeso que permite ao leitor complementar e interpretar semanticamente um texto profundamente reduzido, um modelo de microconto encontrado em *Histórias do Sr. Keuner* é

O Reencontro

Um homem que o sr. K. não via há muito o saudou com as palavras: “O senhor não mudou nada”. “Oh!”, fez o sr. K., empalidecendo. (Ibid., p. 30)

Nestes pouco mais de 120 caracteres, é possível inferir reflexões existenciais e filosóficas, por exemplo: se espera de alguém que com o passar do tempo mude, e ao afirmar que o sr. K. não mudou em nada, o elogio tornou-se ofensa. Esta passagem, critica os valores da sociedade burguesa que toma como medida para a mudança de alguém a sua aparência física. Estas são algumas possibilidades de interpretação, garimpar outras que não aparecem no corpus textual, é tarefa do leitor.

O nanoconto é uma narrativa breve com ação e conflito único. Retomando a questão de tamanho, “já se falou em 50 caracteres para os nanocontos, até 150 para os microscontos” (PAPAROTO, 2013 p. 45). Espaço, tempo e personagens são reduzidos de maneira minimalista podendo resumir-se a apenas uma frase de até, no máximo, 150 caracteres. No *Twitter* o limite de 140 caracteres é o máximo permitido, esse gênero textual atende a esta exigência, tornando-se muito habitual nos meios digitais. Apesar de sua larga difusão entre as mídias sociais digitais, essa prática não é nativa do suporte digital, *O sr. Keuner e sua morte*, escrito na década de 1940 abre reflexões a respeito de um dos temas mais caros para o homem: a morte com somente uma frase

O sr. Keuner e a morte

O sr. Keuner evitava enterros.
(BRECHT, 2006, p. 118)

Superior a todas as características supracitadas, está prioritariamente a exigência da narração, ela deve ser “o maior dos aspectos, que vai além da escolha cirúrgica das palavras: o valor narrativo que elas têm que proporcionar, pois não haverá conto, tampouco microconto, se não houver narratividade” (PAPAROTO, 2013, p. 47). Em *Sr. Keuner e a morte* há narratividade, embora todo o universo de considerações fiquem elípticas, a simples afirmação “evitar enterros”, contempla reflexões sobre o medo, sobre a vida e a morte. Não se sabe ao certo a que enterro Keuner está se referindo: o dos mortos na guerra? o de um personagem que pensa e sabe do risco dessa atividade, e por isso, busca constantemente manter-se vivo em meio aos horrores ditatoriais do regime nazista? A propósito, o que é a morte? É o fim do corpo físico? É um tema de peça teatral como em *Terror e miséria no Terceiro Reich*? É o silêncio forçado de um intelectual pela censura? As oportunidades de negócios como em *Mãe Coragem e seus filhos*? A escolha é do leitor, a ele cabe decidir com qual dessas perspectivas compreenderá este nanoconto, escolhendo alguma delas ou ficando com todas.

O gênero textual fábula é caracterizado pela alegoria, entretanto, “para estar inserida numa fábula, a alegoria deve sempre estar por trás de uma narrativa e de um ensinamento moral” (FREIRE, 2012, p.7). Esse gênero textual possui função pedagógica, uma vez que traz ensinamentos e lições de moral através da fala de personagens, em sua maioria animais com características antropomórficas, que criticam os costumes e modos de vida da sociedade. Entre as histórias de Keuner que possuem a estrutura de fábula, está *Se os tubarões fossem homens*, um dos textos mais conhecidos da obra Brecht

Se os tubarões fossem homens

“Se os tubarões fossem homens”, perguntou a filha de sua senhoria ao senhor K., “eles seriam mais amáveis para com os peixinhos?” “Certamente”, disse ele. “Se os tubarões fossem homens, construíram no mar grandes gaiolas para os peixes pequenos, com todo tipo de alimento, tanto animal quanto vegetal. Cuidaram para que as gaiolas tivessem sempre água fresca e tomariam todas as medidas sanitárias. Se, por exemplo, um peixinho ferisse a barbatana, então lhe fariam imediatamente um curativo para que não morresse antes do tempo. Para que os peixinhos não ficassem melancólicos, haveria grandes festas aquáticas de vez em quando, pois os peixinhos alegres têm melhor sabor do que os tristes. Naturalmente haveria também escolas nas gaiolas. Nas escolas os peixinhos aprenderiam como nadar em direção às goelas dos tubarões. Precisariam saber geografia, por exemplo, para localizar os grandes tubarões que vagueiam descansadamente pelo mar. O mais importante seria naturalmente, a formação moral dos peixinhos. Eles seriam informados de que nada existe de mais belo e mais sublime do que um peixinho que se sacrifica contentemente, e que todos deveriam crer nos tubarões, sobretudo quando dissessem que cuidam de sua felicidade futura. Os peixinhos saberiam que esse futuro só estaria assegurado se estudassem docilmente. Acima de tudo, os peixinhos deveriam evitar toda inclinação baixa, materialista, egoísta e marxista, e avisar imediatamente os tubarões se um entre eles mostrasse tendências. Se os tubarões fossem homens,

fariam guerras entre si, para conquistar gaiolas e peixinhos, e lhes ensinariam que há uma enorme diferença entre eles e os peixinhos dos outros tubarões. [...] Em suma, se os tubarões fossem homens haveria uma civilização no mar (BRECHT, 2006 p. 53- 54).

Este excerto resume a tentativa de estabelecer a relação entre a organização da vida marinha, o processo civilizatório humano e suas incoerências. A escolha em usar animais tem um motivo bem específico, “seus caracteres, qualidades e temperamento são sobejamente conhecidos, não sendo então necessária prévia descrição desses animais” (FREIRE, 2012, p.12), portanto, não é necessário explicar que tubarões são predadores por natureza, ou que peixinhos são dóceis. Assim como os tubarões são os predadores do fundo mar, os políticos são os predadores da sociedade; da mesma maneira que os peixinhos são dóceis no mar, as grandes massas da sociedade também obedecem, diante do medo. Os tubarões dão aos peixinhos comida e água fresca, tal como os poderosos do sistema capitalista dão aos operários pequenos salários que lhes garantem apenas o comer e beber diário; a escola dos peixinhos ensinam-nos a nadarem para as goelas dos tubarões, nas escolas humanas ensinam as crianças a serem obedientes e posteriormente obedecerem às ordens em fábricas e nas demais esferas sociais. Além, é claro, da menção feita às guerras entre os tubarões por causa dos peixinhos, o que evoca as guerras ocorridas entre nações sob o signo da justiça e da verdade, mas que ocultam interesses financeiros como a captação de recursos naturais e o domínio de mercado.

O gênero parábola também é uma narrativa curta, entretanto, os personagens e as ideias são humanas. O que caracteriza esse gênero textual é a mensagem ética que se pode extrair dele, para tanto, usa a metáfora, a linguagem simbólica cuja síntese tem ensinamentos e conceitos de moral e ética. A *Torá* (tanto a *Torá* escrita como a *Torá* oral⁴⁶) traz as leis judaicas e seu conteúdo ético, moral, filosófico e místico precisava ser ensinado e os sacerdotes e profetas utilizavam-se do recurso da metáfora para desvelar os ensinamentos e transmiti-los ao povo de forma que eles pudessem compreender e assimilar. Sobretudo no contexto judaico messiânico, cuja principal figura é Jesus (Yeshua), a parábola foi um dos recursos mais utilizados, registrada nos diversos livros do Novo Testamento. A história de Keuner intitulada *Duas Cidades*, tem esta perspectiva, pois apresenta, neste contexto, esta situação aparentemente despreziosa, mas com um fundo ético capaz de produzir reflexões significativas:

⁴⁶ Composta pelos cinco primeiros livros do livro sagrado da religião hebraica, posteriormente assimilada pela religião cristã é chamada de Velho Testamento, é chamada de *Torá* escrita e contém os ensinamentos escritos por H'shen (Deus) e que foram passados ao profeta Moshê (Moisés). Já a *Torá* oral, são os ensinamentos passados oralmente H'shen a Moshê e complementam as 613 *Mitzvá* judaicas. Esse esclarecimento é necessário para que não se confunda a *Torá* oral como interpretação rabínica da *Torá* escrita.

Duas Cidades

O sr. K. preferia a cidade B à cidade A. “na cidade A, disse ele, “as pessoas gostam de mim”, mas na cidade B foram amáveis comigo. Na cidade A colocaram-se à minha disposição; mas na cidade B necessitam de mim. Na cidade A me convidaram à mesa, mas na cidade B me convidaram à cozinha. (BRECHT, 2006, p. 44)

Estão contidos nesta história ensinamentos semelhantes aos do Cristo: esteja onde as pessoas precisam de você (*na cidade B necessitam de mim*), sirva aos outros (*me convidaram à cozinha*, ou seja, ao trabalho). Em Lucas 22:27, Cristo ensina o valor do serviço “Entre vós sou como aquele que serve”, um serviço que nasce do amor ao próximo, que é passado em forma de parábola. Essa forma de ensinamento “era utilizada intensamente na pregação de Jesus como uma forma de comunicação, uma linguagem que compara uma realidade da época com algo novo, ou incompreensível para o ouvinte dessa época” (SANOKI, 2013, p. 106).

Após este percurso, espero que tenha ficado evidente a pluralidade de gêneros narrativos que constituem Histórias do sr. Keuner, síntese do hibridismo proposto por Bertolt Brecht, pedaços da grande montagem que constitui o grande corpo que é a história de vida de Keuner. A sutura que permite juntar todas essas peças é o método de Brecht, sua tentativa de desorientar o leitor, causar estranhamento, interromper o processo de envolvimento emocional com textos curtos e de múltiplos gêneros. Contudo, o hibridismo e a fragmentação não são características exclusivas de *Histórias do Sr. Keuner*, ainda que com menor intensidade, estão presentes, também, em *Negócios do sr. Júlio César*, fragmento de romance, mas que em sua maior parte está em formato de diário, que será apresentado a seguir.

CENA 5: DOS NEGÓCIOS DO SENHOR JÚLIO CÉSAR

Biblioteca. Em cima da mesa de estudos, dois livros. O primeiro livro em capa verde, escrito por um autor marxista, traz considerações sobre o conceito de romance. O segundo tem capa branca, com desenhos do rosto do rosto de Júlio César em vermelho. Seu autor quer mostrar que a história, ainda que não identicamente, pode se repetir. O pesquisador está concentrado, analisando os dois livros, tentando encontrar entre eles alguma conexão.

Negócios do sr. Júlio César está dividido em quatro partes, chamadas de livros, condensando as características do gênero romance, a obra tem um percurso linear, encadeando os acontecimentos. Mas esta não é a única característica deste livro, outras duas merecem destaque: a de ser apresentado em forma de um diário e a de ser biografia. Sua forma é, portanto, na maior parte do tempo, a de um diário que narra a parte da vida de Júlio César, é através do relato do biógrafo que o enredo se desenvolve, e, neste sentido, poderia ser acrescido a denominação de metabiografia. O objetivo desta cena é identificar as características que apontam para o hibridismo de gênero textual nesta obra, e para tanto, buscarei mostrar em que parte do texto cada gênero é preeminente. Tendo em vista que será necessário arregimentar conceitos de múltiplos gêneros textuais iniciarei apresentando as principais características do gênero romance; em seguida, esclarecerei, de maneira breve, alguns conceitos importantes sobre a biografia e a metabiografia; concluído este percurso, terá início a análise da obra.

Iniciando este caminho, interpolando um pouco de teoria para auxiliar na compreensão daquilo que se chama de romance, de como este gênero surgiu e suas principais características, encare-se essa parte teórica tal qual um recurso épico-brechtiano de uma peça: um cartaz, uma grande legenda explicativa que invade o palco para explicar algo que julga necessário, tarefa que será feita juntamente às considerações de Georg Lukács e sua *Teoria do Romance* (2009). Entre o transcendental (em Kant) e o histórico (em Hegel), Lukács aponta distinções entre a tragédia grega, a épica e o drama moderno. Já no prefácio, o autor deixa evidente esta perspectiva ao denominar sua obra de um “produto típico das tendências do espírito”, isto quer dizer que ela olha para o romance por um perspectiva histórica, compreendida enquanto concepção sistemática de História como manifestação do Espírito, para isto, parte da observação de culturas fechadas, especificamente a cultura grega, onde o mundo (cosmos) é ordenado, até chegar à cultura da idade Moderna e sua fragmentação e desordem.

A epopeia e o romance têm suas distinções, estabelecer as fronteiras entre um e outro é necessariamente delimitar a diferença, ainda que ambas sejam objetificação da grande épica (gênero literário épico), se distinguem por sua perspectiva histórico-filosófica, entretanto, essas

fronteiras são borradas, ocorrendo fertilização recíproca entre os gêneros textuais epopeia e romance. Se o primeiro cria distância, afrouxa a ligação entre o sujeito e a vida, trazendo certa leveza ao gênero épico em relação à tragédia, e tentando abarcá-la por completo; o segundo, ao despontar no horizonte da humanidade, pela incapacidade do gênero épico de comunicar e gerar identificação, aprofunda o personagem em sua subjetividade, adotando a perspectiva nuclear e por vezes fragmentária, construindo a relação de espeleologia com o leitor. Em síntese, “a epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir pela forma, a totalidade oculta da vida” (LUKÁCS, 2009, p. 51), no romance, cada fragmento é interpolado à narrativa sem a pretensão de abarcar a totalidade e o que diferencia as formas da tragédia, da epopeia e do romance são suas leis, os preceitos e formas de encarar, e desvelar, os acontecimentos.

O romance é a maturidade da forma literária, com sua capacidade de compreender o mundo em sua imperfeição, sua incompletude; em contraposição à puerilidade da forma épica e sua perspectiva de um mundo fechado, completo, ensimesmado cujos heróis “são acompanhados em seus caminhos pelos deuses: se no esplendor do declínio ou na fortuna da fama que lhes acena ao final do caminho, ou ambos a um só tempo, eles jamais avançam sozinhos, são sempre conduzidos” (Ibid., p.87). São crianças guiadas pelas mãos dos deuses, incapazes de se defrontarem com a maturidade dos heróis românticos que se lançam no abismo da interioridade e da angústia da existência em um mundo abandonado pelos deuses. O objetivo de toda viagem, seja ela, épica ou romanesca é encontrar o sentido ético, se na tragédia o sentido já está dado de antemão, na épica ele se constrói durante processo e no romance é tessitura, é devir, possibilidade. Cabe destacar que o romance, em grande medida, é excentricamente biográfico, articulando a esfera pública e privada da vida, mas sem conseguir representar totalmente a ambas.

Vilas Boas (2006) aponta que a biografia é construída através de recordações, sejam elas próprias ou de outrem, isto é, rememorar e seu principal instrumento é a linguagem oral e escrita, afirma também que memória é trabalho, precisa ser recuperada. Nesse sentido, reclama o trabalho do biógrafo em compreender para além de seu juízo inicial os acontecimentos que busca narrar, isto é, requisita do biógrafo “sair de si”, da sua visão de mundo e encarar os acontecimentos diante de si sem juízo de valor. Posso afirmar que este é o trabalho desenvolvido pelo personagem-biógrafo de *Negócios do sr. Júlio César*, que, como um jornalista, vai em busca de relatos, documentos e testemunhas que esclareçam os acontecimentos que ele não presenciou. O que caracteriza o texto como sendo autobiográfico é que, à medida que o biógrafo vai relatando as dificuldades em escrever a biografia, narra a sua própria história, mas não se encerra nela, por esta via, segue reafirma então a sugestão de que

o jornalista-biógrafo deveria, comedidamente, explicitar: sua consciência sobre interpretações e compreensões; os limites e possibilidades da escrita biográfica; suas autorreflexões seus significados e os significados do outro cuja vida será sempre mais importante que a do biógrafo (VILAS BOAS, 2006, p. 34-35).

Por esta via o limite da relação sujeito-objeto é suspenso, ao mesmo tempo em que o biógrafo de Júlio César analisa os acontecimentos que está reconstruindo, é testemunha dos desdobramentos destes acontecimentos, isto é, trata-se, portanto, da análise que ocorre simultaneamente à autoanálise.

O formato diário vem da escrita de terceiros, pessoas próximas a César que faziam suas anotações registrando a realidade cotidiana que os cercavam, tudo isto, de uma perspectiva privilegiada, configurando-se para além de simples registros pessoais, documentos históricos que narram os bastidores de Roma. São três as principais fontes do biógrafo, a primeira fonte é oral, o relato de um ancião que revela a existência de fontes escritas: as anotações de um legionário de César e os apontamentos do servo chamado Raro.

Embora vivam na mesma época, cada um desses personagens se relaciona com seu exterior de maneira diferente. Júlio César é um sujeito épico, seu destino está preso ao destino de seu povo; já Raro está mais próximo do sujeito do drama moderno, mergulhado em seus conflitos subjetivos. Lukács afirma que há certa articulação entre a literatura e filosofia, que promove certa junção entre o sujeito e o exterior, perspectiva em que tem a missão de criar arquétipos, fornecer modelos transcendentais que consigam articular o ímpeto interior do sujeito com seu desconhecido e articular com a perspectiva que isto lhe foi dado desde a eternidade, colocando-o na trama redentora, tal fórmula, define a era da epopeia. A cisão entre “ser e destino, vida e essência” são, portanto, conceitos idênticos. Pois a pergunta da qual nasce a epopeia como resposta configuradora é: como pode a vida tornar-se essencial?” (LUKÁCS, 2009, p. 26-27), traduzida de forma magistral na frase: “Navegar é preciso, viver não é preciso” (PETRARCA, Séc. XIV), acima de tudo, a essência do homem épico é lançar-se no aberto da vida, no destino. A construção do sujeito épico é feita no caminho da aventura, a jornada do herói é que forma o herói, esta é a síntese da experiência empírica intrínseca ligada ao *dever-ser*, que aprisiona o homem à sua existência. Preso à sua condição, reduzido à sua função social, a vida política de um homem como Júlio César é empírica, seu desfecho aponta os caminhos do império romano, enquanto sujeito épico, representa um povo, uma nação, o coletivo, sua ligação e compromisso é com a comunidade.

Deixando para trás este sujeito épico, nasce, junto com a tragédia o ser humano capaz de romper com os desígnios dos deuses, com afetos partilhados com a maioria dos homens, os

tragediógrafos criaram personagens que são a própria essência da vida grega e suas inquietudes -Édipo pode ser compreendido como a essência da capacidade de deliberar e agir eticamente, tendo como móbil para isso a sua própria decisão de punir o assassino de Laio. Dotado das angústias que eram comuns aos homens gregos, na transição da Grécia Arcaica para a Grécia Clássica, Édipo rompe com a lógica social e escolhe o seu destino, sem em momento algum romper com os laços sociais que o ligam à Polis, foi ele quem teve a iniciativa de descobrir quem matou Laio, assim como foi ele que impôs a punição a si mesmo, afinal, sendo rei, quem o impediria de revogar a punição? Ninguém, e mesmo assim, horrorizado com o crime que cometeu, Édipo arranca os próprios olhos não apenas para cumprir sua lei, mas também para não ver o desalinho que causou no cosmos.

Ficando o mundo grego para trás, mas gerando frutos com sua semente trágica, o ser humano que venceu a era greco-romana, ultrapassou a Idade Média, sendo apenas expressão do neoplatonismo, e chegou à Idade Moderna como um ser solitário, fragmentado. Se no mundo grego a arte era cópia imperfeita do mundo das ideias, platônico; na Modernidade de Kant, “a arte, a realidade visionária do mundo que nos é adequado, tornou-se assim independente; ela não é mais cópia, pois todos os modelos desapareceram; é uma totalidade criada, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre” (LUKÁCS, 2009, p. 4). A estética encontra durante a Idade Média seu último esteio de totalidade metafísica, e após a Modernidade, torna-se também fragmentada, dialética, intrinsecamente ligada ao momento histórico, à arte é imposta a tarefa de criar o mundo que pretende espelhar, seja sob a perspectiva transcendental ou histórica-dialética. A conexão entre vida e essência é banida da cena narrativa e exibindo na superfície textual a vida cotidiana, para lembrar Nietzsche, aquilo que é humano, demasiado humano: a solidão, a inquietude, a insatisfação, a *tristitia* -a bÍlis negra que escorre das palavras de Hamlet. A perspectiva no drama moderno não é epopeica, o sujeito não cinge sua existência em conexão com o seu povo, pelo contrário, é um ser solitário, psicológico, existencial daí o conflito, que

O dever-ser mata a vida, e um herói da epopeia construído a partir de um ser do dever-ser não será mais que uma sombra do homem vivo na realidade histórica – a sua sombra, mas nunca o seu arquétipo, e o mundo que lhe é dado como experiência e aventura não será mais que um diluído molde do real, e jamais seu núcleo ou sua essência (Ibid., p. 46).

Portanto, o sujeito romance é intrinsecamente solitário, individualista, centrado em seu mundo, em seu psiquismo, logo, a visão do drama moderno é parcial, porque seu ponto de vista não vem da transcendência nem da totalidade da vida, mas de um enfoque em específico: a do sujeito autor ou sujeito personagem. Em *Negócios do sr. Júlio César* o representante deste

sujeito é Raro, que, embora esteja consumido por sua função, como quem está à deriva em tempestade marítima, sendo atingido por fortes ondas, busca a superfície para respirar um pouco, olhar para si, e logo em seguida, ser submerso novamente na profundidade das águas de intrigas políticas. Ele participa da vida pública, faz parte, mas não representa o povo romano, seu conflito principal, se verá adiante, ele está centrado na sua relação com o jovem chamado Cébio, com quem mantém um relacionamento homoafetivo.

Tendo como base as colocações recém expressas, pode-se afirmar que *Os negócios do sr. Júlio César* possui características genéricas híbridas, ao mesmo tempo em que narra a história de Júlio César, um homem que tem seu destino atrelado ao destino de seu povo, (característica de um sujeito do gênero épico), narra a perspectiva individualista de Raro, um sujeito atormentado com seus conflitos internos com sua vida fragmentada e em desordem (características de um sujeito do drama moderno). Estas características se expressam através dos gêneros literários romance⁴⁷, biografia e diário, afinal, o leitor fica sabendo da história enquanto um biógrafo registra, em diário, como está juntando os dados para escrever uma biografia.

Apresentadas as principais características e distinções genéricas, passa-se agora a análise da obra, começando pelo *Primeiro Livro* que traz a busca pelas fontes e a tentativa de encontrar documentos para redigir a biografia de Júlio César. Em seguida, a análise dos apontamentos do escravo de nome Raro (1, 2 e 3), sendo que primeiro, tematiza o desenrolar das guerras asiáticas e as consequências políticas e sociais desse conflito; o segundo, a ascensão de César ao cargo de Pretor e o terceiro, situa Roma já em decadência em virtude da guerra e das disputas políticas e a tentativa de César de chegar ao Consulado. Com o passar dos livros, a perspectiva do biógrafo perde importância e suas impressões vão sendo diluídas a ponto de o último livro não ter mais nenhuma consideração sua, possivelmente, isto ocorre porque Brecht talvez pensasse em retomar o olhar do biógrafo adiante no texto, mas, ficará patente, a narrativa é interrompida de forma abrupta. A seguir, a estrutura do romance será melhor detalhada.

⁴⁷ *Negócios do sr. Júlio César* poderia, também, ser caracterizado como gênero romance histórico, pois mescla a narrativa ficcional com acontecimentos históricos.

CENA 6: PRIMEIRO LIVRO: EM BUSCA DA VERDADE

Roma antiga. Transitando entre longínquos campos e a cidade, um biógrafo busca resgatar a história de Júlio César. Ele quer saber a verdade. A sua verdade.

A mola propulsora deste romance é a tentativa de uma biografia ser escrita, o biografado está entre as figuras mais importantes da história de Roma: Caio Júlio César. É apoiado nesta problemática que o romance se desenvolve: o personagem-biógrafo segue a escrita de uma biografia recorrendo a múltiplas técnicas e estratégias como entrevistas, visita a lugares históricos e pesquisas a fontes bibliográficas, antes de escrever, é necessário filtrar as fontes e informações, além de planejar o enredo com início, meio e fim. Na primeira página, o biógrafo deixa claro que tem consciência da dificuldade a enfrentar na empreitada que tomou para si, compara o seu processo de coletar os dados ao caminho que o levaria a sua primeira fonte - um ancião que detinha documentos sobre o governo de Júlio César -, e o retrato que ele faz deste caminho mostra que, embora belo, ele traz dificuldades a quem o trilhe

O caminho que nos tinha sido indicado, estreito e bastante íngreme, levava, ziguezague para o alto, através de plantações de oliveiras, que apoiadas em baixos muros de pedra elevavam-se em terraços sobre o mar. Era uma manhã calorenta. Provavelmente tinha lugar justamente a segunda pausa para a comida, pois víamos somente poucos escravos nas plantações, e de algumas vivendas subia fumaça. (BRECHT, 1970, p. 7)

Olhando para o percurso ainda por percorrer, buscou consolo na dificuldade que outros escritores tiveram na tentativa de escrever a mesma história, sabia que escrever aquela biografia seria um trabalho mais árduo que a viagem. A seu favor, tinha a esperança de acessar os papéis do ancião e esclarecer a vida a ser biografada, o encontro com a fonte foi tranquilo, e para sua surpresa, o ancião desejava entregar-lhe mais que apenas os papéis, queria também contar peculiaridades dos momentos em que esteve junto a C. (assim se referia a Júlio César), os apontamentos seriam vendidos por certa quantia, e, junto, o relato que os esclarecia, pois sem estes a compreensão seria impossível, ou, ao menos, é o que afirmara o ancião. Iniciando sua história, o velho alertou que talvez o biógrafo não fosse se interessar pelo que seria dito, descrevendo C. como um déspota, um estadista em franca ascensão, cheio de negócios escusos. Com tranquilidade, o ancião discorreu sobre a estrutura social romana em suas diversas instâncias, indo desde a política, aos costumes e ao comércio. A expansão do território romano sob o domínio de César foi a grande glória dos romanos, mas também a grande desgraça do povo, guerrear custa caro, e o povo é quem paga a conta, mais ainda quando o governo é

corrupto e transforma a guerra em um negócio lucrativo. Em algumas palavras, o ancião descreve a república romana como uma estrutura carcomida pela corrupção, reclamando solução urgente que só uma figura de rigor ético é capaz de alcançar.

Em seu relato, o ancião percorreu as três instâncias do *storytelling*, narração perfeita em todas as instâncias discursivas propostas por Aristóteles: *ethos*, *pathos*, *logos*. Em relação ao *Ethos*, notadamente ele recorre a sua biografia como figura de autoridade que legitima seu discurso: “Como talvez o senhor saiba, exerci, nos anos noventa, no quarto distrito, a função de oficial de justiça. Nesse posto, eu tinha em mãos toda sorte de demandas contra C.” (Ibid., p. 13); Quanto ao *Pathos*, seu relato afetou de maneira emocional o biógrafo: “O velho relatava tudo, toda história dos processos, com perfeita indiferença, sem sombra de humor. Ele parecia não ter consciência de que de modo algum era muito simpática a imagem que traçava das primeiras e notórias astúcias do grande estadista ” (Ibid, p. 20). E por fim, na instância do *logos*, confirmando as informações e argumentos através de provas, restava entregar ao biógrafo os papéis guardados no cofre e que provariam tudo, autenticando seu *ethos*, o acesso a estes documentos viria em troca do pagamento da módica quantia de 12.000 sestércios.

César estava morto há mais de vinte anos quando a coleta dos dados para a biografia teve início, e é pelos escritos - e pelos relatos orais - que se conhecerá César. Tamanha importância foi dada aos seus feitos e pela maneira que modificou os costumes, já que “pelo seu nome foram denominadas cidades e um mês do ano, e os monarcas juntavam o seu sublime nome aos seus. A história romana havia recebido seu Alexandre. Era evidente que ele iria ser o modelo imitável de todos os ditadores” (Ibid, p. 12). Sua existência como homem já havia acabado, em *Negócios do senhor Júlio César* o que ecoa é sua inscrição simbólica e ela muda de acordo com o narrador, oscilando entre o ditador, o estadista ou o ídolo, à medida que novos relatos são coletados, os fatos são reordenados no tabuleiro narrativo, cada registro traz outra informação transformando a paisagem histórica, comprovando que o tempo histórico não é o mesmo em todos os quadrantes. Novas fontes, novos relatos, novas perspectivas.

À página 31, o biógrafo já está em contato com outra fonte. Trata-se de um legionário de César e as esperanças de ter um outro olhar positivo da figura do biografado são renovadas. O legionário vira César apenas duas vezes, mas definiu seu senhor de maneira forte: “era como uma ideia fixa” e definiu seu temperamento: “estourado”, pouca informação conseguiu o biógrafo que mudasse o cenário que já havia sido desenhado no relato anterior.

A terceira fonte parece trazer novos ares a seu intento literário, o jurista Afrânio Carbo, que dá ao biógrafo outra perspectiva de César. Para Afrânio, Caio César fora um idealista e seu desejo foi o de erguer o povo romano e as bandeiras da democracia. Defendendo o projeto

da biografia, que ele considerava ser falta grave ainda não ter sido realizado, contou informações que levaram o biógrafo a ter um olhar totalmente diferente.

Pode-se inferir, com estes relatos iniciais, que a narrativa tem múltiplos pontos de vista e as fontes podem conduzir uma história para direções opostas, configurando a guerra de narrativas. O narrador-biógrafo está à procura de uma perspectiva de César e os relatos do ancião o perturbam, ele os toma como um ataque a seu ídolo, e, pelas suas próprias palavras afirma: “Minha paciência se esgotara. Se não fosse por causa dos inestimáveis papéis que pretendia levar, teria me levantado de há muito. Eu desejava esperar somente por eles, então ir embora com eles e finalmente chegar a saber alguma coisa sobre o César autêntico" (Ibid, p.41). Esta passagem permite recuperar a afirmação nietzschiana de que não há fatos, apenas interpretações – que poderia ser atualizada com o conceito contemporâneo de pós-verdade. Os fatos que se apresentam parecem ter pouca importância ao biógrafo, ele quer ouvir o que quer ouvir, e, ao que tudo indica, registrará a versão que estiver em consonância com seu desejo. Nada do que suas fontes digam lhe interessa, a não ser que confirmem o que ele quer saber, a sua verdade.

A verdade, ao longo da história da humanidade, foi compreendida de três maneiras: *aletheia*, *veritas* e *emunah*. Na primeira forma, *aletheia*, tem um sufixo de negação e em seguida *lethe*, referência ao rio Lethe, rio do Hades, cujas águas causam o esquecimento, portanto, *aletheia* é algo que não está esquecido ou oculto; na segunda forma, a verdade é compreendida como exatidão, através da *veritas* é possível identificar a mentira; a terceira forma, de origem hebraica, tem conexão com o religioso, com a confiança de que H'shem cumprirá suas promessas e de que elas são verdadeiras. A verdade que procura o biógrafo é a *veritas*, afinal ele está em Roma, e esta é a compreensão latina de verdade, mas o que ele parece encontrar é a *aletheia*, algo que estava oculto nos escaninhos da História que não foi contada.

Historia magistra vitae. Cícero, ao cunhar esta frase, coloca sob os ombros da história a responsabilidade de conduzir a vida, seus relatos indicam os caminhos e descaminhos que a vida percorreu. Ao olhar para o passado, o biógrafo tenta descobrir o que aconteceu com César, mas dá atenção aos fatos que lhe interessam, buscando reconstruir certa visão que ele tem de seu ídolo. A primeira parte do livro é nada além do que a exposição de formas distintas de se construir a verdade: a verdade registrada em conjunto que caracteriza César como um grande líder; a verdade é que cada um viu César sob uma ótica diferente: como um tirano para o ancião, grande estadista para o jurista; e a busca pela verdade, *veritas*, que paradoxalmente acaba levando em direção à *aletheia* (o que está oculto ou que seria inalcançável).

A literatura também está sob o jugo da ética da liberdade, de formas de se relacionar entre o autor e o leitor. É um diálogo contratual estabelecido entre ambos no qual os preceitos de

convivência são definidos, mas qual é a ética da ficção e como ela se relaciona com a verdade, sobretudo quando retrata personalidades e momentos históricos? Em busca desta resposta, Tezza (2017) procura estabelecer a conexão entre a atividade de escrita e sua relação com o mundo, comparando-a com o *dasein* heideggeriano. Neste contexto, a escrita, como este *ser-aí-no-mundo*, está lançada na clareira do mundo, desamparada, buscando encontrar a conexão entre sua existência e o mundo.

Escrever, por um lado, é a captura e a conquista do mundo de modo figurado, processo do qual o escritor participa quando se arranca de si mesmo e se lança, também, no mundo, neste jogo cheio de regras literárias que já estava sendo jogado antes de ele se fazer presente no tabuleiro. A escrita pressupõe duas vertentes: a conspiratória, processo de escrita que busca ocultar e faz isso criando fantasmas, asfixiando o real; outra vertente é a encantatória, apresenta a perspectiva maravilhosa da existência, e ao maravilhar o mundo, leva quem escreve - e quem lê - a descobrir outros mundos possíveis. Em uma ou outra vertente, há o falseamento da realidade. Quando se escreve sempre se dá um toque de ficção, são modos de “falsear a realidade”, criar o simulacro da realidade conforme seu desejo, abandonar o lugar em que se está e ir a outro, como viagem metafísica que leva a planícies outras em que o desejo é soberano. Entretanto, de modo algum esse falseamento pode ser aceito em gêneros como científico ou jornalístico, sob a prerrogativa de serem taxados como mentira, a ficção tem o privilégio de não ter compromisso com a realidade. Escrever é, portanto, revelar algo que já existe, mas com interface do desejo do escritor e que se dirige (e pressupõe também a expectativa) do leitor, se este, ao ler um texto jornalístico e científico reclama a clareza e objetividade, com o objetivo de atingir a verdade, o ao ler um texto de ficção quer a verdade do prosaísta, do poeta, com quem assina um contrato de suspensão da descrença. O prosador é então um demiurgo, organiza a matéria já existente, mas não o faz sozinho, está sempre atravessado pelo narrador, por uma concepção de mundo outra que habita sua escrita e o que surge da ficção entre o ponto de vista do prosador e o do narrador é o estranho mundo do simulacro da realidade. Escrever prosa não é transcrever a realidade, é traduzir um mundo que existe e toda tradução é traição, como bem explicitou Umberto Eco, portanto, o compromisso com a verdade pode ser colocado de lado na escrita de prosa ficcional, a realidade é um móbil para a escrita, não baliza e

Sem o compromisso de pressuposição factual da verdade (o prosador de ficção, no momento em que escrever, não é um cientista, não é um historiador, não é um sociólogo, não é um religioso, não é um político, não é um publicitário, embora seus personagens, seus objetos, de representação, possam o ser) o escritor desembarca de si mesmo, desloca-se da tranquila convicção; íntima de sua própria existência; e, pelo funil da escrita, a rígida gramática que se inscreve desbravadora no papel e branco

(apreendida na infância a duras penas de um mundo cultural de referências marcadamente alheias) passa a desenhar uma existência hipotética, dupla, que mesmo na mais despreziosa e curta narrativa, já afirma seu desejo de concorrência ao espelho do chamado mundo real (TEZZA, 2017, p. 9).

Toda ética é um conjunto de regras estabelecidas pelos sujeitos que estão envolvidos na situação, é deles a função de criar as regras que estabeleçam os domínios e limites do que é e do que não é válido. Na escrita de ficção, o pacto de suspensão da realidade é o código de ética - leitor e escritor já sabem, de antemão, que o que está escrito pode, ou não, ter um compromisso com a realidade, e mesmo que o leitor receba a mentira, receberá com o pacote de verdade. O que faz toda a diferença e transforma a prosa de ficção em atividade ética é o contrato entre prosador e leitor em que as regras são apresentadas antes mesmo que um e outro sentem-se no tabuleiro para jogar, e ainda que elas não estejam claras, o leitor sabe que assumirá, neste jogo, a posição de Antonius Block⁴⁸, sabe de antemão, que seu oponente o vencerá mais cedo ou mais tarde. O primeiro livro aqui explorado é, em síntese, a descrição dessa busca pela verdade que está em suspenso esperando por se confirmar com os relatos escritos nos documentos que na verdade são diários de um dos escravos de César.

Diante das considerações apresentadas até aqui, a respeito das relações da ficção com a verdade, a pergunta que reclama resposta é: porque Brecht escolheu escrever sobre Roma e sobre César? Esta escolha, certamente tinha um motivo, apontar os resultados de uma breve pesquisa talvez possa revelar possíveis motivações. A Civilização Romana tem extensa história, e não se pretende aqui reconstruir historiograficamente esse percurso, entretanto, recuperar ao menos parte dessa história é fundamental para sustentar a hipótese que se levantará nesta cena, bem como seus argumentos sejam válidos. Deixa-se de lado as ilações a respeito do nascimento da cidade de Roma, afinal importa menos a este estudo se ela surge dos descendente de Enéas e mais o fato de ela estar situada o Vale do Tibre nas rotas de comerciantes na Península Itálica, dominada pelos Etruscos por volta de 650 a. C. Primeiramente, Roma esteve sob o poder de reis, a posteriori, tornou-se república e em seguida império. O período da República Romana sem dúvida foi o mais conturbado, e ele interessa não apenas por ser marcado pela presença da figura ímpar, Caio Júlio César, mas acima de tudo pelas características deste momento histórico.

⁴⁸ Personagem do filme *O Sétimo Selo*, do diretor Ingmar Bergman, que após anos na guerra retorna à sua cidade e a encontra devastada pela Peste Negra. Na cidade ele tem um encontro com a morte que veio buscá-lo, na tentativa de ganhar mais tempo de vida, desafia a morte para um jogo de xadrez e caso saia vencedor, a morte o deixaria viver, ela concorda com a proposta pois sabe que sempre vence.

O sistema de governo da República Romana era complexo e tinha suas bases em tradições que tinham como objetivo final ampliar o poder de Roma. Durante a república, “os romanos viviam com medo constante de serem completamente dominados por uma só pessoa, que possuísse poder absoluto. Além disso, muitas guerras civis ocorreram e mergulharam Roma em um banho de sangue, que fez mais vítimas na cidade que nas províncias a ela ligada” (COUTO, 2002, p. 15). Nesse contexto de instabilidade política, por vezes, a figura do ditador era instaurada com o objetivo de solucionar crises. Este cargo tinha a duração de aproximadamente seis meses e o ditador tinha poderes plenos sobre a população, mas não podia intervir nas finanças, foi somente depois de Sulla e Júlio César que este período foi banido, quando foi atribuído a estes governantes o poder de forma irrestrita e por tempo indeterminado. É importante salientar que a compreensão vulgar que se tem de ditador, como alguém que toma o poder através de um golpe, não é a mesma dos romanos., em Roma, ditador era um cargo e quem o ocupava era indicado por um cônsul, ou seja, chegava ao poder por vias legais, estando mais próximo dos ditadores dos estados totalitários como Benito Mussolini e Hitler. Aqui está a conexão primordial que Brecht estabelece: a comparação entre a Roma prestes a ascensão do poder de Júlio César e a Alemanha pré-Adolf Hitler. Antes de Júlio César Chegar ao poder, Roma estava mergulhada em crise política e econômica, como descreve Raro, na data de 1.11

O preço do pão foi aumentado novamente. As firmas de cereais enlouqueceram. O que pretendem elas? Um levante das massas famintas? Isso tudo é de colher para Catilina. Mas isso também é para ser. Apenas, para quê? Porque então se frustrou a sua eleição? [...] Cada vez fica mais claro que Roma precisa mais do que tudo de um “homem forte”! (BRECHT, 1970, p. 87)

Lionel Richard (1988, p. 14), retrocede sua análise aos momentos que antecedem a constituição da república, na tentativa de encontrar os motivos recentes que levaram a sociedade alemão ao colapso e à ascensão de Hitler. O teórico resume a situação econômica e alimentar da Alemanha pós Tratado de Versailles, como fez Raro em seu diário, porém com maiores detalhes tanto geográficos como temporais. O relato aponta que

A partir dos primeiros meses de 1916, o descontentamento se havia instalado entre os operários, os artesãos, os pequenos comerciantes, que se queixavam de não encontrar o que comer, enquanto os ricos se abasteciam no mercado negro. A 17 de junho de 1916, em Munique, milhares de manifestantes se tinham revoltado contra a miséria e a divisão injusta dos produtos alimentares. Relatórios policiais indicam tensões e riscos de revolta entre a população indigente na região de Hanôver. (Ibid, p. 14)

Há muita semelhança entre esta passagem e a descrição de Roma de *Negócios do sr. Júlio César*: economia instável, instituições políticas corruptas e a fome da população, que levaram tanto Roma quanto a Alemanha a nomearem seus ditadores. Raro descreve o desejo da sociedade romana de ter um salvador da pátria que resolvesse seus problemas sociais, ou seja, a ânsia do pai primevo que contagia as massas. Em *Psicologia das massas e análise do eu*, texto de 1921, Freud se questiona, entre outras coisas, a respeito da relação das massas com o líder. Entre as questões que formula, e para as quais buscou resposta seu predecessor Gustave Le Bon e suas considerações sobre a *Psicologia das Multidões*, estão: o que é a massa? Como ela adquire a capacidade de influenciar decisivamente na vida psíquica do indivíduo? E o que une a massa? A resposta desta última pergunta é que, ao fazer parte da massa, o sujeito cria, junto aos demais sujeitos, uma alma coletiva e o elemento que une todos esses indivíduos é o líder. Assim, o desejo das massas é ser dominada e oprimida, como um rebanho, necessita de um pastor, de um líder, é “um rebanho dócil, que não pode jamais viver sem um senhor. Ela tem tamanha sede de obediência, que instintivamente se submete a qualquer um que se apresente como seu senhor” (FREUD, 2011, p. 30). Entretanto, o lugar do líder não é eterno e esta estrutura está intimamente ligada às formas primárias de organização da humanidade, a saber, a horda e o lugar do pai primevo, que “ao morrer, tinha que ser substituído; seu lugar era provavelmente ocupado por um filho jovem, que até então fora indivíduo da massa como os outros” (Ibid, p. 86). Isto, no caso de Roma, explica, em grande medida, Sula ter sido trocado por Pompeu e que César depois tenha tomado o seu lugar sem as massas oferecerem resistência.

O prestígio de um líder é adquirido ou artificial. Ele é adquirido, quando sua origem está nos feitos realizados e na tradição. No caso de César, ele vem principalmente pelos seus feitos nas guerras gálicas, indicando que o caminho trilhado por Júlio César até tornar-se ditador foi trilhado passo a passo, como a arquitetura a erguer castelos de poder pedra a pedra. Um dos fundamentos é sua ascendência: Júlio César pertencia a um clã que descendia de Enéas e todos se consideravam descendentes de Vênus, sua ancestralidade divina lhe apontava para o poder. As primeiras grandes conquistas de César foram na Gália, onde venceu, prendeu, e só após seis anos, já em Roma, executou Vercingetórix, líder dos gauleses, toda esta empreitada também foi registrada em livro, *De Bello Gallico* são os escritos de César sobre suas vitórias nessa região, indicando a força que a geografia tinha em determinar os rumos da política. Dominar a Gália não era apenas expandir território, mas dominar uma importante rota comercial que ligava Itália e Ibéria (COUTO, 2007).

César era máquina de combater, tinha sob seu domínio legiões de soldados, fiéis a ponto de voltarem contra Roma e forçarem a saída de Pompeu. Com a tomada do poder, César instaurou reformas que agradavam ao povo, mas desagradaram aos poderosos senadores, a

cidade estava carcomida pela corrupção e havia pouquíssima mobilidade social, e o ditador tinha como objetivo instaurar mudanças que privilegiasse a toda população. Roma precisava de mãos de ferro para mudar os rumos da política e César chamou para si esta responsabilidade, freando os desmandos dos publicanos e dos optimates, instaurando novas leis que davam mais direitos ao povo (GRIMBERG, 1989). Ao permitir maior mobilidade social, ganhou o amor do povo e o ódio dos poderosos, os momentos de crise e instabilidade política, quando sociedades estão mergulhadas em corrupção, despertaram o desejo do povo de ter um salvador que coloque tudo nos seus devidos lugares. Este tema faz parte do inconsciente político social, retratado por Le Bon em *Psicologia das multidões* e retomado por Freud em *Psicologia das massas e análise do eu*. Em ambos os textos, fica claro o desejo das massas de terem sobre si um regente único, ocupando a posição de pai primevo da horda.

Entretanto, o reinado de César era repleto de corrupção, de disputas políticas, desmandos e conspirações, uma delas levando a sua morte, com 23 facadas, em pleno Senado. É sobretudo essa perspectiva que Brecht tenta evidenciar, como por trás de um político amado pelo povo reina o medo, a desordem e a disputa de poder. A figura política de César é o arquétipo do tirano que outros tantos líderes, cada qual a seu turno, tentou replicar, também sem sucesso. Sob o período republicano muita tinta foi gasta, compondo a Roma histórica, pendendo ao não ficcional, e outra, retratada pelas palavras de gênios da literatura como William Shakespeare. Quando Brecht decide escrever sobre Roma e César, não assume o papel de historiador ou de biógrafo, busca colocar a sua perspectiva sobre o que foi esta importante cidade e seu governante, estabelecendo similaridade com a sua realidade: o simulacro da Alemanha e de Hitler é a Roma e César, e neste caso a escrita é, antes de qualquer coisa, um exercício de espeleologia. No que tange à Alemanha, Hitler também se considerava descendente de uma raça superior, que teria criado toda a cultura: os arianos, e, assim como César, Hitler construiu sua chegada ao poder paulatinamente, registrando também seus feitos em um livro, o *Mein Kampf*. Tentando justificar a teoria de supremacia, o Reichführer nazista Heinrich Himmler encontrou a solução para o Führer: em 1935 foi criado o instituto de pesquisa Ahnenerbe com o intuito de encontrar, ou produzir, provas que legitimassem a teoria da herança ancestral da raça ariana. A prosa ficcional brechtiana, olha para a história da república romana corrupta, subjugada a um ditador e a conecta com na Alemanha sob a mão de ferro do Führer. Guardadas diferenças, olhar para o passado e buscar as conexões com o presente, é indicar que, parafraseando Marx, o que ocorreu em Roma como tragédia se repete na Alemanha como farsa, mas não é necessariamente, no caso, de Brecht afirmar que o que ocorreu em Roma ocorrerá na Alemanha, e sim de deslocar o cenário para um período, um local, e para personagens que são similares, mas não iguais.

Tome-se o relato do ancião, à página 27, cujo tema é a primeira empreitada que C. empreendeu: enfrentar piratas asiáticos que o aprisionaram e tomaram seus escravos. Entre bravatas discursivas que seus inimigos não levaram a sério e delírios eloquentes, César manteve-se vivo até que seus apoiadores o resgatassem, e o que era fanfarronice da qual os piratas se riam, tornou-se realidade: todos foram enforcados. Diante disso, César empreendeu uma cruzada contra os asiáticos, que detinham, legalmente, o monopólio de tráfico de escravos. Não tendo fundamento legal para sua empreitada, iniciou campanha moralista contra eles, começando por tentar convencer o senado a romper o monopólio de negócios com os asiáticos; rejeitada sua proposta recorreu ao povo, transformando os asiáticos em inimigos, acusando-os de roubar os lucros que deveriam ser dos romanos desta maneira, criou um inimigo, causa dos problemas dos econômicos de Roma, e que deveria ser eliminado. Em que se distingue, esse relato, da tentativa de Hitler em criar, na figura dos judeus, o grande inimigo causador das dificuldades econômicas da Alemanha? Quem, senão os judeus, conseguiram suas riquezas “de maneira escusa e desleal, roubando o que seria por direito da população alemã”? Nessa lógica, os judeus, assim como os piratas asiáticos, deveriam ser eliminados para o terceiro Reich crescer livremente.

Nos livros seguintes de *Negócios do sr. Júlio César* encontra-se a recusa de Brecht à fórmula utilizada por Shakespeare⁴⁹: dar a palavra aos personagens principais da história, como César ou Marco Antônio. Quem detém o poder da palavra é um sujeito da classe subalterna, o servo Raro, é com seus apontamentos escritos, em diário, que é conhecida boa parte da trama política de Roma.

⁴⁹ A Tragédia de Júlio César escrita por Shakespeare tem início quando César já é ditador de Roma e, pelo andar dos acontecimentos, será escolhido como rei. Já no segundo ato Brutus recebe uma carta incitando-o contra César. O desejo de todo o Senado é claro: César deve sangrar. Na casa de Brutus são traçados os planos para matar César e tomar o poder. Ainda que César fale somente no início do segundo ato, e poucas vezes torne a falar, a maioria dos personagens são da alta sociedade romana. Cesar é alertado por um aliado da traição de Brutus, mas não dá crédito. Sua sede de dominar a todos impede que faça a leitura clara dos riscos que corre. Na cena I do ato III, César levou 32 facadas no Senado, colocando fim à história de uma das mais importantes figuras da política Romana. A peça tem continuidade mostrando os desdobramentos do golpe, tudo sempre pela perspectiva de personagens da cúpula política romana. A exceção é a Cena III, do ato III, em que o senador Cina tem um diálogo mais extenso com um poeta e alguns plebeus. É nesta passagem que personagens subalternos da sociedade romana têm o maior número de falas. Após este momento, voltam ao protagonismo a alta sociedade e seus engenhos para ocupar o lugar deixado por César.

CENA 7: DIÁRIOS DE UM SUBALTERNO

Roma antiga. Quarto simples com cama e mesa, uma lucerna de concha ilumina parcamente o ambiente. Um escravo faz suas anotações em um rolo de papiro enquanto bebe vinho.

Raro mantinha anotações, em formato de diário, que mostravam os bastidores do poder em Roma, os conchavos, as alianças e as disputas de poder. Entre essas linhas, escapa a definição da estrutura social romana, o lugar que certos sujeitos ocupam e como os laços sociais se estabelecem. Se descobre, através de suas anotações, que ele é escravo, exerce a função de secretário de César, é gay e tem acesso aos bastidores do poder desta sociedade com pouca mobilidade social e mergulhada em conflitos.

Em Roma, a prática da escravidão era aceita e alguns sujeitos eram escravos porque pertenciam a povos que foram derrotados na guerra; outros, porque tinham dívidas e eram escravizados (legalmente) até honrá-las; e outros, ainda, por serem filhos de escravos. A condição econômica de um indivíduo não dependia da sua condição social, de modo que um escravo poderia ter mais posses que um homem livre. Raro é o exemplo dessa complexidade, mantêm um relacionamento afetivo e sexual com Cebio, que, embora seja um homem livre, é inferior em cultura e finanças, mora em condições subalternas e não tem acesso a condições de melhoria de vida. O relacionamento entre eles se rompe, diante das dificuldades financeiras pelas quais passa a República, e Raro passa a se sentir atraído por Glauco, mestre de armas, homem a quem define como culto e encantador e com um corpo esplêndido. Entre um relato e outro, sob a iminência da guerra com o Oriente e a possibilidade de um golpe do Senador Catilina, Raro divaga sobre estes afetos que o atingem,

18.8

Desesperada a nossa situação financeira. Começou novamente a briga com os oficiais de justiça. Fiz hoje um arranjo de dívidas menores, que entretanto, já agora crescem assustadoramente. C bastante surpreso com o total.

Refleti sobre os enigmas do amor. Surpreende-me que eu possa amar Cebio e não obstante (Glauco!) não ser imune às baixas e eróticas emoções físicas. Talvez isso nada tenha a haver entre si? Esquisito.

A obstinação da City contra o grande Pompeu de resto me afeta também. Minha pequena cota de participação na arrecadação dos impostos kilikianos do Banco Comercial da Ásia está com bastante reduzida cotação (BRECHT, 1970, p. 49).

Distante de valores judaico-cristãos, a sociedade romana encarava com a normalidade devida as relações homoafetivas, mas o conflito existencial entre a separação das dimensões do erótico e do afetivo não parecem tão evidentes, e se apresentam, ao que tudo indica, até a contemporaneidade.

A mobilidade social em Roma é um capítulo à parte e, em grande medida, é um dos pilares do desfecho da história de César. Por certo, era possível um sujeito romano subir na pirâmide social, mas isto era a exceção. Os principais grupos sociais e, os limites e a natureza da mobilidade social, eram: os Clientes, grupo afirmado por sua condição econômica e que podiam ou não ter origem na plebe, uma vez que se tratava de um grupo afirmado pela situação puramente econômica. Essa mobilidade é apenas econômica, visto que jamais poderiam ascender a Patrícios; Plebeus, que eram a base da pirâmide social e poderiam ascender à clientela, sendo que sua origem podia ser de escravos alforriados, aqui, se caracteriza a mobilidade socioeconômica; e, por fim, os escravos, que não eram considerados grupo ou classe social, mas mediante alforria poderiam ascender à plebe, e em casos bastante raros chegavam ao grupo dos Clientes, caracterizando mobilidade socioeconômica.

Brecht rompe com a lógica de sujeição ideológica do discurso e da apropriação da linguagem, no segundo livro de *Negócios do sr. Júlio César* dá voz a um subalterno. E respondendo a pergunta feita *a posteriori* por Gayatri Spivak em *Pode o subalterno falar?*, Brecht responde alguns anos antes: Sim! Essa é uma característica interessante e que reforça seu caráter marxiano: o subalterno pode falar, mas não porque tenha direito à fala, mas porque o quis, e isso ilumina o objeto de quem ele fala - Júlio César. Quando o subalterno fala, evidencia o sistema que o cala, e se tem direito a falar não é por um desejo seu, mas porque este é o desejo de quem quer ouvi-lo, note-se que, as anotações do escravo, somente interessam ao biógrafo porque iluminam a vida do objeto desta escrita: a vida de Júlio César. O que o escravo dá a saber não é dito em versões da vida de Júlio César como a do texto de Shakespeare, o escravo não revela as extravagâncias, as mortes em combate, os conchavos e disputas, tudo o que é transformado em espetáculo nas versões dramáticas da vida de César é deixado de lado e no romance de Brecht, ganham papel central os pormenores dos conflitos pela reforma agrária, o embuste da guerra, o discurso anticorrupção, que é falso, a crescente insatisfação do povo contra tudo que o oprime: alugueiros, bancos, dívidas. Toda esta instabilidade social, ocorre às vésperas da eleição do senado, o que exalta ainda mais os ânimos, a passagem a seguir indica o quanto este evento político movimentava a vida da cidade: “As eleições são a 20. Isto dá interessantes (e perigosas) semanas. Oxalá que C não se meta tão profundamente com Catilina. Glauco afirma com toda certeza que ele teria estado ontem à noite aqui em casa. Não posso ficar com isso atravancando a garganta. (BRECHT, 1970, p. 73).

Ainda que a preocupação com a política tome boa parte dos pensamentos de Raro, ela não é absoluta, e seu desconforto com fim do relacionamento com Cebio retorna, constantemente, a ponto de deixar o personagem “fora de si”, de não conseguir raciocinar, como muito bem ele define. Beirando à obsessão, relata que, na data de 15.10, estando à procura de

seu ex-amante, descobre que ele tem um novo amante e, transtornado, parte em busca do jovem por toda a cidade, até descobrir onde ele está e acampa em frente ao local. O que levou Cebio a envolver-se em um novo relacionamento, foi a negativa de Raro em assisti-lo financeira e socialmente e seu novo amante não somente o sustenta, mas lhe consegue um cargo de escrevente em um depósito. Raro, em seu registro do dia 23.10 chega a esta conclusão

23.10

Não posso conter meus pensamentos de estar sendo injusto com Cebio Ele simplesmente não suportou a opressão financeira. Viu-se traído por mim. De repente não paguei nem mais uma vez seu aluguel. Como poderia esclarecer que tinha salvo C minhas poupanças? O que lhe adiantaria isso? [...] Procuro me atordoar, enquanto novamente me ocupo com política (Ibid., 77-78).

Esta é a síntese da vida de um homem que vive na República Romana, exposto a um sistema político carcomido e a laços sociais frágeis que podem se desfazer a qualquer momento, diante de interesses e jogos de poder. Duas categorias, amor e poder, se enfrentam em um tabuleiro cujo único objetivo é obter a maior vantagem possível e o *fair play* não é a regra primordial. Distante do poder, de todas as intrigas, disputas e do luxo em que vivia pequena camada da sociedade romana, a parte do latifúndio que cabia à massa era a fome e o desespero. Raro, por transitar entre estes dois mundos, tinha acesso a essa realidade e a desenha com precisão tamanha, em seu relato sobre a distribuição dos cereais, registrado no dia 25.11, relata

Quando, ontem, cheguei antes do meio-dia à casa de Cebio, o seu irmão menor me disse que a sua mãe já estava no mercado, onde à noite, seria distribuído o trigo, Ele foi comigo para procurá-la, Reinava tremendo barulho nos pátios imensos e uma confusão tumultuosa. Dezenas de milhares de seres procuravam os seus registros. A distribuição de cereais tinha sido suspensa há anos, assim que ninguém mais se recordava precisamente da antiga organização. Funcionários suados traziam placardes com números dos distritos. Todos se empurravam, em confusão, crianças chorando, a polícia estendia cordas para controlar a corrente humana. Que tipo! Que caras! Aqui estava a fome, aqui estava Roma inteira (Ibid., p.120).

Horas de espera na fila, para receber uma pequena quantidade de cereais, apontam o tamanho da pobreza que assolava Roma e que o povo estava mais preocupado com suas necessidades cotidianas e de sustento. No relato do dia 6 de 12, Raro desce ao Tibre e lá encontra um sujeito que mora embaixo da ponte do rio e pesca restos de comida, o escravo procura entreter-se com ele e ao perguntar o que pensa de Cícero (um dos mais importantes políticos envolvidos nos conchavos da República), o homem responde: “Quem é esse?”. Tal cena resume o panorama político-republicano de Roma: de um lado, a elite tendo suas

necessidades supridas, submersa em disputas sociais e políticas; do outro, a grande massa sem o mínimo para a subsistência, seres do fundo da flora e da fauna da vida republicana, o que justifica que um pai primevo assumia seu posto e coloque ordem no caos.

O *Terceiro Livro* narra a administração de César na província da Hispanha, seus negócios escusos para se manter no poder e conseguir apoio. A biblioteca de Spicer é onde o biógrafo, antes de receber o segundo rolo com os apontamentos de Raro, ouve de sua fonte que no ano de 92 esteve na direção do banco e chegaram em suas mãos papéis das dívidas menores de C., somando 30 milhões de sestércios, quantia significativa de dívidas para um único homem. O rolo entregue é “mais fino”, percebe o biógrafo, e os apontamentos centram-se nos acontecimentos do ano de 92 e 93, César já foi nomeado para o cargo de pretor, espécie de juiz de pares a quem os cidadãos apresentavam suas demandas e enquanto sua administração corria, as guerras contra Catilina seguiam. Neste livro, é possível perceber com maior clareza o estilo brechtiano de escrita: poucas indicações gráficas a apontar quem está com a palavra, o discurso muda sem aviso prévio, e as metáforas, tão recorrentes ao seu estilo aparecem, como à página 171,

Na política é como na própria vida, comercial. Pequenas dívidas não são recomendação, grandes dívidas, isso modifica a situação. Um homem que muito deve realmente, goza de considerações. Pelo seu crédito treme não somente ele próprio, mas também, o credor. Grandes negócios lhe devem ser impelidos, senão ele desespera e deixa tudo tomar o seu curso. Também não se pode evitar suas relações pois precisa-se continuamente adverti-lo. Enfim, ele é uma potência. (Ibid., p. 171-72)

Aqui se pode verificar, também, o espírito anedótico de Brecht, os negócios do sr. Júlio César, são, a própria política, índices do seu poderio, da influência política de C. Um homem com muitas dívidas deve ser respeitado, e indivíduos que pensam que a vida e os negócios devem ser encarados como a luta na arena, arriscam mais para ter cada vez mais, são ávidos competidores e apostam todas as suas fichas para manter o status, este parece ser o caso de César que, mesmo endividado, continua a envolver-se cada vez mais em negócios escusos, como na tentativa de extorquir de Clódio, amante de sua mulher Pompéia, provas contra Crasso, a quem queria propor negócios. Em reunião com Crasso, C. dispara sua astúcia,

“Na minha qualidade de pretor chegaram-me a mãos algumas provas contra ti que eu, na qualidade de dirigente de clubes, guardei a seu tempo meu caro amigo.” – “Que provas?”, perguntou Crasso rouco. “Algumas bolsas de dinheiro com o nome da firma acima Nenhuma dúvida aqui que se trata de donativos a organizações ilegais”. / Crasso ofegava penosamente. “Isto é extorsão”, disse ele. “Sim”, disse C com frieza. “Isto deve significar que tu queres me pedir para eu comparar algumas bolsinhas de couro por 30 milhões de sestércios?” - “Não”, disse C, não amável

“tanto elas não valem. Tu precisas afiançar somente. Eu te pagarei de volta os 30 milhões tão pronto regresses da Espanha. Somente quis pôr à prova tua confiança em mim”. (Ibid., p. 178-79)

A cena indica revela mais que a tentativa de César em vender as provas que possui contra Crasso, pois evidencia a corrupção estrutural na sociedade romana, em que pouco ou quase nada valia a ética e os valores morais, já que o objetivo final é conseguir dinheiro e poder, não importando a que custo. O final do *Terceiro Livro* mostra Roma em frangalhos, com escravos tomando os poucos postos de trabalho ainda existentes e com o descontentamento dos donos de terra que mudavam a cultura de cereais para oliveiras. Nos anos de 94 e 95, as lutas levariam à guerra civil e a democracia precisava ser restaurada de alguma maneira.

O *Quarto Livro de Negócios do sr. Júlio César* é o mais curto de todos, cinco meses e meio de relato. Compreende o período em que César está na Hispanha e pretende retornar a Roma em triunfo. O triunfo romano era uma cerimônia civil e rito religioso da Roma Antiga, homenagem pública a um militar vitorioso em guerra, o objetivo era expor ao povo as glórias da vitória de Roma na figura do militar e a importância deste ato estava na visibilidade, ele gerava mais que apenas espetáculo, atribuía credibilidade ao triunfante.

Apesar do desconforto do senado e das tentativas de impedir, César é autorizado a realizar o Triunfo. Em grande medida, o medo do senado tinha origem mais próxima no triunfo de Pompeu, que, retornando a Roma, foi aclamado pelo povo. César reconhecia o poder do triunfo, desejava-o, e, desejando que este momento fosse grandioso, foi postergando o acontecimento à espera das condições perfeitas. A roda do poder gira e Pompeu, que esteve no auge do seu poder, caiu em descrédito, tendo de subornar terceiros em troca de votos. A guerra, que antes fora desejada, agora era acusada de destruir o comércio e arruinar a economia agrária, levando Roma as raias da guerra civil, “a guerra é tão detestada, que o Senado oculta, enquanto for possível, certas informações inquietadoras da Gália, que são recebidas justamente, e na Gália faz uma política grandemente flexível” (Ibid., p. 200).

Os momentos seguintes são decisivos para a história de César, sua candidatura ao consulado deveria conseguir o maior apoio possível. Deste ponto da narrativa em diante, até o final do livro, se encontra apenas mais do mesmo: conchavos, alianças, negócios escusos, escândalos, tudo com o objetivo de eliminar adversários políticos e quem levava a melhor nessa história foi César, pois seus opositores retiraram a candidatura e ele concorre como candidato único ao consulado.

É importante retomar a informação de que *Os negócios do sr. Júlio César* é um fragmento de romance, e como tal, encerra-se abruptamente sem que se tenha informações sobre o desenrolar da eleição ao consulado. De todo modo, guardadas as proporções e distanciamentos,

a Roma retratada por Brecht, dialoga bastante com a história da Alemanha, entretanto, ao que tudo indica, o trabalho realizado por Brecht não é o de tomar a história como profecia, isto é, de olhar para certas ocorrências do passado para, a partir delas, compreender melhor o presente e prever o que acontecerá no futuro, afinal, embora os dois momentos guardem certas variáveis semelhantes, nem o contexto político ou social são idênticos. Em síntese, Brecht não retorna à história de Roma para testar uma teoria sobre a ascensão do nazismo, tampouco olha para a história como material para construir a sua teoria, a tese mais provável é a de que ele desloque o conflito ocorrido na Alemanha para outros contextos. Esta não foi a primeira vez que Brecht realizou este exercício, já que, quando reescreveu a tragédia de Antígona, adaptou o texto de Sófocles para a contexto da Alemanha, se estava a falar, sim, de um ditador (Creonte), de uma cidade em estado de exceção (Tebas), de guerra (Sete contra Tebas), estava, também, a falar do Führer, da Alemanha e da Segunda Guerra Mundial.

Ao longo desse ato foi possível identificar que Brecht utiliza de recursos como o deslocamento, a fragmentação e o estranhamento para construir sua prosa, características que advêm de sua teoria teatral. Além destas, se sobressai o dialogismo, que pode ser encontrado na dramaturgia brechtiana: ele coloca suas peças em diálogo com outros momentos históricos, com outros livros, como já foi evidenciado quando se apontou a reescritura de Antígona. O ápice desse mecanismo de intertextualidade é atingido em *Romance dos três vinténs*, obra sobre a qual se passa a tecer algumas breves considerações no Ato seguinte.

TERCEIRO ATO

PERSONAGENS

O acadêmico
John Gay (o dramaturgo)
Brecht (dramaturgo alemão)
Kristeva (palestrante)
Nietzsche (o filósofo)
Epicteto (o grego)

CENA 1: A ADAPTAÇÃO DE TRÊS VINTÉNS

Auditório universitário. Acadêmico faz a abertura do debate sobre adaptação, leitura e reescrita de textos literários.

O que é adaptar? Esta é a primeira questão a se responder ao investigar obras como *Romance dos três Vinténs*, isto porque Brecht parte de duas peças de teatro para construir seu romance. A primeira é a *Ópera do mendigo*, composta por John Gay em 1728; a segunda é uma de suas peças, a *Ópera dos três Vinténs* escrita em 1928; Dois séculos separam os autores, mas a temática da pobreza e da luta pela sobrevivência une a ambos. A segunda questão que se busca respostas é sobre as relações de intertextualidade que se configuram entre as duas primeiras obras e o *Romance dos três Vinténs*.

Muitas características são compartilhadas entre a ópera de John Gay, a ópera e o romance de Brecht. Para compreender esse percurso, será retomado o texto primordial, (a *Ópera do Mendigo*) em perspectiva comparatista com os textos de Brecht (*Ópera dos três Vinténs* e *Romance dos três Vinténs*), tendo em vista a proximidade da estrutura dos três textos a escolha metodológica foi de desfragmentar os texto e analisá-los par a par (Ato I da *Ópera do mendigo*, Primeiro Ato da *Ópera dos três vinténs*, Primeiro Livro do *Romance dos três vinténs*, e assim sucessivamente). Dessa maneira, a análise trilhará o terreno dos três textos de forma linear, parte a parte, e, ao longo desse percurso somam-se as tentativas de cartografar os elementos que o tempo e a força dos costumes, das letras e do homem, fizeram sobre o terreno desses três textos. Como resultado, espera-se identificar as modificações realizadas na transposição tanto de espaço tempo -já que mais de dois séculos separam Brecht de Gay- quanto

nos modos de contar a história, percebendo que tal transposição não perde a eficiência da mensagem, pelo contrário, cria a oportunidade de aprofundar o conflito e dar a saber ainda mais sobre as personagens.

São estas as problemáticas a que se propõe investigar esse ato: o processo de adaptação enfrentado por Brecht; e a identificação das trocas textuais (intertextualidade) entre os textos, para tanto inicia-se com um breve reflexão sobre o conceito de adaptação, em seguida a busca-se esclarecer o contexto em que os textos foram escritos, para em seguida, apresentar algumas características iniciais que os aproximam ou que distanciam, para em seguida dar início à análise. No que tange a questão teórica da intertextualidade, preferiu-se diluí-la ao longo da análise, à medida que o texto literário foi apresentando situações intertextuais.

Retome-se a questão: O que é adaptar? Para Kristeva (2013) adaptar, tal como traduzir, é transcodificar, de passar de um sistema de comunicação para o outro, sem limitar-se a isto. As adaptações sempre estiveram presentes na inter-relação entre as artes gerando comparações entre a obra de origem, sempre privilegiada, e a adaptação, e, nesta perspectiva, a fidelidade à obra original sempre foi um *Calcanhar de Aquiles* teórico. À parte deste debate, é importante salientar que, por vezes, o autor que realiza a adaptação não tem o desejo de ser fiel à obra originária, quer apenas contar uma história inspirada no mesmo enredo. Desse modo, adaptar é recriar a obra, reescrevê-la, gerando assim outra obra, este é o caso de Brecht que até mesmo utiliza alguns dos elementos da *Ópera do Mendigo* e da *Ópera dos três Vinténs*, transpondo-os para um romance singular⁵⁰. O percurso pode percorrer um caminho de modificação assumindo o modo de contar a história, de mostrar a história; ou modo interagir, cada um deles possui suas especificidades e características particulares de linguagem.

No modo contar apela-se para questões imagéticas, e convoca-se o receptor a completar com sua imaginação o mundo da narrativa; No modo mostrar, apela-se às questões pictóricas e para a condução escópica do espectador; no modo interagir o que está em foco são os recursos que possam envolver o receptor na experiência sinestésica. Os fluxos entre os modos podem ocorrer múltiplas direções, pois, indubitavelmente, narrar (de forma oral ou escrita) está entre as artes mais antigas e é fonte inesgotável para adaptações fornecendo matéria prima para as adaptações do teatro. Do modo mostrar (teatro e cinema) também partem vetores e trocas para o modo narrar, na *Ópera dos três Vinténs* por exemplo esse vetor parte do modo mostrar, para

⁵⁰ Lançando olhar retrospectivo para a história da arte, pode-se identificar que já na Grécia ocorriam adaptações. Inúmeros mitos gregos, que faziam parte da cultura oral grega, foram adaptados para o teatro, entre eles o de Ifigênia e o de Medeia, escritas pelo tragediógrafo Eurípides. *Édipo Rei*, de Sófocles, é um claro exemplo, sua trajetória, no mito, inicia com a maldição da família Labdácidas e a fundação de Tebas. Entretanto, Sófocles apodera-se apenas de parte desse mito, a peça inicia com Édipo já coroado rei de Tebas e o encontro com o sacerdote Tirésias, ou seja, o mito ao ser adaptado, foi cortado, logo, adaptado

o *Romance dos três Vinténs*, que enfatizava mais o modo narrar. Nestes processos de deslocamento ocorrem alterações ou modificações para criar maior aderência ao modo das adaptações, sendo possível que a obra adaptada esteja mais próxima ou mais distante da sua fonte, mantendo ou não a fidelidade à obra original. Infere-se que o exercício de adaptar é comprimir ou estender, realizando-se cortes ou extensões em sua trama, enredo, personagens e situações. De fato, tem-se a ideia de que a literatura pode refletir com maior facilidade o terreno do interno, do subjetivo, do onírico e da imaginação e que as artes performativas expressam com maior facilidade as experiências do campo da exterioridade devido a interação sinestésica, pictórica, que ocorre. Dessa dicotomia, surgem as dificuldades de adaptação. Por exemplo, ao se colocar uma história que originalmente foi narrada, e nela a imaginação do leitor foi convocada a construir as imagens e, evidentemente, sem nenhum obstáculo para tal construção, quando transporta para o modo mostrar surgem dificuldades, por exemplo, exteriorizar a subjetividade dos personagens. Transcodificar de um modo para o outro, ou até mesmo entre mídias, implica atentar-se para as características específicas dessas linguagens e, quanto maior for a distância entre os modos (contar, mostrar, interagir), maiores serão as possibilidades de modificações necessárias no processo adaptativo.

Essa problemática, em Brecht, se dá na triangulação que tem início quando em 1728, John Gay, lança *The beggar's opera*, que se torna um tremendo sucesso pelo caráter estético que possui e pela crítica social que fazia à elite londrina. Exibindo o submundo repleto de prostitutas, marginais, ladrões e golpistas, Gay coloca luz a pino e revela os escaninhos desta sociedade escondida pelos cantos e vielas de Londres do século XVIII. Em três atos, Gay exhibe a história de Filch, Peachum, Polly, Macheath, Lockit, Wat, Lucy Harr, Diana, Dolly, Jenny e tantos outros personagens, suas aventuras e desventuras. Em 1928, Brecht lança, em parceria com Kurt Weill, a *Ópera dos três Vinténs*, na qual parte da história de Gay para contar a sua versão sobre personagens mendigos que ocupam as ruas de Londres. Em 1934, Brecht novamente retorna a essa trama, mas, desta vez para transformá-la em romance: o *Romance dos três Vinténs*, ao longo de um epílogo e três livros retoma a história de personagens envoltos pela pobreza, corrupção, guerras e a falta de condições mínimas para subsistência. Neste romance, Brecht aprofunda os temas, escava a subjetividade das personagens exibindo suas dores e conflitos.

Dadas estas primeiras impressões gerais sobre os textos, resta agora ir ao detalhe, ver em específico as possibilidades de trocas entre os textos e seus diálogos. A tentativa, importa reforçar, não é buscar influências, mas refletir que, dois séculos depois, a temática da pobreza e da luta pela sobrevivência une a ambos autores.

CENA 2: COMPARANDO TEXTOS

Auditório. No centro do palco três cadeiras, o auditório está repleto de universitários para assistir ao debate sobre adaptações literárias entre John Gay, Brecht e Genette.

O texto dramático é dividido em atos e cenas, entretanto, muitas vezes, antes do primeiro ato uma cena curta ocorre, geralmente antes da cortina se abrir. Nesse momento, o espectador pode conseguir algumas informações importantes para compreender melhor a peça, caso o conheça, note-se, por exemplo, que na *Ópera do Mendigo* John Gay coloca a introdução com dois personagens: um mendigo e um ator, os personagens fazem suas considerações e estabelecem conexões entre a pobreza e arte, sobre o direito à arte e como as musas pouco se importam com os bens materiais. Esta introdução já deixa evidente a crítica que será feita ao modo de vida das classes abastadas e questiona o tom de seriedade. Antes de se retirar do palco o ator avisa que foi ele que escreveu a ópera, que ela não é totalmente absurda. Tem-se, sobretudo, esclarecido que o tom da peça deve girar entre o absurdo e o realismo. Na *Ópera dos três Vinténs* Bertolt Brecht coloca o prólogo sonoro: a *Moritat de Mac Navalha*⁵¹, na canção, um vendedor de feira canta entre prostitutas, assaltantes e mendigos, a vida do bandido-mor de Londres. Mac, Jenny, Peachum, mostram em curta cena o tom da ópera: as desventuras de sujeitos à margem da sociedade, entregues à própria sorte e à lei do mais forte que. Na ópera, esta canção está no prólogo, prenunciando o universo que envolve a trama: assassinatos, traições, violência e toda fauna e flora do submundo londrino. O prólogo do *Romance dos três Vinténs* chama-se *O Alojamento* e narra a derrocada do soldado George Fewkoombey, que lutando na guerra dos Bôeres, leva um tiro na perna e no lugar dela recebe uma perna de pau e alguns xelins de indenização, com o dinheiro, monta um bar, sem conseguir mantê-lo e acaba indo parar na rua, a pedir esmolas. Primeiro, cai nas mãos de um velho que explica que mendigar é profissão e que pode empregá-lo, mas na verdade o que o velho deseja é explorar sua mão de obra e ficar com os lucros, após inúmeros problemas, entre eles, apanhar dos outros mendigos, da polícia, de ser explorado, se vê forçado a procurar Jeremy Peachum e sua empresa: um sindicato de mendigos. Esta introdução funciona como um *prequel*⁵², contando o que ocorreu com o mendigo que entra na loja de Peachum na primeira cena da *ÓTV*.

⁵¹ A “Moritat de Mac” ganhou inúmeras versões, entre elas na voz de Lotte Lenya (atriz casada com Kurt Weill) e de Louis Armstrong, tornando-se a canção mais famosa da *ÓTV*.

⁵² Trecho ou obra que conta uma história, ou parte dela, que seja anterior a parte principal da história.

Muito pouco é possível apreender dessas informações iniciais, salvo a apresentação da temática ou de um ou outro personagem. Os prólogos e introduções, no teatro, servem para preparar o espectador para o início da peça, chamar a atenção e colocá-los em estado de atenção, entretanto, no caso do *Romance dos três vinténs*, a função do prólogo é diferente, além de ter essa função introdutória, apresenta a perspectiva interessante que é mostrar a vida dos mendigos-pedintes de Peachum. Na Ópera, pouco se sabe deles, além de que são empregados e vivem em condições subalternas, este prólogo acompanha a vida de um deles, mostra como foi parar na rua e o dia a dia mendigando. Em síntese, as introduções são explicativas, informativas, condensam o que está por vir, via de regra, as informações mais significativas serão apresentadas no primeiro ato, é nele que os detalhes da trama são apresentados, e, é com eles que se dará continuidade a esta investigação.

CENA 3: ENTRE ATOS E LIVROS

A maioria dos textos dramaturgicos inicia com um *lead*, deixando evidente ao espectador o que ele verá ao longo do espetáculo. Via de regra, nos primeiros instantes, fica-se sabendo qual a trama; quem é quem nela; o tom (irônico, cômico). Todos esses elementos, pronunciados no início, constroem o “ambiente da peça”.

John Gay, recruta esses elementos no Primeiro Ato de *Ópera do Mendigo*, colocando o Sr. e a Sra. Peachum em casa, em descontraída conversa. A partir desse contexto, sabe-se que ele vive de prender bandidos e marginais e ela cuida do lar e dá atenção aos negócios da família: interceptar mercadorias roubadas para revendê-las. É através de um dos empregados da família que se sabe que Polly, a filha do casal, casou-se em segredo com o capitão Macheath, bandido-mor de Londres. A notícia cai tal qual uma bomba no seio da família Peachum. O pai fica indignado, porém a raiva e agressividade maior vem da Sra. Peachum que agride verbalmente com intensidade a filha, aliás, a agressividade, o deboche e a ironia, são normais nos diálogos. Polly é chamada sempre de puta, putinha, sua sexualidade e erotismo no texto de Gay são intensas, o que, na *Ópera dos três Vinténs*, se verá reduzida. Já no primeiro ato, algumas críticas à sociedade e suas instituições são feitas: o casamento é encarado como um negócio, a mulher é objeto. O amor romântico e o casamento ganharam esta configuração com a emergência da ideologia burguesa e o enaltecimento do amor próprio e busca pelo prazer, desse modo, a partir do século XVIII, o ideal do casamento, do erotismo, até então relegado às relações extraconjugais, invade o campo do privado, expulsa a sacralidade dessa instituição e instaura outra concepção entre as uniões.

Esta forma de ver o casamento crescia, mas enfrentava a resistência de certos predicativos que os pais julgavam necessários para se contrair matrimônio, ou seja, por trás desse discurso burguês, na prática, o que ainda permanecia em muitos casos eram os valores anteriores, em que vai sendo abandonada a visão do casamento como um tratado entre famílias e negociatas e a mulher mercadoria de troca que saia da posse de um homem (o pai) para às mãos de outro (o marido). No caso de Polly, por exemplo, sua união com Macheath tem origem no amor e no desejo que ela sente pelo capitão, mas seus pais discordam da ideia, mesmo sem serem moral ou eticamente superiores ao pretendente de sua filha. Em diálogo com a esposa, Peachum apresenta suas razões para ser contra essa união:

PEACHUM

Preste atenção mulher. Uma moça bonita, na nossa linha de negócios, dá tanto dinheiro quanto no bar de uma casa de advogados, onde elas têm por meio de vida conceder todas as liberdades, menos uma. Você sabe que eu

deixaria a menina ir tão longe quanto a prudência recomendasse. Em tudo, menos casamento! Depois disso, querida, como é que nós vamos ter segurança? A gente vai estar à mercê do marido dela? Porque o marido tem poder absoluto sobre todos os segredos de uma moça, a não ser os dela. Se a menina tem a discrição de uma cortesã, que consegue ter uma dúzia de rapazes pendurados na orla dela sem ceder a nenhum deles, eu não ia me importar; mas Polly é folha seca, é uma faísca que vai incendiar com ela. **Casamento! Se ela não sabe o que dá mais lucro pelo menos há de saber o que dá mais prazer do que virar propriedade!** A minha filha, para mim, há de ser, como uma cortesã para um ministro de estado, a chave de todo o bando. Casamento! Se a coisa já não está feita, eu vou dar um jeito de apavorar a menina com o exemplo dos vizinhos (GAY, 2007, p. 18. Grifo nosso).

Segue-se a esta fala um diálogo sobre os riscos do matrimônio por amor, das potencialidades de negócio da jovem e bela Polly e o início da tentativa de fazê-la declinar da união, considerada um péssimo negócio pelos pais. A promessa de dar um jeito nas coisas é cumprida, e é posto um plano para iniciar a caçada a Macheath, que descobrindo o plano do sogro, escapa. Da parte da mãe, em percepção que somente seria possível à mulheres de sua época, nota que não é a condição social de Mac que ameaça o futuro de Polly, mas as desvantagens que isso trará, ao ameaçar a filha com a profecia de que ela seria tão esquecida quanto uma mulher que tinha se casado com um lorde, a Sra. Peachum está a alertar que o casamento sempre chega ao mesmo ponto de desilusão, e, para Polly, nem as benesses do dinheiro lhe restariam. O pai chega a propor a ideia de matar Mac e solucionar o problema, mas a jovem ama o marido e rejeita a proposta, apaixonada, procura-o, conta o ocorrido e sugere a separação para salvá-lo, Mac se surpreende

MACHEATH

Como! Separação!?

POLLY

Devemos, devemos... Meu papai e minha mamãe estão tramando contra tua vida. Agora, agora mesmo estão em busca de ti. Preparam provas contra ti. Tua vida depende de um momento (GAY, 2007, p. 36).

Um plano está em curso para prender Mac e salvar Polly do casamento, mas ele consegue fugir. Até este ponto já se tem a maioria das informações e os temas que serão abordados ao longo da peça: os integrantes da família Peachum, Mac; a tentativa de impedir o casamento; as críticas o sistema social vigente, centrada mais na importância que o dinheiro e as aparências sociais têm na vida dessas personagens.

Brecht, no Primeiro Ato de *Ópera dos três Vinténs*, inicia com Peachum em sua empresa refletindo sobre empreendimento nos negócios, ainda que sua empresa, a *Rouparia para*

Mendigos de Jonathan Jeremiah Peachum, tenha sido criada com o objetivo de comover o coração dos homens, ele sente que paulatinamente esses corações não mais se comovem. Um jovem entra na loja e questiona porque foi agredido por desconhecidos e em seguida deram-lhe o cartão de Peachum. Trata-se de um mendigo que exerce sua função sem autorização, a mendicância é profissão, nada escapa ao mundo do trabalho. Esclarece o dono da empresa,

PEACHUM

Bem, licença só para profissionais. *Mostra um mapa da cidade com ares de negociante*. Londres está dividida em quatorze distritos. Qualquer um que pretenda exercer o ofício de mendigo precisa de uma licença da *Jonathan Jeremiah Peachum & Companhia*. Ou você acha que é só vir chegando presa de seus instintos? (BRECHT, 1988, p. 17).

Dito isto, o jovem é encaminhado para as próximas etapas, é quando chega a Sra. Peachum e começa a conversar sobre o pretendente de Polly, chamado de Capitão. Ela louva as qualidades dele e fala em casamento, as críticas feitas ao casamento na ópera de Gay se repetem aqui: o pai critica o casamento e a filha é guarnição para o futuro. Ele pede detalhes sobre o homem e mata a charada com sagacidade: o Capitão é, na verdade, Mac Navalha. Enquanto eles discutem, Mac e Polly se casam secretamente, em Soho, uma estrebria é decorada com diversos móveis roubados, o noivo desgostoso com decoração, cobra dos capangas melhores condições para a celebração. O casamento segue tranquilo e alegre com as presenças de um padre e delegado da cidade, após a cerimônia, Polly retorna para casa e revela o segredo aos pais. A mesma solução da *Ópera do mendigo* é apresentada: o divórcio. Primeiro Peachum tenta dissuadir a sua filha, sem sucesso, depois, decide traçar um plano para resolver o problema, porém, sem autonomia para prender Mac, busca subsídios para isso e sua primeira alternativa é denunciá-lo ao xerife Brow. O que ele desconhece, e Polly revela, é que Brow e Mac são comparsas. Abandonando a ideia, parte em direção ao bordel para conversar com as putas.

O Primeiro Livro do romance dos três Vinténs também segue essa fórmula e apresenta os personagens: Sr. Peachum, Polly (a filha), Emma (Sra. Peachum). O pai, golpista de marca maior cujo negócio principal é a empresa que terceiriza disfarces para pedintes nas ruas. Sua fábrica de mendigos tinha o objetivo de recriar, através de disfarces, as principais misérias que tocavam o coração humano e faziam os homens se inclinarem a ajudar. Os mendigos recebiam toda formação necessária para o ofício: roupas, acessórios além de apreenderem os trejeitos e as artimanhas, e a ética da mendicância, objetivo da sua empresa era transformar os mendigos em empregados,

Formaram-se ali os tipos básicos da miséria humana: a vítima do progresso, a vítima da evolução industrial, a vítima da guerra. Aprendiam a comover os corações, a fazer refletir, a importunar. Os seres humanos naturalmente não podem ser levados a renunciar às empresas lucrativas, mas são fracos o bastante para tentarem esconder alguns resultados delas. Depois de 25 anos e exaustiva atividade, Peachum possuía três casas e um negócio florescente. (BRECHT, 1976, p. 19)

Aqui está certa tônica do romance: tudo é negócio, tudo está inserido na gramática econômica, tudo pode ser transformado em lucro e todas as relações, mais cedo ou mais tarde, se resumem a relações de trabalho. Brecht, mantém a perspectiva que assume na ópera, mas também aprofunda os conflitos, esmiuçando as engrenagens dessas relações. Por exemplo, quando o Sr. Peachum conhece William Coax, um corretor misterioso que tem um escritório de fachada, juntamente com outros homens formam a *Sociedade para Aproveitamento de Navios de Transporte*. O objetivo dessa associação era comprar a preços módicos barcos velhos e sem qualidade, reformá-los, e revendê-los ao governo a preços superfaturados. Peachum envolve-se com estes negócios mantendo certa desconfiança, seu único objetivo é enganar o governo e lucrar com isso. Misteriosamente, os navios são aceitos pelo governo e o pagamento inicial é realizado. Guerra e negócios sempre andaram lado a lado, e entre eles, a corrupção, momentos de calamidades ou grandes desastres são momentos auspiciosos para que se lucre com a desgraça alheia. Peachum leva Coax para jantar em sua casa, onde lhe apresenta Polly. A moça encanta-se com o empresário e o pai anima-se com a possibilidade de aproximar mais ainda os laços comerciais entre ele e Coax.

O capítulo III inicia com a descrição do Sr. Macheath, dono da rede de lojas chamada Lojas B, que vende produtos com baixo preço. Este é um personagem que Brecht retira da *Ópera do Mendigo*. Diante de dificuldades financeiras, o Sr. Mac precisa pedir ajuda a um banco, o que permite aos negócios voltarem a crescer. Em entrevistas a jornais, sempre salienta sua perspectiva sobre os negócios e como desde sempre teve a consciência de que as pessoas buscavam autonomia, assim, desenvolveu um sistema em que fornecia os produtos e emprestava a marca da empresa a pessoas que quisessem iniciar os negócios e ficava com parte dos lucros. Sempre percebeu que muitos sujeitos negavam-se a vender apenas sua mão de obra, queriam ser donos do próprio negócio, e estavam dispostos a trabalhar duro para alcançar seus objetivos, a essa disposição ele chamava

impulso primário da natureza humana, mas supunha também que especialmente o homem moderno, na era tecnológica, entusiasmado com o geral e o espetacular triunfo da humanidade sobre a natureza desejava, numa espécie de espírito de competição, poder provar aos outros e a si próprio a sua excepcional capacidade (BRECHT, 1976, p. 44).

O negócio cresceu em cima dessa convicção, cada loja era autônoma, verdadeiras franquias que formavam a grande rede das *Loja B*. O pensamento do Sr. Mac beira à profecia, o que ele apresenta, é a base do pensamento neoliberal e prenuncia o que, à época, era impossível de se pensar: o processo de uberização. O protótipo desse pensamento, diz ele em um de seus artigos publicados em jornal, “Desaparece a separação entre trabalho e vida particular, tão perigosa em certos aspectos, que faz esquecer a família no trabalho e o trabalho na família. Até nesse sentido as *Lojas B* são modelares.” (BRECHT, 1976, p. 45). Entre suas idas e vindas ao banco, descobre que Peachum é um bom cliente, dono de negócios promissores. Mac muda de nome, assume a identidade de Beckett, se aproxima da família Peachum, e conhecendo Polly quer se casar com ela, e para isso, alia-se, neste projeto, à mãe da garota. No entanto, no caminho está o Sr. Coax, personagem apresentado com tendência a negociatas, mau gosto para se vestir, e inclinado à lascívia – sem resistir a empregadas- e sócio da família. Morando com a irmã, que tenta dar-lhe algum ar de sofisticação sem sucesso, torna-se pretendente para se casar com a filha de Peachum.

Polly é o simulacro da donzela pura, porém esconde segredos da família, o relacionamento com o Sr. Smiles, de quem engravida e já no início do romance busca alternativas para resolver o “problema”. A primeira tentativa é com médico é infrutífera, ela se vê obrigada a procurar uma mulher que realiza tal “serviço” pelo preço de 15 libras, dinheiro que não dispõe. Pensa em roubar da loja do pai, pedir emprestado a Mac, desiste. Quando Mac descobre que a família Peachum escolheu Coax para se casar com Polly, tenta o último golpe: busca no passado do adversário situações que o desabonem, nada constando, além de um escândalo sexual, mancomunado com o inspetor de polícia, o sr. Brow, tem a ideia de ir ao jornal na tentativa de divulgar tais informações. Polly e Mac se casam secretamente no capítulo V. Mac, no romance, tem sua marginalidade suavizada, o casamento ocorre em casa alugada e com móveis comprados, diferentemente do que ocorre na Ópera cuja ordem foi dada aos capangas de roubarem móveis e montarem um espaço em uma doca invadida para que fosse realizado o casamento. Mas foi apenas uma suavizada, por exemplo, em virtude da pressa do casamento, o vestido foi roubado, Mac envia homens para assaltar a loja de vestidos da cidade e trazerem todos os modelos. No mesmo momento em que eles se casaram, o Sr. Peachum estava nas tratativas do casamento de Polly com Coax, união que lhe traria mais lucro. Ao descobrir do casamento às escondidas, fica furioso e passa a tramar alguma maneira de anular a união.

É no capítulo VI que se conhece melhor Peachum. Um homem de negócios, um capitalista que entre o desenrolar dos negócios do barco, cada vez mais se vê dependente de Coax. Tentando desesperadamente livrar a filha de Mac, investiga o passado do agora genro,

sem encontrar nada de que possa acusá-lo. Pode parecer que essa atitude tem origem no amor paterno, mas em momento algum se pode perder de vista que Peachum é um capitalista, coloca todas as instâncias da vida na lógica econômica, incluindo o casamento. O pai de Polly vê na pequena um investimento, e tem medo de perdê-lo, à página 110, sua declaração denuncia tal perspectiva patriarcal e materialista: “E se eu ainda por cima tiver de lhe entregar gratuitamente minha filha, último amparo da minha velhice, minha casa vai se desmoronar, o último dos meus cães fugirá.” (BRECHT, 1976, p. 109).

Percorrido o caminho da primeira parte de cada texto, se pode verificar que Brecht, na ÓTV, segue a fórmula de Gay em apresentar no início os personagens a partir do núcleo da família Peachum, mas de maneira sucinta e condensada, localizando apenas os personagens fundamentais à trama. Já no romance, com maior liberdade para escrita, ainda que siga a mesma fórmula, pode aumentar o número de personagens apresentados e aprofundar os conflitos e dar mais detalhes que auxiliam na compreensão do desenrolar da trama. Esse momento é o de exposição, que indica o que aconteceu, o que está a acontecer e dá pistas do que acontecerá. Outro elemento importante é que sempre há um acontecimento em específico que transforma a ordem em *hybris*⁵³, e no caso dos três esse acontecimento se mantém: o casamento de Polly com Mac. É a partir deste evento que o conflito se instaura e se desenvolve no segundo ato. São os desdobramentos desse evento que serão examinados a seguir.

Passando à segunda parte dos textos, John Gay, no Segundo Ato de sua óper, coloca Mac conversando com comparsas na taberna. Ele trama outro negócio, vangloria-se de encantar as mulheres, e de elas serem ingênuas quando estão apaixonadas, sobretudo Polly. Em conversa íntima com a cafetina, a Sra. Coaxer, inteira-se dos golpes e assaltos que têm acontecido nas redondezas. Em seguida, um grupo de mulheres entra na taverna e o clima fica descontraído, entre conversas irônicas e tiradas satíricas, o clima é agradável. Há entre todos um ar *blasé*, certa comodidade com a vida como ela é, indiferentes à miséria que os cerca, os diálogos são cordiais, mas sempre atravessados por palavras de baixo calão, ditos com a mesma naturalidade que são ditas palavras cotidianas como mesa ou cadeira. Jenny, uma das raparigas, aproximasse de Mac e pede um beijo, enquanto isso faz sinal para Peachum e os policiais que se aproximam

PEACHUM

Eu o tomo como meu prisioneiro.

MACHEATH

⁵³ O termo *hybris* em grego indica toda sorte de exageros, desequilíbrios e comportamentos inadequados e exagerados, seria o antônimo da justa medida (equilíbrio) que conduziria o homem grego à *eudaimonia* (felicidade). (JAPIASSÚ e MARCONDES, 2008)

E isso foi bem feito Jenny?⁵⁴... As mulheres são ciladas
 Quem pode confiar nelas? Animais, rameiras, barregãs, harpias, fúrias,
 putas! (GAY, 2007, p. 36)

Na cena II, Mac já está na prisão de Newgate, onde é recebido por Lockit, administrador da penitenciária. Não é a primeira vez que ele se hospeda lá (assim mesmo, “hospedar”, que Lockit refere-se à estada do prisioneiro) e explica que, quanto maior a quantia de dinheiro, maior também serão os privilégios a se desfrutar. A primeira visita que recebe é de Lucy, filha de Lockit e amante de Mac, seguida de Polly, ambas apaixonadas discutem, e se enfrentam em uma batalha verbal sem poupar ofensas.

No Segundo Ato do texto de Brecht, Mac recém-casado está deitado na estrebria, recebe a visita da esposa que vem alertá-lo que fuja, pois Peachum e o delegado estão à sua procura. Diante da impossibilidade de permanecer na cidade, ele repassa os deveres à Polly, ela deve cuidar de todos os negócios, dali, ele se dirige para o prostíbulo onde se encontra com inúmeras mulheres. Enquanto John Gay não explica muito bem quais os termos da traição das putas, Brecht esclarece cuidadosamente este ponto, aliás essa é uma característica que volta a se repetir ao longo do texto, pois lacunas que existem na *Ópera do Mendigo* são preenchidas na *Ópera dos três Vinténs*.

Para esta ação, Brecht recorre ao Intermezzo, recurso utilizado entre duas cenas para ocupar o espaço deixado ao se fechar a cortina. Aqui se dá porque na cena anterior o espaço é a estrebria de Mac, em seguida um puteiro em Turnbridge, Jenny-Espelunca e a Sra. Peachum parecem diante da cortina e acertam os detalhes,

SENHORA PEACHUM – Então, se vocês virem Mac navalha nos próximos dias, corram ao policial mais próximo para denunciá-lo. Vocês receberão dez xelins por isso.

JENNY – Mas como nós o veremos, se a polícia já está atrás dele? Quando a caçada começar, ele não vai perder seu tempo conosco.

⁵⁴ O tradutor Caetano Galindo coloca nota de rodapé explicando que essa fala faz referência à peça *Antônio e Cleópatra*, de Shakespeare. Mais especificamente o ato V cena II. A cena em questão é o final da peça, quando Cleópatra aplica em si a serpente e morre, deixando seu servo Charmian. Em seguida, os guardas entram e perguntam pela rainha ao servo, que responde para eles falarem baixo para não acordar. O guarda entende o que está ocorrendo e pergunta: “- Isso foi bem feito, Charmian?”, ao que recebe a resposta: “- Foi bem feito. Digno de uma princesa que descende de tantos reais monarcas”. Em seguida, aplica em si também a serpente e morre. Embora essa seja a alusão direta, outra é possível encontrar nessa passagem, que é a forma que Mac se refere às mulheres, muito próxima da maneira que Hamlet se refere às mulheres. No ato I cena II, Hamlet é tomado pela ira após conversar com sua mãe. Refletindo consigo mesmo se pergunta como ela pode se deitar com o cunhado dois meses após a morte do marido e dispara a frase: “Fraqueza, teu nome é mulher!”. Tanto Mac quanto Hamlet, encaram a mulher como ser inferior, com fraqueza de caráter, duas passagens sexistas, machistas que evidenciam que mesmo o teatro sendo instância plural e aberta desde os primórdios à participação feminina, não é imune a preconceitos.

SENHORA PEACHUM – Vou te dizer uma coisa, Jenny: mesmo com toda Londres atrás dele, Macheath não é homem de abrir mão de seus hábitos. (BRECHT, 1988, p. 58)

Após esse breve diálogo, a senhora canta a *Balada da Servidão sexual*, nesta letra, a crítica se direciona àqueles que têm a prática a lascívia. A dicotomia da música está em reafirmar o caráter cotidiano de homens que mantêm suas vidas cotidianas dentro dos deveres da moral religiosa e das leis cívicas, mas que, à noite, entregam-se a seu esporte favorito: “trepar”. Na cena seguinte, Mac já está no puteiro em conversa animada com as putas, Jenny, em um momento de descuido dele, faz sinal para os policiais que vigiam o local, Mac é preso e levado para a prisão Old Bayle. Assim no texto de Gay, Mac também recebeu a visita de Lucy e Polly que disputam o amor dele e a posição de primeira esposa. É possível perceber, neste ato, que Brecht efetua menos modificações. Talvez a única modificação significativa seja o fato de que, em cada ato, ele acrescenta um final (*Ópera dos três Vinténs* possui três finais), é como se a obra pudesse ser interrompida a certa altura, sem prejudicar o entendimento da história. Este é um bom momento para evidenciar a pseudo dicotomia entre o teatro épico que rejeitaria em absoluto a perspectiva aristotélica, note-se que no segundo ato o enredo atinge um clímax, o momento mais tenso da trama que exige um desfecho, afinal: Mac será preso? Morto? Conseguirá escapar? Essas perguntas serão respondidas no terceiro ato.

O Livro Segundo inicia no capítulo VII e detalha melhor a vida de Mac. Brecht dá um passo atrás e expõe a genealogia da personagem, contando sua transformação em Mac Navalha esclarecendo um ponto cego da *Ópera dos três Vinténs* em que este personagem surge abruptamente. No romance, quando se casa com Polly já é um homem bem-sucedido, porque iniciou sua vida na bandidagem realizando arrombamentos, posteriormente montou uma rede lojas com preços baixíssimos e com produtos de origem duvidosa. No auge da sua carreira, tornou-se dono de um banco e em cada dessas fases adotou um novo nome: “O Punhal”, Macheath e Beckett são as três faces de um mesmo homem. Na ópera, a personalidade que se sobrepõe a do bandido, Mac Navalha, reconhecido bandido-mor de Londres; no romance ele é um homem de negócios, um empreendedor. É no capítulo VIII, QUE enfrenta uma investida do sogro que junto com os mendigos ocupam a frente e o interior das Lojas B, atitude que afugentou muitos fregueses, no momento das manifestações. O que Peachum nem imaginava era que o efeito funcionaria contrário: ao invés de prejudicar os negócios das Lojas B, com o caso indo parar nas páginas dos jornais, gerou marketing para a loja e atraiu mais fregueses.

Além das investidas do sogro, Mac tem que lidar com a concorrência. Uma verdadeira batalha é travada entre as lojas Aron e as Lojas B. Vale tudo para conquistar o mercado e para eliminar o concorrente. A artimanha de Mac para vencer é montar uma sociedade a SCC

(*Sociedade central de Compras*), organização que revende produtos para lojistas, detendo o monopólio das vendas, passando a não fornecer produtos a sua concorrência, dominando o mercado e fazendo com que as ações do Comercial Bank ficassem inteiramente nas suas mãos. Pouco tempo depois, Mac se torna o dono do banco. Muitas das Lojas B também apresentavam dificuldades, como a de Mary Swayer, cuja história é contada no capítulo I, tentando solucionar o problema, ela recorre a Mac, porém ele a ignora, forçando-a a tomar medidas drásticas e revelar ao jornal da cidade quem é “O Punhal”. A notícia cai se espalha na cidade e Mac, diante dos boatos, aceita encontrá-la em um bar, Entretanto, ele falta ao encontro, Mary fica indignada, vai atrás dele e poucas horas depois seu corpo é encontrado em um rio. Acusado de ser O Punhal, e com os roubos descobertos, no capítulo X, inevitavelmente, as suspeitas recaem sobre Mac, aconselhado a fugir para a Suécia⁵⁵, resiste e acaba sendo preso. No outro dia pela manhã recebe uma visita inusitada: o advogado da família Peachum, que trazia a proposta indecorosa de trocar sua liberdade pelo divórcio com Polly, diz o advogado,

- Para que é que o sr. Precisa desse processo? – perguntou o advogado. – Seus negócios estão florescendo. Divorcie-se, e não haverá processo. Temos em mãos um material decisivo. O Sr. Peachum quer a filha de volta, isso é tudo. Macheath despediu-se grosseiramente, afirmando que seu casamento era um casamento de amor. (BRECHT, 1976, p. 207)

Após rejeitar a oferta, permanece na cadeia e depende de Polly para saber das negociatas. Ao fim do segundo livro, no capítulo XI, inúmeras situações chegam ao desfecho, e se prenuncia os conflitos vindouros, Peachum estava em vias de resolver seu problema com os navios e

Peachum já via a filha dirigindo-se ao altar com o corretor, véu de noiva e tudo. Macheath a via em outra atitude e ambiente. As lojas B tinham perdido as esperanças, e cresciam em sabedoria e realismo O corretor Coax não encheria mais muitas páginas de diário com seus sinais peculiares. Os documentos contra o assassinato da pequena comerciante Mary Swayer tinham sido escritos em vão, e não se multiplicariam mais. (BRECHT, 1976, p. 246).

No segundo ato das óperas e no segundo livro do romance, pode-se identificar dois momentos aglutinados: o desenvolvimento e o clímax. Inúmeras forças agem para resolver o conflito principal (o casamento de Polly e suas consequências). Cada personagem a seu turno está a defender o ponto de vista que mais lhe interessa: Peachum quer a filha separada para ter

⁵⁵ Aqui há clara referência autobiográfica, já que Brecht precisou fugir para Suécia em 1939.

uma velhice segura; Polly que ficar com Mac; ele por sua vez quer se safar das confusões em que se meteu, seja rejeitando Polly e aliando-se à Lucy, seja negando os crimes que cometeu.

John Gay no terceiro ato busca a resolução dos problemas de forma paulatina. Primeiro, a fuga de Mac da cadeia, a cena não aparece, o foco está centrado no conflito entre Lucy, (tudo aponta para que ela tenha facilitado a fuga) e o confronto com o pai, carcereiro de Newgate. Livre, Mac retoma a vida de malandragem, enquanto isso, Peachum e Lickit fazem a contabilidade dos roubos do evento da coroação⁵⁶. Em Newgate, Polly e Lucy se enfrentam novamente e debatem sobre a condição que compartilham: a de mulheres apaixonadas. Cantando, expressam seus sentimentos

POLLY

Maldito seja o amor
Que quer agradar.

LUCY

Apenas loas, só ardor,
Só alcançam provocar.

POLLY

O que pode a mulher fazer?

LUCY

Se amamos nos despistam

POLLY

E se fugimos querem ter;

LUCY

Mas fogem se conquistam. (GAY, 2007, p. 89)

Ao final, o que ocorre é a união entre as duas, o laço social se dá por compartilharem mais que apenas o mesmo homem, também ocuparem o mesmo lugar na sociedade: subjugadas a afetos e desejos masculinos. Paralelamente, Peachum descobre o paradeiro de Mac, o traz à cadeia novamente e em questão de poucos momentos ele será executado. Antes de se fazer cumprir a pena, da última cena participam um ator e um mendigo, juntos eles questionam o fim de Mac. O Ator afirma que uma ópera deve ter um final feliz, já o mendigo contribui com a reflexão sobre o espelhamento da alta e da baixa sociedade, sabiamente, ele afirma que a vida dos pobres é a mimese mal sucedida da vida da alta classe. Explica,

MENDIGO

Em toda a peça vocês podem observar uma tal semelhança de costumes entre a vida nobre e a vida baixa que é difícil determinar se (nos vícios da moda) os cavalheiros aristocratas imitam os cavalheiros da estrada, ou os cavalheiros da estrada, os aristocratas... Tivesse a peça ficado como era de início a intenção, teria ilustrado uma belíssima moral. Teria mostrado que

⁵⁶ O tradutor outra vez explica que a coroação que se refere é do Rei George II, Na ópera de Brecht, a coroação é da rainha Elisabete.

as pessoas mais baixas têm seus vícios, em certa medida, exatamente como os ricos: e que são punidas por eles. (GAY, 2007, p. 102)

Esta é síntese da obra, o que diferencia a aristocracia e a burguesia das classes menos favorecidas? Acaso as ocorrências da vida são diferentes? O que se pode apreender é o espelhamento dos dramas humanos: muito do que ocorre nas classes subalternas também ocorre nas classes favorecidas.

O final da peça é um pouco estranho: sem revelar o futuro de nenhum dos outros personagens, a cena final é um tanto absurda: todos estão juntos em uma reunião festiva, Mac se propõe a dançar com Polly, anuncia a todos que ela é a escolhida para casar com ele e durante a dança, a ópera acaba.

Brecht, dá início ao terceiro ato da *Ópera dos três Vinténs* com a inserção de uma cena em que Peachum organiza a tentativa de um protesto durante o cortejo da coroação. Reunido com seus mendigos, confeccionam inúmeros cartazes de protesto e articulam se encontrar em frente ao Palácio de Buckingham. Rufam pela primeira vez os tambores, a polícia invade o espaço e tem início um embate entre Peachum e o delegado Brown. De um lado, o delegado quer manter a ordem e impedir a manifestação; do outro, o *amigo dos mendigos* sente-se no direito de manifestar. Aqui está o toque brechtiano: quando da escrita da *Ópera do mendigo*, Gay via nascer diante de si os sindicatos, no tempo de Brecht já tinha essas formas de associação bem desenvolvidas e as personifica em Brown e Peachum: de um lado aquele que defende os direitos e interesses da elite; em antagonismo, o representante daqueles que pouco ou nada têm, os pobres, os lazarentos. Ao segundo rufar dos tambores, Peachum anuncia:

PEACHUM – Saída da guarda para formar alas. Os mais pobres dentre os pobres sairão meia hora depois.

BROWN – É isso mesmo, senhor Peachum Os mais pobres sairão meia hora depois diretamente para a prisão de Old Bayle, onde passarão o inverno. *Aos policiais*: Muito, bem rapazes, comecem a catar o que tiver por aí. Toda a patriotada que vocês acharem. *Aos mendigos*: Alguma vez já ouviram falar de Brown-o-tigre? É que esta noite, Peachum, encontrei a solução e devo dizer que salvei um amigo da morte certa. E agora vou dar uma geral neste covil. E prenderei todo mundo por... por que será mesmo? Por mendicância! Pois foi o senhor que insinuou que aproveitaria o dia de hoje para jogar os mendigos contra mim e contra a rainha. Estes mendigos vão comigo. A gente sempre aprende (BRECHT, 1988, p. 84).

Adaptar é mais que simplesmente reescrever uma obra. Nesta passagem se pode perceber uma característica importante da função do adaptador: trazer para o seu tempo o espírito da obra. Estas transposições podem ocorrer de uma cultura para outra, em modos e tempos distintos da obra de origem, mudando-se o gênero das personagens, sua etnia, classe

social, religião, e diversos outros aspectos que caracterizam a indigenização⁵⁷ da obra, ou seja, a realocação cultural desta em uma nova cultura. No caso da interlocução Gay-Brecht, o modo é o mesmo (mostrar); a cultura é a mesma (anglo-saxônica), desse modo, a grande mudança está no tempo: dois séculos separam os autores e o que, para Gay, era um fenômeno que emergia, a luta de classes organizada, para Brecht, estava em seu auge.

Ao contrário de Gay, que constrói o terceiro ato sintético, focado na prisão de Mac e no desfecho, Brecht procura aprofundar os conflitos, buscando um novo desenlace para sua ópera. A cena que segue a invasão da casa de Peachum chama-se *Luta pela posse* e é o confronto entre Luy e Polly pelo amor de Macheath. É uma cena relativamente longa, com acusações, trocas de ofensas, ironia, e por fim, as pazes entre as duas mulheres, esta harmonia é interrompida pela chegada da Sra. Peachum que anuncia a prisão de Mac e sua condenação à forca. Dentro do local, Mac, Lucy, Polly, Peachum conversam sobre triste fim do bandido-mor de Londres e da comoção que a notícia causou levando centenas de pessoas a se aglomerarem diante da prisão para ver o enforcamento, ofuscando o brilho da coroação da rainha,

JENNY *aproxima-se da sala*- O pessoal da Drury Lane está completamente em pânico. Ninguém foi à coroação. Todos querem te ver. *Coloca-se ao lado direito.*

MAC – Me ver.

SMITH

Bem, então vamos. Seis horas. *Manda tirá-lo da cela*

MAC- É, não vamos deixar as pessoas esperando, minhas senhoras, meus senhores, estão vendo extinguir-se o representante de uma classe em extinção. Nós, os pequenos artesãos burgueses que trabalhamos com o bom e velho pé-de-cabra as modestas caixas dos pequenos comerciantes, estamos sendo engolidos pelos grandes empresários, atrás dos quais estão os bancos. O que é uma gazua comparada com a *ação ao portador*? O que é um assalto a um banco comparado à fundação de um banco? O que é o assassinato de um homem comparado com a contratação de um homem? [...] (BRECHT, 1988, p. 103)

Neste momento, Brecht disparou pela boca de Mac uma de suas mais conhecidas e reproduzidas frases, um aforismo que define o capitalismo: “O que é um arrombamento de banco diante da fundação de um banco?, porém o contexto da frase é mais profundo e apresenta outras dicotomias da sociedade capitalista: São quatro proposições desdobradas das anteriormente definidas:

⁵⁷ As transposições podem ocorrer de uma cultura para outra, em modos e tempos distintos da obra de origem, mudando-se o gênero das personagens, sua etnia, classe social, religião, e diversos outros aspectos o que caracterizaria a *indigenização* da obra, ou seja, a realocação cultural desta em uma nova cultura (HUCHTON, 2013).

1) “Nós, os pequenos artesãos burgueses que trabalhamos com o bom e velho pé-de-cabra as modestas caixas dos pequenos comerciantes”: o sujeito que pratica o roubo não é mais o arrombador, mas o banqueiro;

2) “O que é uma gazua comparada com a *ação ao portador?*”, aqui Brecht está indicando que os objetos utilizados para o roubo estão sendo modernizados” “gazua” é uma chave falsa, a popularmente conhecida “micha”, usada por arrombadores;

3) “O que é um assalto a um banco comparado à fundação de um banco. A comparação é que a atividade do ladrão e do banqueiro é a mesa: roubar.

4) “O que é o assassinato de um homem comparado com a contratação de um homem?”, a relação aqui é de similaridade, contratar um homem, dentro dos termos e condições de trabalho do modo capitalista é o mesmo que roubar-lhe a vida.

Condenado à morte, Mac arrepende-se e é levado à forca. Neste momento, mais um indício da pseudo dicotomia entre o teatro épico e o teatro dramático: na cena final da *Ópera dos três vinténs*, Mac está diante da morte a resolução se dá pela entrada de um arauto⁵⁸ que traz a mensagem da rainha suspendendo a condenação de morte e ainda, elevando o condenado à categoria de nobre, dando-lhe de presente o castelo Marmabel e dez mil libras de pensão. Ora, essa solução é inesperada, mirabolante, resume a prática aplicada desde os gregos no teatro é chamada de *deus ex machina* e que no teatro moderno foi substituída pela chegada de uma carta, de um telefonema (ou no caso de Brecht de um mensageiro) que informa o destino dos personagens. Tantas e tantas obras reconhecidamente com estrutura, a partir das concepções do teatro aristotélico, têm esse recurso aplicado em seu final, o que se busca apontar com isso é que embora no início, Brecht tenha rompido bruscamente com todas as concepções de teatro que o antecederam, aos poucos essa prática vai se arrefecendo e ele passa a utilizar recursos do teatro dramático em suas peças.

No Terceiro Livro do *Romance dos três Vinténs*, a narrativa é atravessada por uma resolução insólita para o problema dos barcos: um naufrágio, com muitas mortes de marinheiros, o que desencadeia uma onda de protestos na cidade. Mesmo depois de todos os desencontros e desentendimentos, todos os envolvidos em negociatas escusas, Polly, Mac, Peachum e seus amigos conseguem se livrar da justiça evidenciando que o dinheiro traz junto a impunidade. É através das palavras de Mac, o assassino, o chantagista, enganador, corrupto que vem a síntese do final do *Romance dos três Vinténs*

- Querida esposa, sogro, meus amigos! Apesar de tudo, estou satisfeito com o final que alcançamos hoje, depois de muitos desentendimentos. Não

⁵⁸ Emissário de um príncipe, rainha ou rei.

escondo: venho de baixo. Nem sempre me sentei em mesas dessas, nem sempre com homens tão honrados. Comecei minha atividade em pequena escala, em outro meio. Mas no fundo ela permaneceu a mesma. De modo geral se atribui a ascensão de um homem à sua ambição ou a um plano grandioso e complicado. Francamente eu não tive um plano tão grande. Só tive desejo de sair do asilo de pobres. Meu lema era: o homem doente morre, o forte luta. Afinal, só gente como eu consegue subir. [...] Termino com a frase: sempre para o alto! *per espera ad astra! E ainda: nunca olhar para trás!* (BRECHT, 1976, p. 345)

Parece que Mac está a fazer um elogio supremo a pessoas parecidas a ele, empreendedores, capazes, sagazes, homens nativos do sistema capitalista. Essa passagem é uma das adaptações realizadas para o romance: aqui Mac está triunfante, pleno, bem diferente do Mac derrotado da *Ópera dos três Vinténs* que canta a *Balada na qual Macheath pede desculpa todos* fazendo o *mea-culpa*, assumindo os seus erros, e alerta que não se deve julgar ao próximo, derrotado, entoa:

Eu peço que perdoem meus pecados.
Também aos tiras. Claro, não invejo
A sina deles: cada tarde e dia
Alimentar os presos com sobejos
E torturar na cela escura e fria.
Eles merecem minha maldição,
Porém prefiro ser condescendente,
Que aprendam a lição:
Lhes pedirei meu perdão humildemente.
Que suas caras se desfaçam logo
Sob golpes de martelos mais pesados!
De resto, quero esquecer e rogo:
Desculpem, pois todos os meus pecados!
(BRECHT, 1988, p. 105)

Este tipo de mudança indica que o processo de reescrita de uma obra pode modificá-la de forma profunda e abrupta, em um processo adaptativo que é, ao mesmo tempo, transformador. Retomando a questão da fidelidade, abordada no início do capítulo, em obras que são realizadas entre um mesmo modo, por exemplo *mostrar* (cinema para o teatro ou vice-versa) a possibilidade de estranhamento do espectador é menor. O espectador que assistir ao filme *Ópera dos três Vinténs* e assistir à peça *Ópera dos três Vinténs* não encontrará grandes dificuldades em identificar a similaridade entre as duas mídias, pois apenas pequenas modificações foram feitas. Já se o mesmo espectador resolver ler o *Romance dos três Vinténs* perceberá uma mudança sensível tanto na estrutura quanto na natureza dos personagens, do tempo ou na linearidade dos acontecimentos.

Adaptar é, portanto, pode-se concluir, um movimento de desconstrução da obra e a de sua posterior reconstrução a partir de seus próprios fragmentos, acrescida da interpolação de

outros: um verdadeiro exercício de bricolagem. Nesse sentido, está para além do simplesmente transpor, é processo criativo, multi-artístico, plural, que gera outra criação à medida que se distancia da obra de origem, ainda que carregue resíduos da obra originária. Esse processo ocorre em *Romance dos Três Vinténs*, cujo ineditismo não está em sua trama, mas na forma (narrativa) de contar a história. Bertolt Brecht parte da peça de John Gay, acrescenta novos personagens, desloca-os no espaço-tempo, cria outra história para ser mostrada ao espectador. Nesse segundo movimento, ao narrar, consegue adicionar potência aos conflitos subjetivos vivenciados pelas personagens, é o caso, por exemplo, da angústia de Polly para abortar o filho que tem com Sr. Smith (fato que nem é mencionado na Ópera), recurso que acaba por diminuir as ações histriônicas da personagem. Sendo assim, pode-se pensar em algumas adaptações sendo relações palimpsestuosas. Embora esse termo tenha se originado das relações que os textos estabelecem uns com os outros, é possível realizar certa transposição que permita pensar nas adaptações entre mídias e gêneros diferentes como sendo palimpsestos. No modo narrar, essa relação ocorre de maneira explícita e *Romance dos três Vinténs* carrega, em sua superfície, as marcas dessas relações intertextuais. Se até este momento se falou principalmente das mudanças que foram realizadas no texto, a seguir, seguem as considerações sobre os elementos intertextuais que auxiliaram nesse processo, a saber, na própria construção de intertextualidade.

CENA 4: ROMANCE DOS TRÊS VINTÉNS: UMA EXISTÊNCIA PALIMPSESTUOSA

Genette assume a palavra. Sua fala pretende evidenciar sua teoria através de exemplos. Os textos são projetados no fundo do palco.

Dialogar: conversar com outra pessoa ou com outro grupo⁵⁹. Este atributo não é específico dos humanos, os textos, enquanto entidades literárias, estão em constante diálogo, e mais que isso, eles estabelecem trocas entre si. Estas trocas são o objeto primordial de estudo da poética e configuram o campo da transtextualidade determinando as formas de (inter)relação entre os textos. O objetivo desta cena é apresentar as marcas encontradas na superfície textual do *Romance dos três Vinténs* que evidenciam a presença subjacente de outros textos configurando o fenômeno de intertextualidade. Para atingir tal objetivo, parte-se para um levantamento topográfico do terreno textual do *Romance dos três Vinténs* a fim de identificar as formas de intertextualidade que o configuram, buscando, na topografia do romance, as marcas textuais, diretas ou indiretas, que Brecht utilizou para sua escrita.

Gerard Genette em *Palimpsesto: A Literatura de segunda mão*, apresenta cinco principais possibilidades de a transtextualidade se manifestar nos textos, são elas: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade. A intertextualidade é caracterizada pela presença evidente e manifesta de um texto em outro. Sua prática se dá através da citação, do plágio ou da alusão. Essas noções foram investigadas por teóricos como Julia Kristeva em *Introdução à semanalise* (1974) e por Harold Bloom em *A angústia da influência* (1973). A característica principal dessas investigações é a de identificar tais ocorrências em nível fragmentário, isto é, no detalhe, buscando as marcas identitárias evidentes quase impressões digitais que um texto deixa na superfície de outro. Mais recentemente, uma abordagem específica da intertextualidade foi realizada por Thiphaine Samoyault (2008).

Em *A Intertextualidade*, Samoyault apresenta um breve panorama da heterogeneidade lexical aplicada ao conceito de intertextualidade, por exemplo: tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação, diálogo. Para a autora, o termo intertextualidade é heteróclito, tendo em relação às definições anteriormente citadas o benefício de abarcá-las em si mesmo. Seria, portanto, a textualidade um grande guarda-chuva que abarca as definições que possuem

⁵⁹ Dicionário Michaelis

diferenças entre si permitindo o intercâmbio entre textos em diversos níveis. Sobre essas possibilidades de trocas, afirma que

É impossível assim pintar um quadro analítico das relações que os textos estabelecem entre si: da mesma natureza, nascem uns dos outros segundo o princípio de uma geração espontânea ao mesmo tempo não há nunca reprodução pura e simples ou adoção plena. (SAMOYAUULT, 2008, p. 9)

Não haveria, portanto, um cânon a ser seguido para essas trocas, tão pouco leis rígidas que determinem a maneira que elas devem acontecer, esse processo ocorre de maneira natural a partir de necessidades que surgem e ganhando *corpus*. Além deste panorama geral, é apresentada, de maneira detalhada as formas de intertextualidade: citação, alusão, referência, pastiche, paródia, plágio e colagens. A principal conjectura é a partir de uma perspectiva mnemônica entre os textos, ou seja, a capacidade que a inter-relação e ocorre entre eles em seus diversos níveis possuem de evocar a memória da literatura a partir dela mesma. Nesse sentido, a intertextualidade seria o *grand retour* da literatura a si mesma por processos mnemônicos.

A intertextualidade teria a característica de ser uma noção instável e sua dubiedade acerca da leva teóricos a rejeitá-la. Essa rejeição vem em parte pela sua dicotomia que a conduz para duas perspectivas diferentes: 1ª em nível linguístico cuja característica é a recuperação de discursos anteriores; a 2ª seria uma perspectiva poética na qual a retomada dos discursos dar-se-ia através da citação, da alusão, que recuperaria discursos literários. Nesse sentido a literatura conversa consigo mesma constituindo a principal característica da intertextualidade: o diálogo da literatura com a própria literatura.

Refazendo a etiologia do conceito de intertextualidade traz considerações de Julia Kristeva, Mikhail Bakhtin, Barthes, Riffaterre e Gérard Genette. Seu percurso metodológico inicia por apontar que diversos termos surgiram na década dos anos 60 como estruturalismo, significância, produção textual, entre outros, todos com o intuito de formar uma área do saber que se destinava exclusivamente à análise de textos. O objetivo era constituir uma ciência do literário livre das inter-relações que até então eram estabelecidas com outras áreas do saber, entre elas a psicologia, a história, a filosofia, etc., quando se buscava uma análise do objeto textual. Nessa perspectiva o objeto de pesquisa único dessa análise era o texto, independentemente de seu contexto de produção ou recepção, o *new criticism* americano teve forte influência nessa perspectiva de análise literária. É nesse cenário que surge a intertextualidade primeiramente “como uma noção linguística e abstrata, integrada à análise transformacional (redistribuição da ordem da língua e transformação dos códigos), a fim de

levar em conta o social e o histórico” (SAMOYAULT, 2008, p.15) em contraste com a perspectiva vigente dos estudos literários nesse momento.

A intertextualidade surge a partir dos artigos: *A palavra, o diálogo e o romance* e *Texto Fechado* ambos publicados por Julia Kristeva na revista *Tel Quel*. Ancorada nos conceitos de Mikhail Bakhtin, Kristeva desenvolve o conceito de intertextualidade da seguinte maneira:

“O eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para desvelar um fato: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) e, que se lê pelo menos uma outra palavra (o texto). Em Bakhtin, aliás, esses dois eixos, que ele chama respectivamente diálogo e ambivalência, não são claramente distinguidos. Mas essa falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária; todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. (Ibid., *apud* KRISTEVA p. 16).

A partir desta nova perspectiva se estabelece outro panorama a de inter-relações, trocas, (entre)cruzamentos de textos. Esse momento é importante para causar uma ruptura na perspectiva vigente que partia principalmente das possíveis influências que ocorriam entre as literaturas. Em contraste, o conceito de Kristeva busca apresentar e estabelecer o diálogo que ocorre entre textos para além das questões de possíveis (se é que existem) influências. Na concepção da intertextualidade é fundamental a transposição que ocorre entre os diversos signos constituintes dos textos e seus intercâmbios.

Kristeva chega a estas considerações partindo da polifonia proposta por Bakhtin, em cuja um discurso é constituído por diversas vozes e fragmentos de discursos outros e que o mesmo ocorre em nível textual, ou seja, que em um texto existe a presença de diversos outros textos com quais este dialoga. Assim sendo, o conceito de dialogismo é nevrálgico para a intertextualidade afinal, “a noção alteridade é decisiva para estabelecer esse movimento de linguagem que carrega outras palavras, as palavras dos outros” (Ibid., p. 20). Dito de outra forma, todo texto traz em si, e consigo, a presença de outros textos que o antecederam. Quando um texto surge ele entra em um diálogo que já está em curso, e, portanto, ele evoca signos antecessores.

Ao realizar esse exercício a literatura recupera a sua própria história e estabelece um diálogo consigo mesma. Isso ocorre entre obras que se citam, se referem se recuperam, retomando narrativas já existentes e que são reescritas a partir de outras perspectivas, constituindo o hibridismo literário que é na verdade sua idiossincrasia.

Já em Barthes define a intertextualidade como uma relação de textos com textos que os antecederam, a tessitura textual seria composta desses entrelaçamentos de citações de textos

que vieram *a priori* por textos que surgiram *a posteriori*. Além disso, ele renega a redução da intertextualidade a uma questão puramente de fontes e influências, apresentando que o conceito de intertexto é em verdade uma rede de “citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas”.

A leitura é nesse momento adicionada a este já complexo cenário de relações, agora não apenas a produção textual está em cena, mas também a recepção da literatura. Ter-se-ia, portanto, duas dimensões possíveis para a leitura: a 1ª aponta para uma *intertextualidade de superfície*, ou seja, uma análise que busca identificar os processos de retomadas presentes em um texto; a 2ª busca identificar as diversas relações possíveis que emergem através do contato entre os textos.

Em resumo, poder-se-ia afirmar que Barthes busca ampliar o conceito de intertextualidade como um conjunto de relações corporificadas entre os textos excedendo assim o binômio fonte x influência. Além disso, aponta para nuances sutis nesse processo e coloca a recepção no posto de elemento fundamental para a constituição de sentido dos textos.

Para Riffaterre a leitura assume protagonismo e a intertextualidade ocorre em nível psíquico, ou seja, são evocados textos que o leitor tem em seu arcabouço de leitura e que são evocados no momento da leitura realizando o processo de intertextualidade. De fato, aqui a totalidade de experiências literárias do leitor tem significativa importância pois ele é convidado a assumir um papel ativo no processo ao realizar a conexão das referências presentes no texto com as suas próprias.

De muito, a leitura seria um processo capilar em rede. Existiria uma série de relações que funcionam de maneira similar a uma teia em cujas citações e referências ocorrem de maneira livre e assim um texto vai dando sustentação ao outro. Essa teia é um sistema de interação dinâmico e complexo no qual texto e intertexto estão juntos fazem parte de um único sistema. Intertexto seria compreendido, portanto, enquanto “a percepção, pelo leitor das relações entre uma obra e outras que precederam ou seguiram” (Ibid., p.28).

Outro autor que Samyoutl recorre é Antoine Compagnon, para quem a concepção das relações de intertextualidade parte de um texto pré-existente e outro que o segue. Compagnon realizou importante trabalho em cima das citações que para ele são “repetição de uma unidade de discurso num outro discurso” (p. 35), ou seja, é presença de um trecho de um texto em outro texto. Assim o processo de escrita seria, ao mesmo tempo, um processo de reescrita no qual excertos de textos são relocados em novos textos. Esse procedimento estaria mais próximo do conceito de bricolagem, ou seja, a colagem de elementos textuais ou não textuais em outras obras.

Tal procedimento pode ocorrer na literatura, no cinema ou nas artes visuais e a ideia aqui é deixar expostas as intersecções entre as colagens de modo que seja possível identificar a nova configuração da obra composta por fragmentos de outras, portanto, não seria apenas mimeses da arte, mas uma maneira de colocá-la em xeque a partir desse hibridismo⁶⁰.

Deste modo, Samyoult refaz o percurso do conceito de intertextualidade a partir de propostas de autores distintos, mas que, em última instância, assinalam em uma mesma direção: as trocas que são possíveis entre os textos literários. Esta noção de troca é fundamental para o presente ato desta dissertação por permitir embasar previamente o que se encontrará nas trocas intertextuais, a seguir. *Romance dos três vinténs* traz inúmeras passagens que o colocam em diálogo direto e indireto tanto com *A ópera do Mendigo* quanto com a *Ópera dos três vinténs*, isto é, em relação intertextual. Fica evidente que a maioria dessas relações se dá via paratextualidade, sobretudo pelo uso de epígrafes e do prólogo do romance que apresenta uma canção cantada por Polly na cena 3 do ato I de a *Ópera dos três vinténs*, que é transposta para o prólogo do romance. Diz a jovem aos seus pais,

O primeiro veio de Kent-
Um galante dos pés a cabeça;
O outro tinha três navios no porto
O terceiro pegou fogo depressa.
Mas como eram ricos,
E eram amáveis,
O pescoço cheirando a loção,
E sabiam respeitar a dama,
Então, minha resposta foi: “não”.
Eu fui distante e inacessível
E mantive-me imparcial.
Certamente a lua brilhou a noite toda,
E nas ondas balançou a canoa,
Nada mais além disso, afinal.
Sim a gente deve negar-se,
Deve manter frio o coração.
Tanta coisa pode acontecer à noite
Mas um dia chegou, e o dia estava azul,
Veio alguém, que não soube pedir:
Pendurou seu chapéu atrás da pira.
E não soube respeitar uma dama,
E eu não pude mais resistir. [...] (BRECHT, 1988, p. 44)

Nesta canção, Polly, fala de sua inocência, e de como lhe surgiram três homens em sua vida. O primeiro, um homem correto, digno, com boa aparência e vestimenta. Ela o rejeitara; o segundo tinha posses e sabia tratar uma dama; o terceiro faria tudo por ela, mas a este ela

⁶⁰ Evidentemente, Samyoult recupera considerações de Genette, entretanto, essas proposições já fazem parte do arcabouço teórico desta dissertação, não seriam retomados a partir da perspectiva da autora.

também rejeitara. Até o dia em eu chegou um quarto, sem dinheiro, sem pedir nada, sem dar nada, e a este ela não resistiu, entregou-se a ele pelo simples fato de ser homem. Este é um exemplo claro de intertextualidade, mas também é um exemplo de paratextualidade, que nada mais são que os prefácios, posfácios, títulos, notas de rodapé, epígrafes e todos os recursos que não podem ser considerados o tronco principal dos textos. São presenças que orbitam ao redor do texto principal, estando ou não impressos na edição. Embora Genette defina a paratextualidade, como “a relação menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito tem com que se pode nomear simplesmente de paratexto” (GENETTE, 2006, p. 9), pode-se verificar que neste exemplo esta definição é subvertida. A presença desta canção como epígrafe, confirma a intertextualidade, se inscreve enquanto transtextualidade ao mesmo tempo em que legitima outra máxima proposta genettiana: a de que as relações transtextuais não são estanques e, que além disso, essas nomenclaturas não são necessariamente categorias, elas estão em diálogo e são antes de qualquer coisa aspectos que indicam as formas e modos como os textos se relacionam. Sendo assim, preciso considerá-las antes como uma prática literária do que como uma forma de categorizar textos. Tais relações, pela sua própria ação, algumas vezes criam entre si fronteiras bem determinadas, mas em outras essas mesmas fronteiras, por serem porosas, são invadidas borrando a linha que separaria um texto de outro. É esse fenômeno que ocorre no caso da “Canção de Polly” que, embora seu uso seja aplicado explicitamente como uma paratextualidade (a canção é usada como prólogo), configura ao mesmo tempo o exercício de intertextualidade, pois é o mesmo trecho, são as mesmas letras e a mesma configuração textual. Existem inúmeras configurações para as relações transtextuais neste processo, note-se, por exemplo no capítulo III do *Romance dos três Vinténs*, a seguinte epígrafe:

Pois de que vive o homem? A toda hora os outros atormenta, despe, ataca,
 estrangula e os devora!
 Só disso vive o homem, de saber
 Esquecer inteiramente que é humano.
 Senhores, não se façam ilusões:
 O homem vive só de más ações. (BRECHT, 1967, p. 43).

Ela é a aglutinação de falas da *Cena II*, do Segundo final de *A ópera dos três Vinténs*. Nesta cena, uma voz em *off* questiona Mac, que dá sua resposta e ouve a tréplica do coro, e o diálogo tem continuidade, como se pode ler abaixo

Voz atrás o palco - Pois de que vive o homem?
 MAC- Pois de que vive o homem? Tão somente
 De maltratar, morder, matar como um animal insano,
 E tendo esquecido inteiramente

De que ele próprio é um ser humano. Só disso vive o homem, de saber
Esquecer inteiramente que é humano.

CORO- Não vos deixeis, senhores, iludir:
O homem vive só de destruir! (BRECHT, 1988, p. 77)

Na sequência desse diálogo, a voz em *off* faz a mesma pergunta novamente, e quem responde dessa vez é Jenny. Em seguida a voz do coro dá a tréplica e o diálogo tem continuidade. Este é um claro exemplo de um autoplágio: quando na relação de um texto se dá a partir de “um empréstimo não declarado, mas ainda literal” (GENETTE, 2006, p. 8), isto é, Brecht reescreve seu próprio texto e não avisa ao leitor da referência. Neste caso, a intertextualidade se dá a partir da colocação do trecho da *Ópera dos três vinténs* reescrito em forma de epígrafe (paratexto), mas há outros exemplos, como a epígrafe do *Capítulo IV* que é a contração de um diálogo que está no primeiro final da mesma obra,

Cada homem deveria ter bondade
Mas assim não são as coisas na verdade
Final dos três Vinténs: “Sobre as incertezas das coisas humanas”
(BRECHT, 1976, p. 56)

A mesma reflexão é feita na *Ópera dos três Vinténs*, quando a cena mostra o Sr. e a Sra. Peachum divagando sobre a obrigatoriedade do homem de ser bom. Peachum está com a Bíblia em mãos e o conteúdo de sua fala é totalmente materialista, hedonista, contrariando o discurso bíblico (um *gestus* brechtiano em que a ação de segurar a Bíblia enquanto diz seu texto, já posiciona politicamente a personagem. O diálogo se dá da seguinte forma:

PEACHUM – Ser um Homem bom! Sim, quem não gostaria?
Doar tudo aos pobres nos seduz.
Seu reino advém com nossa melhoria,
E quem não quer estar na sua luz?
Ser homem bom! Sim, quem não gostaria?
No entanto, infelizmente em nossa vida,
Pessoas são sovinas e perversas. Quem não prefere paz e harmonia?
Porém as circunstâncias são adversas. (BRECHT, 1988, p. 50)

Este jogo se dá entre o mundo desejado e o mundo real (entre mundo vindouro e mundo terreno) é afetado pelas características do ser humano perverso, sovina e ligado sobretudo a seu dinheiro, às coisas materiais. Ao longo do Capítulo IV de RTV quando temas como a guerra, gravidez, casamento, amor, amizade são apresentados e discutidos, todos eles são atravessados por questões materiais: a guerra não é apenas um conflito, mas uma maneira de animar o mundo dos negócios. Tem-se, ainda, dois temas que podem fazer alusão à peça *Mãe Coragem e seus*

filhos, escrita por Brecht em 1941, no exílio. Acompanhando Anna Fierling, uma vivandeira⁶¹, o leitor/espectador descobre como se pode sobreviver na, e a partir da guerra. Anna ganhou o apelido de *Mãe Coragem* porque enfrenta os horrores da guerra e faz dela o negócio que permite criar seus filhos, logo no início da peça, se vê diante de dois soldados que questionam essa relação que ela estabelece com a guerra. Ouve do Sargento as seguintes palavras,

SARGENTO - Para você, então, a guerra há de roer os ossos e deixar a carne? Você engorda as suas crias com a guerra, e não quer dar nada em troca? Ele precisa saber de onde vem a comida. E você, que tem nome de Coragem tem medo da Guerra, que é seu ganha pão? Seus filhos não têm medo, vê-se logo... (BRECHT, 1991, p. 181)

Mãe Coragem luta para sobreviver dentro da guerra, já os personagens do *Romance dos Três vinténs* mesmo distantes geograficamente de um conflito militar sentem o empuxo da força bélica arrastando-os para o centro de uma guerra tão cruel quanto o conflito armado: a guerra da sobrevivência nos grandes centros urbanos. Neste caso, a intertextualidade se deu via alusão, caracterizada quando “um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro texto, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete” (GENETTE, 2006, p. 8). Este não é o único texto dramaturgico brechtiano que deixou suas pegadas no terreno do *Romance dos três vinténs*. *Happy End* foi escrita por Elisabeth Hauptmann com canções de Brecht e Weill. O enredo se passa na Chicago dos anos de 1930, ainda sob os efeitos da *Grande Depressão* de 1929. A *Lei Seca* vigora, a cidade está sob pressão, o conflito ocorre entre um grupo de mafiosos assaltantes de banco e grupo de religiosos que tenta convencer os criminosos a declinarem de seus planos e da violência, o embate mais uma vez é entre o dinheiro e os valores morais e religiosos. Dessa peça, Brecht retira a *Balada de Hanna Cash*, uma canção que fala de amor, de fidelidade, e coloca como epígrafe do Capítulo V. Anuncia a balada,

Entre carnes e peixes se amaram
E “seguiram unidos pela vida”
Não tinham cama nem tinham mesa
Nem carne ou peixe ou nomes para os filhos
Mas sopra o vento ou caia a chuva
E inunde-se a savana
Hanna Cash, meu filho,
É fiel a seu amado.
O delegado diz que ele não presta
A leiteira diz que anda toro

⁶¹ Mulher que acompanha as tropas e providência ou comercializa os mantimentos necessários para que a marcha continue.

Mas Hanna não importa: ele é meu.
 Era tão livre, e era-lhe fiel por isso.
 E se ele manca ou não regula
 Ou mesmo se lhe bate
 Hanna cash, meu filho,
 Só quer saber se o ama.
Balada para Hanna Cash (BRECHT, 1976, p. 75)

Este exemplo é a intertextualidade em seu pleno exercício: a bricolagem. Brecht recorta *ipsis litteris* a canção do texto *Happy End* (1929) e a “cola” no RTV como um paratexto. Outros textos que não eram de sua autoria também foram bricolados, a exemplo do trecho do *Livro de Jó*, do *Antigo Testamento*, que surge na epígrafe do capítulo 6. Neste capítulo do romance, Peachum está com os negócios do navio literalmente indo por água abaixo, as dívidas pelos reparos são enormes e se algo der errado o levará à falência, enquanto isso, sua filha Polly case-se com Mac retirando e a possibilidade de usá-la de mercadoria de troca é perdida. Peachum não é o único a estar em situação financeira complicada, um de seus sócios não suporta o prejuízo dos barcos e vai à falência, a tônica deste capítulo é a derrocada: todos estão prestes a terem retirados de si tudo quanto possuem, o mesmo ocorreu com a personagem bíblica de Jó que perdeu tudo que possuía indo ao extremo da doença e da pobreza, no excerto bíblico escolhido, diz Jó no Capítulo 7, versículos 17 a 21

Não quero mais viver. Deixa-me porque mês dias são nada.
 O que é o homem para o engrandeceres, e se ocupar dele teu coração?
 Tu o visitas diariamente e o tentas a toda hora.
 E pequei, que foi que te fiz, ó guardador dos homens?
 Porque me tornas objeto de teus ataques, até que eu seja um peso para mim próprio?
 E porque não perdoas o meu pecado e não afastas de mim? Pois agora deitar-me-ei na terra, e quando amanhã me procurares já não mais estarei aqui
 Livro de Jó. (BRECHT, 1976, p. 94).

Jó argumenta contra Deus sobre os infortúnios pelos quais passa, compara-se a um trabalhador que espera seu salário e o que recebe é calamidade. Peachum imagina que após fazer tudo por sua filha, teria nela uma poupança garantida para seu futuro fazendo-lhe casar com um bom partido; dedicando-se aos negócios do barco teria lucros, mas o que recebe em troca é incertezas e a possibilidade de calamidade. Por outro lado, pode-se pensar que Brecht evoca a figura de Jó e sua luta contra o diabo para aludir à sua primeira peça, *Baal*, cujo tema são as desventuras de um *outsider*, que rejeita as convenções burguesas. Tanto o livro de Jó quanto a peça brechtiana tem protagonistas que se percebem em situações de desamparo total, mas Jó é a antítese dos personagens de Brecht, pois seu infortúnio não foi adquirido, mas

imposto. O que une os personagens é dos seus desejos, sob uma perspectiva religiosa cristã, em constante pecar, é a percepção de que a vida, sem certos predicados, não é uma vida que merece ser vivida, e estão sob constante ataque dos seus desejos, sob uma perspectiva religiosa cristã, em constante pecar. No caso de Peachum, a ambição é quem o sonda, quem visita seu coração e o tenta diariamente, este personagem é o arquétipo do homem capitalista, que sem o lucro e o dinheiro acredita que a vida não merece ser vivida.

É com a *Moritat* de Mac Navalha que Brecht inicia o Segundo Livro do RTV, este o gênero poético-narrativo *Moritat*, geralmente é traduzido para o português como *balada*, mas essa tradução é imprecisa e cabe salientar que essas canções têm características específicas: fazer menção a um assassinato, a um crime a ou a más notícias, com certo gracejo ou até mesmo em forma de chiste. Mac é um vilão, mas o romance narra sua vida pós período “Mac punhal”, quando ele já assume a identidade de Sr. Beckett. Em sendo ele o grande vilão da ÓTV, no romance sua vilania perde força e intensidade e divide as atenções do leitor com os vigaristas Peachum e Coax, mas é possível que Mac sintetize o que há de pior em um vilão e um vigarista, cabe salientar que

Vilão é a criatura do mal e da maldade, se não de ostensiva patologia A vilania é o mau comportamento levado a um extremo desagradável – em geral homicídio. A vigarice em geral não é cruel, evita ferir gravemente terreiros e se define como patifaria encharcada de humor ou se explica como resultado de um meio social desafortunado (PENZLER, 2018, p. 15).

Destarte, Mac borra essas fronteiras não somente pela constituição da sua personalidade, pois é mal ao ponto de cometer homicídio, mas também quanto à natureza de seus crimes menos graves o roubo, a extorsão e corrupção. A faceta cantada na *Moritat* é a do vilão e seu crime por excelência, o homicídio. Comparado a um tubarão, predador que rasga a carne de suas vítimas e some sem deixar vestígios, Mac impõe medo pela crueldade de suas ações:

O tubarão tem dentes
E tem os dentes na cara
O Macheath tem um punhal
Mas vê -lo é coisa rara

Na água verde do rio
Muita gente anda caindo
Não é cólera nem peste
É só Mac agindo. [...] (BRECHT, 1976, p. 111).

Sobre a questão genérica, mesmo Genette (2006) admite que ela é complexa, abstrata e ainda que a determinação ocorra via paratexto (nesse caso o título dado é *Moritat*) esta definição pode ser rejeitada, assim o faz o público em geral que, em larga medida, o substitui por *balada*. Afora esse esclarecimento, cabe localizar a origem desta: a saber, ela é, na íntegra, o prólogo da ópera dos três vinténs, isto é, na ópera, exerce também a função de paratexto. Esses são exemplos de trocas entre os textos que se dão de forma evidente, taxativa. Entretanto, foi possível realizar a conexão de passagens do *Romance dos três vinténs* com outros textos, sem que haja grafia dos mesmos. Nesse sentido, talvez seja antes um exercício hermenêutico que a instauração fática da intertextualidade, mas ainda assim, configuram o diálogo do texto *Romance dos três vinténs* com outros textos. O pensamento de Epicteto é um antídoto para os males que afligem a alma humana. É um alento, diante dos desafios da existência humana, ter a compreensão de que muito pouco pode se controlar, o restante, está nas mãos do destino. A *Canção da insuficiência humana*, apresentada no Terceiro ato da ÓTV e transposta, para epígrafe, para o capítulo IX de RTV, traz essa compreensão da vida, a 5ª estrofe aconselha,

Vá corra atrás da sorte, mas não corra demais:
 Todos andam atrás dela
 E ela vem sempre atrás
 (BRECHT, 1976, p. 137)

O que está sendo sugerido é muito próximo dos conselhos de Epicteto: faça a sua parte e deixe o restante acontecer, não se pode controlar tudo, muito menos a sorte. Só se pode controlar, tão e somente, as pequenas coisas, os impulsos pessoais, e, sobretudo, o desejo de obter prazer e o desejo de evitar desprazer. O prazer nesse contexto deve ter seu horizonte dilatado, para caber nele toda e qualquer forma de bem-estar, o mesmo ocorre com o desprazer, que deve abarcar toda e qualquer forma e sofrimento. Essa é a matéria do capítulo nove: a batalha entre as Lojas B (de propriedade de Mac) e as Lojas Aron, requer um esforço enorme e o objetivo é conquistar o mercado. Enquanto Mac está focado nessa missão, Peachum desespera-se e organiza uma manifestação em frente às Lojas B, na tentativa de destruir seu genro e livrar a filha do casamento. Sua tática é colocar os mendigos protestando diante das lojas, embora ele execute o plano com perfeição, o resultado é o oposto: Mac consegue transformar a presença dos mendigos diante da loja em jogada de marketing: soluciona o problema pendurando uma faixa com os dizeres: “aqui até os mendigos podem adquirir bons artigos”. A repercussão é imediata, gerando matérias de jornais e mais movimento. As estrofes 2ª e 3ª de *Canção da insuficiência humana* evidencia este tipo de situação, e possivelmente por isso, ela tenha sido evocada a compor a epígrafe desse capítulo, como se Brecht quisesse dizer a Peachum

Ninguém é astucioso
 Bastante nessa vida
 Jamais percebe a tempo
 Seus logros e mentiras.

Invente um grande plano:
 Ser forte e importante.
 Planeje quantos queira,
 Jamais irão avante.
 (BRECHT, 1976, p. 137)

Três personagens estão envolvidos neste conflito, mas com objetivos diferentes: Mac e Aaron desejam conquistar mais espaço e poder, já Peachum deseja evitar perdas e danos (tanto de sua filha quanto de seus negócios). No Manual de Epicteto há a seguinte sugestão: “Não busques que os acontecimentos aconteçam como queres, mas querer que aconteçam como acontecem, e tua vida terá um curso sereno” (EPICTETO, AFORISMO 8). Os personagens do romance ignoram os conselhos estóicos e tramam planos que por fim resultam em nada. *Canção da insuficiência humana* é um alerta da inutilidade humana. Este excerto retirado da ÓTV está em diálogo com o manual de Epicteto, mas não faz nenhuma menção a ele, não grafa, não usa aspas, e quem sabe até seja um exercício hermenêutico citá-lo aqui. Entretanto, este é um exemplo evidente das possibilidades intertextuais silenciosas que ocorrem entre os textos.

Outra passagem está no início do capítulo X, também na epígrafe: a canção *Sonhos de uma cozinheira*. A letra retrata a vida de uma mulher subalterna, que vive de limpar copos, fazendo cama a qualquer um. Seu desejo, no entanto, é ser poderosa e decidir o rumo dos tantos que a humilharam. Seu sonho manifesta esse desejo na figura de navio armado com canhões a destruir a cidade, poupando apenas o hotel em que ela trabalha. Os homens da cidade são trazidos a sua presença para que ela decida seu futuro, diz, ela

Centenas descerão a terra meio-dia
 Metendo-se nas sobras
 E arrancarão cada um de sua porta
 E em correntes o trarão para mim
 Dizendo: a qual vamos matar?
 E nessa tarde o porto está quieto
 Quando indagarem quem deve morrer.
 E nisso hão de me ouvir dizendo; todos!
 E direi: Olé! a cada cabeça que rolar
 E o navio de oito velas
 E cinquenta canhões
 Há de partir comigo.
 (BRECHT, 1976, p. 181)

Essa canção é interpretada na ÓTV por Polly que, na ausência de voluntários para alegrar a festa de seu casamento, pretende fazer um pequeno número, inspirado em uma moça

que conheceu em um boteco do Soho. Entre os presentes, ela distribui os papéis e repassa as pequenas falas que deveriam acontecer antes de ela cantar, orienta a jovem aos presentes,

POLLY – Meus senhores, se ninguém quer cantar nada, eu mesma apresentarei um numerozinho, isto é, ou imitar uma menina que vi uma vez num desses botecos-de-quatro-vinténs, lá no Soho.[...] Ela faz como se levasse os copos, murmurando para si mesma. Agora, por exemplo um dos senhores vai dizer -apontando para Walter- o senhor: Então, quando é que vai chegar teu navio, Jenny?

WALTER – Então, quando é que vai chegar teu navio, Jenny?

POLLY – E um outro diz, o senhor, por exemplo: Você continua lavando copos Jenny, sua noiva de piratas?

MATHIAS Você continua lavando copos Jenny, sua noiva de piratas?

POLLY Isso, e agora eu começo. (BRECHT, 1988, p. 34-35)

Após esse breve diálogo, Polly começa a cantar a canção. Esta é a última passagem a ser analisada do Segundo Livro, e ela permite lembrar que essas relações podem ser ampliadas ao extremo, por exemplo, o roteiro do filme *Ópera dos três Vinténs* utiliza a mesma canção em um outro momento sendo performada por outra personagem: quem canta a canção é a própria Jenny. após descobrir que seu pai pediu a prisão de Mac ao delegado Brow, Polly corre para avisar o seu amante, em sua fuga, o primeiro local que ele vai é ao cabaret onde trabalha Jenny. Quem se adiantou à sua chegada foi a Sra. Peachum, antes dele chegar ela já está no cabaret acertando um valor com Jenny para que avise se Mac aparecer por ali. A prostituta, tomada de ciúmes, quando aceita a proposta, e quando Mac chega e o delata fazendo um sinal a Sra. Peachum pela janela e ao fechá-la, começa a cantar a balada *Sonhos de uma cozinheira*. Mac a observa, ambos iniciam uma conversa que é interrompida pela chegada da polícia ao bordel, Jenny arrepende-se e ajuda Mac a fugir. O uso sistemático da mesma canção não é mera repetição, é ressignificação do mesmo texto, já que Brecht apropria-se da situação e a mostra de ângulos diferentes experimentando formas múltiplas de deslocamento, articulando e colocando em movimento o mesmo texto em locais distintos, demonstrando que o movimento, em literatura não só é possível mas também é desejável. Tudo está como dantes no quartel de Abrantes⁶², apenas deslocamentos ocorrendo na superfície literária: romance, drama e roteiros, são caminhos distintos, mas conectados pela trilha da palavra. Ao deslocar de lugar a canção,

⁶² No início do século 19, Napoleão Bonaparte invade a Península Ibérica e Portugal é tomada pelas forças francesas. Em 1807, entre as primeiras cidades invadidas estava Abrantes, a 152 quilômetros de Lisboa, foi lá que o Jean Androche Junot, braço-direito de Napoleão, se instalou no quartel general. Os domínios de Junot nunca foram contestados e ele governou com tamanha tranquilidade a região a ponto de gerar o dito. Em conversas cotidianas, quando alguém perguntava “alguém perguntava como estavam as coisas e o interlocutor queria dizer que nada havia mudado, recorria a tal dito chistoso: “Está tudo como dantes no quartel d’Abrantes”, isto é, nada mudou.

Brecht desautomatiza a resposta do leitor/espectador, proporcionando um olhar distinto sobre um mesmo objeto. Que é isso senão o *V-effekt*, sendo atingido via intertextualidade?

O Terceiro Livro, última parte do RTV inicia com uma canção: *Balada da vida agradável*. A letra critica o ponto de vista daqueles que aceitam a pobreza, a mendicância, a vida com poucos recursos e grandes discursos morais. Na superfície, a crítica é destinada às classes sociais dominantes, porém, eliminando-se as marcas textuais mais superficiais, pode verificar uma referência clara à crítica de Nietzsche a partir do seu conceito de *transvaloração dos valores*, Brecht alerta que

Essa boa gente é que se engana.
 Vaidosos, vão partindo o pão seco
 Honestamente ganho, e com suor!
 Seguindo fielmente os mandamentos
 Esquecem que um bife é bem melhor!
 Frugalidade ajuda, mas a quem?
 Só vive quem vive na fartura vive bem! (BRECHT, 1976, p. 247)

O engano está na falácia que leva a acreditar que uma vida humilde é a ideal, que seguir os mandamentos (provavelmente aqui se tenha uma referência ao decálogo mosaico, onde alguns mandamentos apontam para a necessidade de contentamento com o que se tem sem desejar ter mais do que Deus lhe provir). A ideia do sofrimento terreno é um conceito judaico-cristão que sugere que as aflições terrenas são a chave para o *Olam Habá* (mundo vindouro), assim, todo sofrimento que ocorre neste mundo (*Olam Hazeq*) é propedêutica para um mundo melhor, ou pior, de acordo com a maneira que cada indivíduo aceitou os infortúnios a que foi submetido. Nietzsche, sempre foi crítico severo das religiões e aos ídolos em geral, a quem chamava de “muletas metafísicas”, para ele, toda proposta de existência que rejeitasse o mundo terreno, isto é, toda fundamentação transcendental, seria um engodo, uma farsa. Uma passagem de *A Gaia Ciência* pode auxiliar a compreender o que Nietzsche pensa sobre a pobreza, quando no aforismo 17, dispara

Justificar a sua pobreza. Nenhuma habilidade, evidentemente, nos permite transformar uma virtude pobre em uma virtude rica, abundante, generosa, mas podemos embelezar a sua pobreza interpretando-a como uma lei necessária, de modo que a sua visão não continue nos fazendo sofrer e não continuemos a dirigir censuras à fatalidade. É o que faz o jardineiro prudente que coloca o pobre rio de água do seu jardim nos braços de uma ninfa das fontes e que explica desta maneira a pobreza...que tem, como ele, necessidade das ninfas? (NIETZSCHE, 2005, p. 42).

As Criméias, ninfas que controlavam as águas, possuíam o dom da cura, eram belas e permitiam aos humanos beberem das águas, mas era expressamente proibido se banharem

nelas, pois, caso isso ocorresse, a punição viria em forma de doenças, amnésia, ou até mesmo da morte. Quer Nietzsche que seja feita uma transposição das ninfas para o profeta asceta, aquele que propaga serem somente necessários o trabalho e o alimento, mas nenhum tipo de prazer? Aquele denuncia a morte em *Assim falou Zaratustra* (2006), ao dizer que a luxúria é pecado, que é preciso ser compassivo e desprender-se dos bens terrenos? Possivelmente. A crítica da transvaloração dos valores ocorre ao longo de toda a produção nietzschiana, o excerto aqui exposto foi escolhido mais pela sua beleza poética que pela clareza de sua mensagem, visto que inúmeras passagens de *A Gaia Ciência*, *Assim falou Zaratustra*, *O Anticristo* (2011) abordam esse conceito de maneira mais evidente e objetiva, mas talvez, nem tanto poética.

Brecht, seguindo Nietzsche, é um criador de aforismos, trabalha conceitos filosóficos em sua literatura contorcendo a linguagem sobre seu próprio eixo, deslocando sentidos e também utilizando-se de figuras de linguagem, exemplo da parábola. Quer Brecht que substituamos as ninfas e os profetas ascetas pelo homem capitalista? Possivelmente. Afinal, somente a ele, o capitalista, interessa que uma grande maioria permaneça em estado de pobreza, aceitando sua insuficiência de vida docilmente, ovelhas no rebanho, que veem seu pastor retirar de si toda sua lã e dizer que é para o seu bem. O que une Mary Swayer e Jenny é a condição de serem vidas descartáveis, que podem ser interrompidas, e corpos que podem ser usados em troca de poucos vinténs. Da boca de Jenny, surge o preâmbulo à morte de Mary Wayer, as palavras da canção mostram uma mulher que deseja livrar-se das amarras do poder, conquistar a soberania sobre sua existência, romper com a opressão e com a estrutura de pensamento que as coloca em lugar subalterno.

Espera-se que ao longo do percurso trilhado no do *Romance dos três Vinténs* tenham sido colocadas em evidência os trânsitos de outras entidades textuais que percorreram este terreno. Estas marcas, pegadas, colocam em perspectiva a capacidade dos textos de circularem e dialogarem, abrindo rotas em terreno árido levando a semente da palavra e germinando a terra. É perceptível que os textos abordados aqui conversavam com o momento social em que foram escritos, falavam da realidade social, neste sentido, o diálogo entre ficção e realidade foi debatido. Intensificando essa aproximação, passa-se ao quarto e último Ato dessa dissertação, e nele a fricção entre ficção e realidade será levada às últimas consequências.

QUARTO ATO

PERSONAGENS

Brecht
Kalle (o atarracado)
Ziffel (o físico)
Hannah Arendt (a refugiada)
Walter Benjamin (o refugiado)
Edward Said (o professor)
Frédéric Gros (o filósofo)

CENA 1: HABITANDO ALGURES OU DA FICÇÃO AO FATO, DO FATO À FICÇÃO

Sentado na estação ferroviária, Brecht tem em suas mãos um bloco de anotações, escreve nele. Ao lado, uma pasta de couro no chão. Ele escreve no bloco, arranca as páginas e coloca dentro da pasta, repete sucessivamente a ação.

Exiliado desde 1933, Brecht passou a registrar em diário, a partir de 1938, seu cotidiano nos países pelos quais passou. Os escritos foram produzidos na Dinamarca, Suécia e Finlândia e sua compilação é um exemplo da experiência ímpar de levar às últimas consequências a escrita de fatos reais articulados com a linguagem ficcional. Todo esse material foi organizado por Werner Hecht e publicado em 1970 sob o título de *Diário de Trabalho*. Constituído por uma série de materiais gráficos e textuais, selecionados ou produzidos por Brecht durante o exílio, são registros tanto da vida pessoal Brecht quanto dos acontecimentos políticos e sociais ocorridos entre os anos 1938 e 1941.

Para além de registrar o exílio, estas laudas são a análise sobre o cenário político da Europa. Nelas, Brecht registra seu pensamento crítico acerca da produção literária, do teatro e do processo de criação de algumas de suas mais importantes obras. Ampliando a visão genérica que se tem de reconhecer Brecht como um homem do teatro, *Diário de Trabalho* protocola a amplitude do seu pensamento e demarca territórios conquistados por ele que estão para além dos domínios das coxias. Revelando Brecht como crítico literário e em constante diálogo com a produção artística e intelectual de sua época, registram também sua produção literária/dramatúrgica pois foi durante a vivência do exílio que teve início a escrita de peças

como *Mãe Coragem e seus filhos* e *A Alma boa de Setsuan*. Fragmentos do processo de criação destes textos estão presentes em *Diário de Trabalho*, esboçando ressonâncias dessa vivência na dramaturgia brechtiana. Em 23 de novembro de 1938, registra:

Concluída *A Vida de Galileu*. Me tomou três semanas. As únicas dificuldades surgiram com a última cena. Como no caso de Santa Joana, tive de me valer de um estratagema para que o público tivesse o necessário distanciamento. Mesmo alguém dado a manifestação de empatia deve agora sentir o efeito do distanciamento quando é levado a senti-la com Galileu. Com a apresentação rigorosamente épica ocorre uma empatia aceitável (BRECHT, 2002, p. 22).

A interseccionalidade entre teoria teatral e dramaturgia é incessante no processo de escrita de seus textos, revelando Brecht um teórico preocupado com a montagem das peças, o mesmo ocorre com a sua produção em prosa, afinal, se no teatro, Brecht fragmentou cada elemento de encenação sem que eles perdessem sua conexão permitindo analisar de maneira individual cada um dos elementos (luz, figurinos, cenários e cartazes- recurso muito utilizado nas montagens brechtianas). Em *Diário de Trabalho* é possível analisar separadamente as imagens e os textos, evidenciando que o método brechtiano atravessa também a sua prática de escrita literária. Por estar imerso em um cenário bélico, o tema da guerra tornou-se constante e suas consequências eram, para Brecht sua realidade e, ao invadirem sua ficção, resultaram textos cujo tema são o totalitarismo, a morte e o exílio. Deste modo, realidade e ficção se entrelaçam tanto na dramaturgia, quanto na poesia ou na prosa brechtiana.

Uma narrativa literária é a versão da história em conformidade com a perspectiva do escritor, ainda que seja constituída a partir de documentos históricos, dessa maneira, não se pode afirmar com certeza absoluta que os fatos narrados ocorreram exatamente como foram descritos. Nesse sentido, a tênue linha entre ficção e realidade é difícil de ser explicitada e comprovada, restando ao leitor aceitar o acordo de suspensão da realidade e acreditar no testemunho do escritor. *Diários de Trabalho* se movimenta nesse espectro literário e analisá-lo começando pelo conceito de *escritas de si* faz todo sentido, já que essa forma contempla a escrita pessoal e privilegia a memória, e a relação entre vida/obra e do auto relato. A íntima relação entre ficção e realidade, vida e obra de autores na literatura não é novidade e algumas denominações podem classificar este gênero literário: narrativa autobiográfica, escritas de si, autoficção ou biopoética.

Para a presente análise optou-se pelo conceito de autoficção por se entender que ele contempla, de maneira mais ampla, a forma em que *Diário de Trabalho* foi organizado. A saber, são dois sistemas de registros: um de textos -breves apontamentos do cotidiano social e político; outro, funciona como um grande mural no qual Brecht cola fotos, recortes de jornal e imagens

diversas que registram iconograficamente os acontecimentos ocorridos durante seu exílio, bem como o transcorrer da sua vida pessoal.

A disposição tanto das imagens quanto dos textos não reclamam interdependência constituindo uma obra fragmentada, mas que, e apesar disso, têm totalidade, o que se buscará evidenciar é que essas micronarrativas, unidas, constituem a narrativa chamada exílio⁶³. Quanto às imagens, a análise delas renderia outra dissertação, e da relação fragmentada que elas estabelecem Didi-Huberman (2017, p. 72) esclarece que, de fato, a obra oferta inúmeros “contrastes, rupturas, dispersões”. Mas tudo se parte para que possa justamente aparecer o espaço entre as coisas, seu fundo comum, a relação despercebida que as agrupa apesar de tudo, ainda que essa relação seja de distância, de inversão, de crueldade, de não sentido”, e é exatamente a contar desta experiência de indeterminação que surge o sentido relacional entre as imagens e os textos.

Neste Ato desta “peça-dissertação” a análise se concentra nos textos. Nestes o dramaturgo narra suas experiências pessoais, as leituras que realizou, o processo de escrita de algumas de suas peças e livros, o cotidiano em família e a troca de impressões com amigos e intelectuais com quem se correspondia. É deste modo que ele exercita a escrita de si, embora esclarecendo ao leitor

Que estas notas contêm tão pouca coisa de pessoal decorre não só do fato de que eu mesmo não me interesso muito por assuntos pessoais (e não disponho realmente de um modo satisfatório de apresentá-los), mas principalmente do fato de que desde o começo previ ter de levá-las através de fronteiras cujo número e qualidade era impossível predizer. Este último pensamento me impede de escolher quaisquer outros tópicos que não sejam literários. (BRECHT, 2010, p. 183)

Destarte, torna-se cronista do seu tempo ao assumir a postura documental de registrar o momento político e social caracterizado pela ascensão do nazismo, os conflitos e desdobramentos da Terceira Guerra Mundial e a política dos países no qual se exilou. Em 10 setembro de 1940, escreveu

São doze e vinte. Acabo de ouvir o locutor em Londres, que está sob bombardeio aéreo. Ele está no abrigo subterrâneo, os bombardeios alemães estão de novo sobre a “capital do mundo”. O fogo dos bombardeios de ontem e anteontem ainda campeia “sob controle em quase todos os casos”. Contam que o proprietário de um estabelecimento da *city* pôs um letreiro na fachada dizendo: “fundado em 1628, ainda em funcionamento.”

⁶³ Aqui é possível perceber similitude entre os textos de *Diários de Trabalho* e *Histórias do Sr. Keuner*: pequenas narrativas, fragmentadas, que unidas configuram a grande narrativa.

Os cortiços em volta das docas estão em chamas (BRECHT, 2010, p. 182-183).

Aqui, não há nenhuma tentativa em reescrever o ocorrido transformá-lo em ficção, e, ainda que tal experiência não tenha sido vivenciada *in loco*, a descrição é feita de maneira nua e crua. Parte desse relato é possível de ser colocada em xeque: “Brecht estava ouvindo o rádio?”, mas a outra pode ser confirmada, afinal a *Batalha da Grã-Bretanha*⁶⁴ está registrada em qualquer compêndio de história. Esta fórmula configura a característica limítrofe de *Diários de Trabalho*, obra entre o pessoal e o público, entre o particular e o coletivo.

Apesar de Brecht narrar nestas laudas a experiência do seu exílio, novamente, sua escrita transita entre o pessoal e o coletivo, afinal, a condição de exilado foi partilhada por outros sujeitos. Como experiência social coletiva, o exílio carrega traços específicos e produz sujeitos desejanter de contestarem o sistema político institucionalizado. A escrita também é maneira de tentar superar a violência do exílio, em última instância, essa realização brechtiana, como todas oriundas da experiência de exílio, é cerceada pela perda de algo (SAID, 2003), e como tal, apresenta um sujeito incompleto, que busca através da [re]escrita preencher as lacunas de sua própria narrativa. Brecht ao falar de si, fala do outro, daquele que não tem voz, que foi silenciado pelo totalitarismo do regime nazista, assim, o pacto autobiográfico é compartilhado com todos os viveram esta experiência.

Por si própria, a condição de estrangeiro gera estranhamento no sujeito que a ocupa. Entretanto, se ela não for opcional, caso de refugiados e exilados, trará consigo outras características que atravessam a subjetividade desses indivíduos de maneira singular, como a instabilidade da sua condição jurídica e da impossibilidade de exercício de seus direitos e liberdades fundamentais. Além desta instabilidade jurídica, eles precisam enfrentar as barreiras culturais, assimilar um novo idioma e costumes diversos dos seus, todo este exercício é um imperativo. É fundamental estabelecer a diferença entre refugiados, exilados e emigrantes para compreender a posição de fragilidade e incerteza frente ao futuro a que os exilados estão sujeitos. Em Segundo Edward Said

Embora seja verdade que toda pessoa impedida de voltar para casa é um exilado, é possível fazer algumas distinções entre exilados, refugiados, expatriados e emigrados. O exílio tem origem na velha prática do banimento. Uma vez banido, o exilado leva uma vida anômala e infeliz,

⁶⁴ Campanha militar travada entre a força aérea do Reino Unido e a *Luftweare* (força aérea da Alemanha Nazista) que se estendeu de 10 de julho até 1 de outubro de 1940.

com o estigma de ser um forasteiro. Por outro lado, os refugiados são uma criação do Estado do século XX. A palavra "refugiado" tornou-se política: ela sugere grandes rebanhos de gente inocente e desnorteada que precisa de ajuda internacional urgente, ao passo que o termo "exilado", creio eu, traz consigo um toque de solidão e espiritualidade.

Os expatriados moram voluntariamente em outro país, geralmente por motivos pessoais ou sociais. Hemingway e Fitzgerald não foram obrigados a viver na França. Eles podem sentir a mesma solidão e alienação do exilado, mas não sofrem com suas rígidas interdições. Os emigrados gozam de uma situação ambígua (SAID, 2003, p. 53).

O exílio enquanto fenômeno social e historiográfico configura-se em experiência de violência extrema na qual é subtraído do exilado seu sentimento de pertencimento, afinal, ele ocupa o entre lugar, posição na qual não é reconhecido nem em seu país de origem nem no país no qual reside. Esta foi a condição vivenciada por tantos dissidentes que compunham a diáspora de intelectuais que fugiram do regime nazista, incluindo Brecht, cujo percurso de exílio iniciou nas cidades próximas a Berlim como Praga, Zurique, Paris. Como a grande maioria dos exilados, ele não pensava em partir, mas em retornar, por isso a escolha de locais próximos a Berlim que facilitariam o retorno assim que o regime nazifascista fosse derrotado, o que de fato, só viera a acontecer em 1945. Entretanto, pouco a pouco toda a Europa foi tomada pelos nazistas obrigando Brecht e sua família a se afastarem cada vez mais da Alemanha.

De fato, os anos de exílio de Brecht resultaram em produção literária significativa, mas antes de se exaltar esta produção, é necessário encará-la como relatos da experiência traumática. Portanto, é preciso destacar que essa literatura “objetiva uma angústia e uma condição que a maioria das pessoas raramente experimenta em primeira mão; mas pensar que o exílio é benéfico para essa literatura é banalizar suas mutilações, as perdas que inflige aos que as sofrem” (SAID, 2003, p. 47).

A vivência do exílio por vezes é tão traumática que silencia o sujeito ou o coloca diante de tamanha opressão que este opta por abster-se de se posicionar politicamente, considerando sua situação como da ordem do trivial, perde sua capacidade crítica e, por vezes, sua coragem moral (SAID, 2003). É exatamente esta condição que Brecht rejeitou e, mesmo diante de todas as dificuldades que passou, em nenhum momento renegou seu papel como escritor. A distância imposta pelo exílio, lhe permitiu lançar um olhar único sobre os eventos ocorridos: o de quem está distante, mas, envolto com os acontecimentos e capacitado a manter em suas análises a posição crítica. Poder-se-ia arriscar a afirmação de que Brecht vivencia, na prática, o *V-Effekt* que tanto buscava em suas peças de teatro, assim, o distanciamento que tanto buscou para seu espectador, vivenciou ele próprio enquanto espectador da vida. Ainda que Brecht utilize em alguns de seus escritos linguagem clara, concisa e objetiva, para descrever suas vivências, não

abandonava o lirismo, em 14 de setembro ele descreve a experiência que teve ao ver um trabalhador exercendo suas funções

Pela janela observo um trabalhador rachar lenha no galpão defrente. Ele trabalha num ritmo tão perfeito e com tamanha facilidade que penso naqueles clipes de cinema que são rebobinados de modo que um cavalo caído se levanta em câmera lenta e salta, não flutua, de volta por cima do obstáculo e há total lógica na execução de maneira que nenhum momento insignificante fica de fora do movimento completo. Enquanto a mão esquerda apanha a tora no chão a direita põe o machado em movimento: é como se atravessasse manteiga, como se o próprio peso da ferramenta a fizesse transpassar a tora, se um segundo golpe é exigido por um nó na madeira, o homem parte a primeira lasca sem nenhuma dificuldade, sem parar para fazer pontaria. A certa altura uma tora fica sem ser rachada, ele não se curva para pegá-la, irá apanhá-la mais tarde ou a deixará onde está. Sua mão já se move para outra tora. O espetáculo é ainda mais impressionante porque tudo o que posso ver são as mãos trabalhando, o homem está na sombra dentro do galpão (BRECHT, 2010, p. 121).

Note-se a potência dessa passagem, ela não se limita apenas ao campo relato de experiências através da linguagem denotativa, ela foi inscrita com linguagem literária, contribuindo com a hipótese de que Brecht tenha escrito um livro de autoficção em formato de diário, ainda que este termo tenha sido cunhado posteriormente. Mas o que é então autoficção? O que o distingue e o aproxima de outros gêneros semelhantes como a escrita de si e a autobiografia?

CENA 2: ESCRITAS DE SI, AUTOFICÇÃO E AFINS

Pretende-se aqui discorrer brevemente a respeito do conceito da autoficção, e a primeira afirmação necessária é que, embora o termo designe certa prática que já ocorria na literatura, a autoficção é um dispositivo que pertence à literatura contemporânea. Foi somente após 1977, com a publicação de *Fils*, de Serge Doubrovski, que ele passou a ser utilizado para referenciar obras que têm como característica o cruzamento entre real e o ficcional. Nas considerações de Klinger (2008, p. 18) “a autoficção se inscreve no coração do paradoxo deste final de século XX: entre um desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma verdade na escrita”, segue afirmando que, depois disso se assistiu à proliferação de narrativas que se aproximam do registro da memória, da autobiografia e do testemunho. Neste sentido, pode-se depreender que, em alguma medida, esta prática está em consonância com o surgimento das mídias sociais e as possibilidades de abertura e exposição do que anteriormente pertencia ao campo do privado.

O entrelaçamento de gêneros como a biografia, a autobiografia e o romance geram obras nas quais a tarefa de investigar, e delimitar, o que há de realidade e ficção exige recrutar dispositivos de investigação historiográficos e literários conjuntamente, sem os quais a tarefa seria complexa, e porque não dizer, impossível. Parece ocorrer na autoficção a tentativa por parte do autor de dismantelar as fronteiras entre realidade e ficção e solapar um novo lugar em que não seja possível identificar o que pertence a uma e outra dessas categorias, ruindo assim o princípio de que “tanto na caracterização das personagens quanto na trama dos fatos é preciso sempre procurar o necessário, o verossímil⁶⁵”, inscrita na *Poética*, de Aristóteles.

Embora haja pontos de discordância entre autores sobre como definir uma obra como autoficção, algumas características são peculiares a este gênero: i) Homonímia entre autor, personagem e/ou narrador. Ou seja, o nome do autor é o mesmo que o da personagem principal ou do narrador. Entretanto, algumas obras não possuem estas características e estão definidas como autoficção⁶⁶; ii) O pacto entre autor e o leitor que convencionam que na obra será narrado somente a verdade. No que tange à autobiografia, tal acordo seria um engodo e

A promessa de dizer a verdade, a distinção entre verdade e mentira constituem a base de todas as relações sociais. Certamente é impossível atingir a verdade, em articular a verdade de uma vida humana, mas o desejo

⁶⁵ (1447a) *Poética* (Περὶ ποιητικῆς, Poetica). (Editora 34, 2017. p. 129).

⁶⁶ Tome-se de exemplo *Filho Eterno* (2007), de Cristovão Tezza, que narra a história de pai e seu filho com síndrome de down. Nesse romance, Tezza ficcionaliza a sua experiência pessoal, entretanto, o pai-narrador-escritor nem mesmo tem nome.

de alcança-la define um campo discursivo e atos de conhecimento, um certo tipo de relações humanas que nada tem de ilusório. A autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística. (LEJEUNE, 2008, p. 104)

Portanto, frente a impossibilidade de se atingir a *aleteia*⁶⁷, recria-se a realidade transfigurada pelo desejo do escritor de recriar sua própria realidade. O processo de escrita passa necessariamente, em maior ou menor grau, pelo exercício de escolha de um dado ponto de vista, portanto de recriação da realidade, sem necessariamente trabalhar a linguagem de forma romanesca. Por outro lado, para que seja considerada autoficção, há a necessidade do predomínio da ficção, portanto, descrever a realidade trabalhando o texto e a linguagem de forma romanesca.

Outra questão importante é o recorte que a narrativa de autoficção abrange. Ao contrário da biografia que abrange a vida inteira de uma personagem, a autoficção fixa-se em um momento específico como uma viagem ou um acontecimento marcante. *A Noite* (1958)⁶⁸, de Elie Wiesel é um exemplo de um texto que carrega essas características, sua narrativa é romanesca e relata a experiência Wiesel nos campos de concentração.

A tentativa de classificar um livro em um gênero literário sempre pressupõe riscos de excluir outras possibilidades, mas, farei tal exercício. Em sendo *Diário de Trabalho* autoficção, que elementos carregaria em si que poderiam classificá-la como tal? Em posse dos conceitos que iluminaram a condição de exílio, e estabelecidos os limites da autoficção, parto para a análise dos textos.

⁶⁷ Conceito filosófico que tem foco na coerência entre o que é dito e o que é fato sinônimo de verdade.

⁶⁸ Neste livro, Wiesel narra sua experiência nos Campos de Concentração durante a Segunda Guerra Mundial. Separado da família, com quinze anos, Elie sofre com a fome, o frio, as torturas e a violência.

CENA 3: O EXÍLIO REESCRITO ATRAVÉS DA AUTOFICÇÃO

Os escritos produzidos na Dinamarca iniciam em 20 de julho de 1938 e seguem até 15 de março de 1939. Em grande parte, dedicam-se a refletir sobre a produção cultural com a qual Brecht teve contato. Suas primeiras palavras recaem sobre a figura de Lucius Sergius Catilina⁶⁹, parte de sua pesquisa para a escrita de *Os Negócios do Senhor Júlio César*. Sobre este romance, em texto escrito em 23.07.38, questiona a estrutura social romana, principalmente a justificação a respeito da escravidão: “todo esse papo de que os escravos eram necessários porque não havia máquinas é totalmente superficial e inepto!” (BRECHT, 2002, p. 4), e segue afirmando que é justamente o contrário, que o fato de não haverem máquinas era porque existiam escravos, deixando claro que sua tentativa é mostrar como “toda sociedade afunda na escravidão para mantê-la funcionando” e também perguntando quem afinal precisa da escravidão e dos escravos por não terem máquinas? Evidencia-se aqui a possível tentativa de identificar a etiologia do conflito entre classes sociais, tema que emerge ao longo de toda sua produção.

Envolto com suas pesquisas para escrever *César*, busca suporte na leitura das considerações de Lukács sobre o Marxismo e resume que “para Lukács e sua gente a luta de classes é um demônio, um princípio vazio que confunde as ideias das pessoas, não uma coisa que de fato acontece” (BRECHT, 2002, p.7). Ancorado em suas reflexões, Brecht parece tentar construir uma narrativa que aborda a questão da luta de classes partindo de um recurso característico que ele desenvolve ao longo de suas obras: o deslocamento geográfico e temporal. Ou seja, pergunta-se: como criticar o sistema capitalista indiretamente? E responde com uma proposta estética: criticando o sistema escravagista romano, que tem (ou parece ter) com o capitalismo pontos de contato no que tange ao trabalho escravo e à tentativa de convencimento de que esse modo de produção é necessário e bom para todos os envolvidos⁷⁰. Este é um dos recursos utilizados por Brecht para provocar o estranhamento. Aqui tem-se, em última análise, o germen do *Efeito-V* e estendido a boa parte da produção intelectual do dramaturgo.

Ninguém escapa da percepção crítica de Brecht. Ele reflete sobre personalidades do teatro como Stanislavski, sobre quem afirma ser um “reservatório de tudo que há de carolice na

⁶⁹ Lúcio Sérgio Catilina (108 a.C.- 62 a.C.) foi um militar e senador da Roma Antiga. Figura controversa na história romana, embora defendesse a classe mais baixa da sociedade estava envolto em escândalos que chocavam os padrões morais da sociedade romana, o que originou por parte de Cícero uma série de discursos conhecidos como catilinárias.

⁷⁰ Embora tanto a questão marxista quanto o livro *Os Negócios do sr. Júlio Cesar* já tenham sido abordados nesta dissertação, eu os retomo aqui não por redundância imprudente, mas como um movimento de escrita consciente por crer na importância destes temas no espectro de *Diários de Trabalho*.

arte teatral”; sobre o receio de que Churchill se enfraqueça frente a Hitler e os elogios a Hegel e sua *História da Filosofia*⁷¹, considerada por Brecht formidável. O universo das ideias também não fica de fora desse grande arcabouço reflexivo em que tudo é criticado, desde o formalismo literário que “não foi definido politicamente, isto é não foi definido de modo algum” (BRECHT, 2002, p. 24), até o behaviorismo que em estrita relação com o cinema viam a psicologia pelo olho de uma câmera.

Ao fim de seus registros na Dinamarca, um chiste: para não reproduzir o nome de Hitler, chama-o de “o pintor de paredes” referindo-se ao fato de que, aos dezenove anos de idade, Hitler colocou em prática suas pretensões de tonar-se artista plástico. Em 1907 fez exames na academia de belas artes de Viena e foi reprovado duas vezes consecutivas.

Encerrando os relatos dinamarqueses, encontra-se a fotografia da casa em que Brecht viveu por quase um ano, singela, em estilo enxaimel, rodeada por árvores, dando ao local um ar bucólico. A guerra, neste momento, não ocupa o centro dos relatos, mas desponta no horizonte à medida que o conflito se acirra e se espalha por toda a Europa. Com a invasão da Dinamarca, Brecht vai para Suécia e são os escritos produzidos lá entre 23 de abril de 1939 e 19 de março de 1940 que compõem a segunda parte do livro. Se durante a passagem pela Dinamarca os temas giravam em torno da produção cultural, da literatura, do teatro e da cultura, sendo intercalados por breves notas a respeito do eminente conflito da Alemanha nazista, posteriormente, a inversão nos registros. Isso se deve ao estreitamento do conflito e ao agravamento da crise geopolítica que se instaurou no início da década de 1940.

Em 1939, a Alemanha assina o pacto Pacto *Molotov–Ribbentrop*, pacto de não-agressão entre a Alemanha nazista e a União Soviética. Uma semana após a assinatura deste pacto os dois aliados invadiram a Polônia, após este evento, embora as declarações da França e Inglaterra tivessem tom de ameaças de guerra à Alemanha, deu-se relativa calma no cenário da guerra, e em abril de 1940 a tensão cresce e os conflitos tornam-se mais violentos.

A invasão da Dinamarca e da Noruega recebeu o nome de *Operação Weserübung*. Até então essas nações eram consideradas neutras, mas se viram forçadas a entrar no conflito, frente a invasão de seus territórios, doravante, a investida de Hitler foi intensa e recaiu sobre os Países Baixos e a França. Com a coalizão nazifascista entre Hitler e Mussolini todo o continente europeu está em estado de guerra. Em 23 de abril, primeiro registro em solo dinamarquês, dá conta do perigo da situação: “viagem para Estocolmo por causa do perigo da guerra” (BRECHT, 2002, p. 33). Embora a atmosfera de tempos sombrios pairava por sobre a cabeça

⁷¹ Obra publicada em 1837 por Hegel, na qual ele recupera a história da filosofia através da história da humanidade além de expor conceitos fundamentais de sua filosofia: a ideia, o espírito, a razão, a moralidade, objetiva e a subjetiva.

de todos, Brecht aparenta estar ativo em sua produção intelectual, ministra conferência sobre teatro para estudantes em Estocolmo, tem encontros com um ator também refugiado chamado Greid. Em maio de 1939, discursa para atores da classe operária sobre o tema “arte da observação”; dedica-se constantemente à escrita de *A Alma Boa de Setsuan*, na qual parece encontrar dificuldades ao tentar aproximar seu texto épico-dramatúrgico do conceito de parábola. Escreve também um ensaio sobre fotos. Tudo isso está detalhado nas páginas de *Diário de Trabalho*.

Retornando ao tema da guerra, neste momento ela é o cerne da maioria de suas considerações, já que o movimento das peças no tabuleiro de Hitler torna-se cada dia mais complexo. O fascismo de Mussolini e a participação da União Soviética apontam para a necessidade cada vez maior do ocidente entrar no conflito, cada movimento deve ser considerado, nas palavras de Brecht, “os proletariados das potências ocidentais devem apoiar seus governos contra Hitler, embora precisem tomar cuidado para que a Alemanha não seja nem despedaçada nem, acima de tudo, venha cair nas mãos da Rússia (BRECHT, 2002, p. 46).

Assim como, por vezes, o cenário mundial muda de um momento para o outro, os registros de *Diário de Trabalho* também mudam. É como se Brecht aplicasse um corte no registro que impede o leitor de envolver-se emocionalmente com a leitura. Pode-se pensar na aplicação do recurso do *V-Effekt* nível em literário? Por certo. Isto ocorre, por exemplo, na transição entre os dias 01 e 10 de novembro. No dia 01, lê-se: “Às 08:45 da manhã a Alemanha avisa a todos os neutros que não devem voar sobre o território polonês. Hitler discursa para a Wehrmacht.”⁷² (BRECHT, 2002, p. 22) 36), seguida de longa análise do cenário político; Já no dia 09 de novembro escreve sobre o pacto russo-germânico e o papel das forças do Ocidente e especula a quem interessaria a guerra. O leitor está envolto nesta narrativa de testemunho que mereceu mais de uma semana de registros quando, subitamente, no dia 10, Brecht interrompe o relato: “Folheio a *Pandora* de Goethe e mais uma vez fico impressionado com ‘*Os cantos dos pastores*’” (BRECHT, 2002, p 42). Pensando com base na perspectiva teatral, para o leitor, é como se um personagem? atravessasse o palco interrompendo a encenação da guerra e cortando o envolvimento emocional que estava em desenvolvimento. Para Brecht, talvez, fosse um momento de alívio, a tentativa de despressurizar a tensão.

Há apenas um único registro ao longo de todo o mês de março. Nele, aparece o homem Brecht, acometido de gripe, que expõe sua fragilidade: “3 semanas de cama com gripe. Fico indefeso nas garras desse tipo de coisa quando não tenho nenhum trabalho importante em

⁷² Wehrmacht era o nome do conjunto das forças armadas do Terceiro Reich, a união da Marinha, da Força Aérea e do Exército.

andamento” (BRECHT, 2002, p. 22) 62). Neste breve excerto, pode-se inferir que a escrita funcionava como defesa contra as atribuições do cotidiano. Este pequeno relato cotidiano não condiz com a tamanha importância que o mês de março de 1940 teve para os rumos da guerra, dele, poderiam ter resultado inúmeros relatos.

Alguns dos acontecimentos importantes deste mês e que não estão registrados no *Diário de Trabalho* são: Em 5 de março, Stalin assina ordem para execução de mais de 20.000 poloneses, resultando em um dos episódios mais sangrentos da Segunda Guerra. As vítimas, em sua maioria oficiais poloneses e prisioneiros de guerra que eram acusados de espionagem, foram executados em diversos lugares, mas a grande maioria foi morta na floresta de Katyn, por isso o fato ficou conhecido como *Massacre de Katyn*; Ainda em março, especificamente no dia 12, chegava ao fim a *Guerra de Inverno*, conflito que teve início em 1939, com a União Soviética invadindo a Finlândia. Com a assinatura de um tratado de paz entre estas duas nações, mediante a concessão de 10% do território finlandês e parte da capacidade industrial da Finlândia para a União Soviética, o episódio chegou ao fim.

Com o acirramento dos combates e o papel da Suécia sendo cada vez mais significativo, Brecht dirige-se para a Finlândia e os relatos deste período, após abril de 1940, compõem a terceira e última parte do livro. Seus escritos dão conta de aprofundar as ideias que estavam sendo formulados na Dinamarca e Suécia. O primeiro registro foi feito em somente no dia 17 de abril e relata a situação comum a muitos refugiados: ter que abandonar repentinamente o local em que vive sem poder levar nada: “indo para Finlândia de navio, deixando pra trás móveis, livros etc.” (BRECHT, 2010, p. 67).

Em 06 de maio, escreve: “Conseguido um pequeno apartamento vazio e Tölö por um mês. Helli sai por aí num caminhão e em duas horas junta os móveis de que precisamos, emprestados por cinco pessoas que ontem nós nem conhecíamos”. Logo em seguida comenta que iniciou o trabalho de escrita da peça *A alma boa de Setsuan*, drama que conta a história de três deuses disfarçados de humanos que chegam à cidade de Setsuan em busca de uma boa alma que os pudesse dar abrigo. Apenas a prostituta Shen aceita hospedá-los e eles lhe presenteiam com dinheiro, com ele, a prostituta monta uma tabacaria e consegue transformar sua vida, mas logo seu estabelecimento é invadido por pedintes e para contornar a situação ela inventa a personalidade de um primo que não é bondoso como ela. Com essa parábola, Brecht contrapõem-se a ideia hobbesiana⁷³ de que o homem é mau por natureza, ao contrário do

⁷³ Em *O Leviatã*, Thomas Hobbes (1568-1679) parte do princípio de que o homem é egoísta, insatisfeito e está constantemente em busca de satisfazer seus anseios. Nessa ânsia torna-se mal e é capaz de impor-se violentamente sobre seus irmãos, dessa maneira nas palavras do próprio Hobbes: “o homem seria o lobo do próprio homem”.

filósofo, o dramaturgo acredita que o estado natural do homem é a bondade, mas fazer o bem pediria empenho e dedicação, o que tornando a sua prática onerosa, e, não à toa, a peça tem como mote a questão do dinheiro. A condição de necessitar constantemente da boa vontade alheia parece empurrar Brecht a escrever sobre o tema, e este parece ser o subtexto de a *Alma Boa de Setsuan*.

Brecht não para de produzir enquanto está na Finlândia. Conclui a peça *O Senhor Puntilla e seu criado Mati*, escreve a *Canção da fumaça*, *A canção dos oito elefantes*, tudo registrado em suas anotações. Embora estes textos ocupem a maior parte de *Diário de Trabalho*, seguem sendo relatos próximos do que já se soube anteriormente da vida no exílio: Brecht lê, escreve, relata os acontecimentos e o avanço do conflito, aprofunda sua teoria teatral e tenta sobreviver em meio à desordem mundial e ao caos que por vezes o levam ao delírio, real e metaforicamente. Em 14 de fevereiro de 1941, Brecht faz anotações sobre um quadro febril e um sonho que teve. Diz ele

“Há dias que navego no navio da febre. Ele me estremece horrivelmente subindo e descendo, me sinto tão mal, tão mal... Quero alcançar a praia da saúde, mas o navio não atraca. Pulo na água escura eles me recolhem com redes, com anzóis”. (BRECHT, 2010, p. 169)

Na sequência, no sonho, ele é resgatado pelos guardas que o conduzem para o navio. No percurso, em meio ao nevoeiro, vê inúmeras pessoas aguardando e fica sabendo, pelos guardas, que são atores esperando por ele, pelos papéis que ele vai escrever. Inicia-se um diálogo entre eles e Brecht, no qual ele é questionado sobre qual peça mais gosta e, com os olhos cheios de lágrimas, responde: “*Joana. Cabeças redondas e cabeças pontudas. Mãe Coragem e seus filhos. Galileu. A Alma boa de Setsuan*. Todas as peças que a maldição dos nossos tempos mantém longe do palco, são elas que eu mais amo!” (BRECHT, 2002, p. 171). Ainda sobre seu sonho, comenta que os atores lhe pediam os papéis ao que ele responde: “é uma pena, mas vocês não podem montá-las. Não é permitido a ninguém dizer a verdade e essas peças dizem a verdade. Por mais cuidado que vocês tenham em ocultá-la, ela será reconhecida imediatamente!” (Ibid). Este relato onírico evidencia que realidade e ficção estavam muito além do universo discursivo de Brecht, foram vivenciados por ele mesmo de inúmeras maneiras, afinal, o *conteúdo manifesto*⁷⁴ deste sonho, em grande medida, condiz com a realidade que ele vivia.

⁷⁴ Freud define como conteúdo manifesto do sonho aquilo que o sonho narra, que está oculto, e se chega por via da interpretação, chama de conteúdo latente, este era o conteúdo que deveria ser investigado pela psicanálise, “nossa teoria não se baseia na apreciação do conteúdo onírico manifesto; diz respeito isto sim ao conteúdo de pensamento que descobrimos por trás o trabalho interpretativo” (FREUD, 1900, p.

Ao final deste volume, Brecht anuncia que recebeu vistos para viajar para o México. Em 13 de junho parte em direção aos Estados Unidos. No novo continente, tem início uma nova fase na vida da família Brecht. A jornada continuaria...

Partindo do pressuposto que em *Diário de Trabalho* coexistem dois níveis de registro – um pessoal e outro coletivo- e que ambos passavam necessariamente pelo crivo literário de Brecht, a história que se tem narrada é a [re]escritura da história (de exílio). Os relatos, embora sejam em primeira pessoa, não são apenas do sujeito Brecht, pois relatam, também, parte da história da humanidade. Portanto, a história não é narrada apenas do ponto de vista subjetivo de seu autor, mas é atravessada por relatos de momentos históricos representados por notícias e registros pictóricos, como fotos e imagens. Também é importante salientar que a parte discursiva não apresenta apenas a perspectiva subjetiva de Brecht, mas também uma análise política e crítica dos fatos.

Ao contrário de outras narrativas que realizam um recorte nos acontecimentos e os reescrevem com uma linguagem romanesca, as experiências registradas no *Diário de Trabalho* caminham pelas veredas do registro documental. Há momentos em que a prosa é trabalhada romanescamente, como no excerto apresentado em que Brecht observa um trabalhador em suas atividades cotidianas e recria a cena poeticamente.

Por certo, *Diário de Trabalho* possui uma veia autobiográfica, entretanto não se trata de um livro de memórias que resgata o passado e sim o registro do presente. Brecht não olha para seu passado em busca de compreender seu presente, mas olha o seu entorno para lidar, elaborar o seu presente a fim de registrá-lo e compreendê-lo, ou seja, ele olha para o aqui e agora, o que terá implicações no futuro.

Para além desta característica, sobrepõe-se o registro histórico dos fatos. Para que se compreenda o lugar do qual Brecht narra sua história, é importante esclarecer os conceitos e características da condição de exílio, e como se pode verificar, este traz singularidades que a diferenciam da condição de estrangeiros que optam por residir em uma nação que não a sua. Além disso, esse distanciamento geográfico exerceu função significativa na escrita dos relatos já que davam a condição de distanciamento, e conseqüentemente, um envolvimento mais racional que emocional com os acontecimentos.

Esses eventos foram relatados segundo sua perspectiva e ao mesmo tempo atravessados por notícias de acontecimentos que fazem parte da história mundial, podendo-se assim

168). Não se pretendeu aqui realizar a interpretação do sonho de Brecht e sim esclarecer a diferença entre o material onírico latente e manifesto.

caracterizar *Diário de Trabalho* como uma obra de autoficção. Para que fosse possível identificar o que permitia que essa obra fosse assim definida como tal, buscou-se esclarecer brevemente anteriormente as características do conceito de autoficção. Nesse sentido, verificou-se que, embora haja algumas características para se definir um texto como autoficção, há títulos que são assim considerados, porém não atendem a essas características.

Diário de Trabalho pode ser considerada como autoficção pelas características que lhe são próprias e que o aproximam desse gênero, dentre elas, a recriação de eventos com linguagem romanesca, o uso da linguagem poética par e passo com o relato documental e a tênue linha entre vida e obra de Brecht que eclode nas laudas de *Diário de Trabalho*. Outros pontos de contato com autoficção podem ser encontrados em *Diário de Trabalho*, mas acredita-se que o objetivo primordial tenha sido atingido: levantar questões e apontar direções para que a prosa brechtiana seja analisada em abordagens mais contemporâneas. Chega-se ao final deste percurso com lacunas que precisam ser preenchidas, mas, também, o caminho trilhado permitiu encontrar respostas para algumas perguntas, e, quem sabe, outras sejam respondidas com a análise da obra ficcional *Conversas de Refugiados* e sua articulação com a realidade de refugiados, tais como o próprio Brecht, Hannah Arendt e Walter Benjamin. Uma conversa que tem início na próxima cena.

CENA 4: ARENDT, BENJAMIN E BRECHT: UMA CONVERSA ENTRE REFUGIADOS

O palco deverá ser dividido em dois planos. Luz geral vermelha ilumina o palco. Dois grupos de soldados prontos para o combate ocupam esses espaços. À direita uma máquina de produzir insanidade, morte e desespero. Soldados com uniformes militares no esquema de cores preto-branco-vermelho, sustentam uma grande bandeira com o símbolo da suástica. À esquerda, um segundo grupo de soldados. O comandante, cabelos brancos e barbicha, usa um fraque azul, calça branca com listras vermelhas e uma cartola com uma estrela branca. O dedo direito sempre em riste, na mão esquerda, carrega duas bombas. No centro do palco, três cadeiras ocupadas por três refugiados que conversam.

Esta cena tem como objetivo articular o pensamento filosófico de Hannah Arendt e Walter Benjamin com a literatura ficcional de Bertolt Brecht. Entretanto, não é uma tentativa de encontrar influências e sim de estabelecer um campo de reflexão sobre experiências compartilhadas por essas três importantes figuras do pensamento ocidental a saber: o nazismo, a guerra e o refúgio. Como resultado, espera-se identificar na literatura ficcional de Brecht, resíduos de temas que estão presentes na obra de Arendt e Benjamin e configurar *Conversas de Refugiados* como uma obra que resgata a forma de “diálogos filosóficos” tão utilizada por filósofos como Platão⁷⁵, na qual ele usa de uma narrativa para discutir temas pertinentes à sociedade grega.

Dois nós do enlace que unem Arendt e Benjamin justificam sua presença nesta dissertação sobre Brecht: o primeiro nó é a condição de refugiado, que foi compartilhada entre os três e que é tema central de *Conversas de refugiados*. O segundo nó são os escritos sobre o pobre BB.

Reconhecida filósofa política, Arendt elucidou acima de tudo os regimes políticos do século XX e seu objetivo primeiro foi definir o que era a *coisa política* e afirmar que esta tinha origem certa: surgia *entre os homens*. Portanto, para Arendt, não é possível existir política fora da esfera pública, é na convivência comunitária que a política nasce, se constitui e se instaura como fenômeno.

Embora tenha uma obra intitulada *O que é Política?*, ela é na verdade um compêndio de fragmentos póstumos organizados Úrsula Ludz na década dos anos 195. É importante salientar que o pensamento político de Hannah Arendt está disperso ao longo de tudo que ela produziu,

⁷⁵ Platão escreve inúmeros diálogos ficcionais que pretendem ser verdadeiros, neles, Platão cria situações cujo foco central é um debate, um diálogo sobre temas filosóficos, políticos e existenciais. Na boca de seus personagens, o filósofo coloca o seu discurso, dessa maneira pode expressar suas opiniões. Entre os diálogos mais conhecidos estão: Teeteto, Fedro, Eutífron, Apologia de Sócrates, Críton, Fédon, O Banquete, Fedro, A República.

o que a aproxima da produção de Brecht na medida em que nenhum deles construiu uma obra hermética.. Para chegar a resposta da questão “o que é política?” seria necessário um mergulho em toda a completude da obra desta autora judeu-alemã e encontrar, nos escaninhos de seus livros, os conceitos e apontamentos políticos.

Benjamin produziu muito e abordou temas pertinentes à história, à arte, à pedagogia infantil; abordou assuntos da esfera linguagem, da política, da filosofia, da teologia e do direito. Importa salientar que esta gama de temas não tentava constituir um sistema filosófico, seus escritos são fragmentados com uma linguagem densa e que nem sempre é de fácil acesso ao grande público, daí talvez sua não ser tão conhecida (além, é claro, da falta de divulgação fora do campo das humanidades).

Leia-se alguns títulos de seus textos como “*A vida dos estudantes*”; “*Crítica da Violência – Crítica do Poder*”; “*O capitalismo como religião*”; “*A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*” e será fácil ouvir suas palavras ecoando até a contemporaneidade, esses “problemas” ainda afetam a sociedade contemporânea e Benjamin ainda tem algo a dizer a respeito. Por ser um refugiado, por trabalhar questões pertinentes à natureza humana e à arte, Benjamin foi convidado para essa conversa entre refugiados.

Embora *Conversas de refugiados* seja um texto de ficção, em momento nenhum se deve perder no horizonte que ele é fruto da experiência de refúgio vivenciada por Brecht. Coexistem então dois níveis de registro textual, o ficcional e o de não-ficção, e ambos passaram necessariamente pelo crivo poético/literário de Brecht, assim a história que se tem narrada é, em última análise, a [re]escritura de sua história de exílio. O relato é ficcional, mas, simultaneamente, narra um momento singular da humanidade, e, portanto, é comum a todos os que vivenciaram a mesma experiência, incluindo Hannah Arendt e Walter Benjamin.

Para que se compreenda o lugar do qual Brecht criou sua ficção é importante esclarecer os conceitos e características da condição de exilado/refugiado, e como se verificará, ela traz singularidades que a diferenciam de estrangeiros que optam por residir em uma nação que não é a sua. Além disso, o distanciamento geográfico exerceu função significativa na escrita dos relatos, afinal, davam a condição do distanciamento e o envolvimento mais racional com os acontecimentos que ocorriam na Alemanha.

Por si própria, a condição de estrangeiro gera estranhamento no sujeito que ocupa esta posição. Entretanto, se ela não for opcional, caso de refugiados e exilados, trará consigo outras características como a instabilidade jurídica e a impossibilidade de exercício de direitos e liberdades fundamentais. Além desta instabilidade jurídica, os refugiados e exilados precisam enfrentar as barreiras culturais, assimilar um novo idioma e costumes diferentes dos seus, sem que esse exercício seja um desejo, mas como imperativo, toda essa carga, atravessa a

subjetividade desses indivíduos de maneira singular. É fundamental, portanto, estabelecer a diferença entre refugiados, exilados e emigrantes para compreender a posição de fragilidade e incerteza frente ao futuro que exilados e refugiados estão sujeitos. Segundo Edward Said,

Embora seja verdade que toda pessoa impedida de voltar para casa é um exilado, é possível fazer algumas distinções entre exilados, refugiados, expatriados e emigrados. O exílio tem origem na velha prática do banimento. Uma vez banido, o exilado leva uma vida anômala e infeliz, com o estigma de ser um forasteiro. Por outro lado, os refugiados são uma criação do Estado do século XX. A palavra "refugiado" tornou-se política: ela sugere grandes rebanhos de gente inocente e desnordeada que precisa de ajuda internacional urgente, ao passo que o termo "exilado", creio eu, traz consigo um toque de solidão e espiritualidade.

Os expatriados moram voluntariamente em outro país, geralmente por motivos pessoais ou sociais. Hemingway e Fitzgerald não foram obrigados a viver na França. Eles podem sentir a mesma solidão e alienação do exilado, mas não sofrem com suas rígidas interdições. Os emigrados gozam de uma situação ambígua (SAID, 2003, pg. 53).

A questão central aqui é o impeditivo de retornar à pátria. Enquanto Hemingway pode sair da França e ainda escrever *Paris é uma festa*, Brecht só pode retornar à Alemanha quando a guerra terminou e Walter Benjamin jamais retornaria. O exílio, enquanto fenômeno social e historiográfico, configura-se em experiência de violência extrema na qual é subtraído do exilado seu sentimento de pertencimento, afinal, ele ocupa o entre-lugar, posição na qual não é reconhecido nem em seu país de origem nem no país no qual reside. Assim “o exílio é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal[...] as realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre” (SAID, 2003, p. 46). É o que Hannah Arendt também afirma em seu texto *Nós os Refugiados*, para a filósofa alemã de origem judia

a história da nossa luta finalmente tornou-se conhecida. Perdemos a nossa casa o que significa a familiaridade da vida cotidiana. Perdemos a nossa ocupação o que significa a confiança de que tínhamos algum uso neste mundo. Perdemos a nossa língua o que significa a naturalidade das reações, a simplicidade dos gestos, a expressão impassível dos sentimentos. Deixamos os nossos familiares nos guetos polacos e os nossos melhores amigos foram mortos em campos de concentração e que significa a ruptura das nossas vidas privadas (ARENDR, 2013, p. 8).

A fratura, ou perda, apontada por Said, e confirmada por Arendt, foi compartilhada por milhares de refugiados, judeus ou não. Essa foi a condição vivenciada por Benjamin, Brecht e outros dissidentes que compunham a diáspora de intelectuais que fugiram do regime nazista e que encontram na escrita a maneira de elaborar o trauma e resistir à relação intrínseca entre

violência e poder que resulta no surgimento dos estados totalitário. Em *Origens do totalitarismo*, Arendt investiga esse fenômeno característico do século XX. Escrito depois da metade da década dos anos 1945, a Europa vivenciava um certo ar de tranquilidade, momento propício para olhar para tudo que havia ocorrido e tentar narrar, e compreender, com o espírito e caráter de historiador e o zelo de um analista político, na busca de respostas precisas sobre o que tinha acontecido, o porquê e como poderia tudo aquilo ter acontecido (ARENDR, 2012).

Somente após o final do nazismo que Hannah Arendt se propõe a pensar no que ocorreu e o nazismo passa então a tangenciar sua produção intelectual. Assim, ela está no rol dos pensadores cuja produção, tal como a coruja de Minerva⁷⁶, levantou voo somente ao cair do crepúsculo. Outros, estavam nas garras do nazismo e não tiveram escolha senão, somente mediante a liberdade, escrever. Mas existe um terceiro grupo de pensadores que vivenciou, à certa distância, o terror provocado pelo nazismo e teve sua produção intelectual e artística produzida simultaneamente aos fatos históricos da Segunda Guerra, como Benjamin. Bertolt Brecht também está neste grupo e o tema do nazismo atravessa sua obra poética, ensaística, dramaturgic e sua prosa como em *Conversas de Refugiado*, cujo centrado no diálogo entre dois personagens que se encontram diariamente no restaurante de uma estação de trem e versam sobre política, sobre a arte, sobre sua condição humana. Refugiados e testemunhas de uma guerra sangrenta e do horror ocasionado por ela, muito do que é tema das conversas desses refugiados é também tema para Arendt, Benjamin e o próprio Brecht.

A escrita também é uma maneira de tentar superar a violência do exílio. Em última instância, essa realização brechtiana, como todas oriundas da experiência de exílio, é cerceada pela perda anteriormente descrita por Said. Como tal, essa experiência indica um sujeito incompleto, que busca através da [re]escrita preencher as lacunas de sua própria narrativa. Brecht fala de si através de seus personagens refugiados, mas também fala daqueles que não tem voz, que foram silenciados pelo totalitarismo. Mas, entre os refugiados que tem voz e puderam se manifestar, é necessário, e possível, estabelecer um diálogo

A distância imposta pelo exílio, permitiu um olhar único sobre os eventos que ocorriam na Alemanha e transformar essas impressões em literatura. O estar em movimento, habitar algures, era condição de sua existência, e para seus personagens de *Conversas de refugiados*, o físico Ziffel e o operário Kalle, era algo que estava no horizonte. Uma das principais características dessa obra é o flerte entre realidade e ficção.

⁷⁶ Hegel comparou a filosofia (pela investigação que faz *a posteriori*, ou tardiamente, dos acontecimentos) à coruja de Minerva que levanta voo ao cair do crepúsculo.

A composição dialógica, como forma de criação literária é, em última instância, a relação entre escrituralidade e oralidade, convergindo assim na possibilidade de um relato em primeira pessoa sem que ele seja enquadrado no gênero dramático (cujos diálogos tem como finalidade a encenação). Essa forma textual tem início na Grécia Antiga com os Diálogos platônicos (Fédon, Apologia de Sócrates, entre outros), passa por Roma com os diálogos de Cícero; chega à Idade Média e adquire propriedades catequistas e, no limiar da Idade Moderna, com o Renascimento e a retomada dos valores greco-latinos, ganha novos ares, recebendo críticas de pensadores como Erasmo de Roterdã. Brecht, como grande artista que foi, retoma esse gênero com temas que lhe eram contemporâneos e transforma em arte a conversa entre dois refugiados.

“A fúria da guerra havia devastado metade da Europa [...] nessa mesma época, dois homens estavam sentados no restaurante da estação ferroviária de Helsingfors e falavam de política, tomando sempre o cuidado de olhar para os lados” (BRECHT, 2018, p. 11), assim tem início *Conversas de refugiados* e já na página seguinte é apresentado o assunto central dessas conversas: o regime nazista. O jogo de linguagem versa sobre a importância que tem um passaporte para um homem e da importância de um homem para o passaporte (um sem o outro não existem). Etimologicamente a palavra passaporte vem do francês *passport*, fragmentando-a tem-se: *passer* mais *port*, uma autorização dada por Luís XIV pedindo a passagem de quem detivesse a carta pelos portos.

Stricto sensu essa relação entre uma pessoa e seu passaporte diz muito sobre a Europa às voltas com o regime nazista e tentativa de pessoas fugirem da Alemanha e dos países sob seu domínio. Walter Benjamin estava entre os judeus alemães que tiveram sua nacionalidade cancelada. Fugiu para França e lá permaneceu por sete anos até que os nazistas invadiram o país, na ânsia de conseguir escapar, embarcou em uma cruzada pelos Pirinéus⁷⁷, nas mãos, carrega apenas um visto português, sua intenção era chegar até Lisboa e de lá embarcar para os Estados Unidos. Após atravessar as montanhas, descobre que seria deportado à França devido a um decreto que proibia a viagem de pessoas sem nacionalidade de viajarem pela Espanha. Com policiais à porta de seu quarto de hotel, Benjamin opta por encerrar sua cruzada e, em seu último ato, o pequeno Corcunda parece ter feito sua última peripécia⁷⁸, Benjamin comete suicídio. Neste ponto é necessário concordar com Kalle: “o passaporte é a questão principal e inspira todo o respeito!” (BRECHT, 2018, p. 12), se Benjamin tivesse um passaporte esse não seria seu fim.

⁷⁷ Conjunto de montanhas que formam fronteira natural entre a França e a Espanha.

⁷⁸ O percurso aqui transcrito é o resumo da reportagem de Halley Margon, Morte de Walter Benjamin: trágica novela policial entre a Espanha e a França, para o Jornal Opção, publicada em 27 de setembro 2020.

Partindo dessa reflexão a respeito de um documento que atribui uma posição social a alguém e da relação de dependência entre o passaporte e o portador, Brecht passa a questionar outra situação: a de sujeitos detentores de cargos, mas que não fazem jus a ele. Como líderes que não são verdadeiramente líderes, e que precisam governar pessoas para sustentar sua posição, como o Führer e o *Duce*⁷⁹.

A figura do líder no contexto nazifascista e sua relação com as massas é fulcral. Freud, em *Psicologia das massas e análise do eu* afirma que na *massa* os afetos e sentimentos também se manifestam em superlativo, isto é, tudo é exaltado em larga escala, inclusive seu desejo de ser dominada e oprimida, e, como um rebanho necessita de um pastor, elas necessitam de um líder. Para tentar compreender esse fenômeno, Freud recorreu a Gustave Le Bon, mais especificamente à *Psicologia das Multidões*, publicada 1895, em que Le Bon afirma que “o tipo de herói caro para as multidões sempre terá a estrutura de um César. Sua pompa as seduz, sua autoridade inspira respeito e seu sabre as amedronta” (2018, p. 55). Aí está a síntese do desejo das massas nos regimes totalitários e dos representantes que se dispuseram a ocupar o lugar de “pai primevo”.

É necessário controlar as multidões, tanto a de inimigos quanto de aliados Ziffel à página 13 denuncia essa prática: “No começo se quebrava a cabeça para entender por que, por todo lado nas regiões de fronteira, o Führer reunia as pessoas e as transportava para o interior da Alemanha. Apenas agora, na guerra, a questão foi esclarecida. O conflito consome muita gente e precisa de uma multidão” (BRECHT, 2018, p. 13), uma passagem ambivalente que dialoga com essa máxima. É possível inferir que Hitler juntava pessoas para formar o seu exército, mas também pode ser uma referência aos campos de concentração e extermínio, que nasceram primeiramente em guetos e somente depois revelaram sua verdadeira finalidade. Em um e outro caso “o conflito” requer multidões.

Uma ideia comum dos líderes totalitários fascistas é encontrar formas de restabelecer uma ordem supostamente perdida, e se está desordem não existe, é necessário criá-la, assim como também é necessário criar inimigos se eles não existirem e o regime nazista tinha um eleito seu inimigo à vista e o acusava de ser a origem de todos os problemas: os judeus. Com a desordem e os inimigos criados, Hitler tinha um bom motivo para iniciar a guerra. O código de ética entre soldados e superiores militares é cumprir ordens, mas na guerra, o descumprimento de ordens pode salvar vidas. Essa é a opinião de Ziffel: “Apenas percebo as enormes vantagens do desmazelo. Ele já salvou a vida de milhares de pessoas. Na guerra, o ligeiro descumprimento

⁷⁹ Aqui, o termo italiano que significa *líder*, faz referência a Benito Mussolini, mas outros líderes antes dele já foram chamados de *Duce*.

de uma ordem bastou muitas vezes para que um homem escapasse com vida” (BRECHT, 2018, p. 8). Essa passagem desconstrói a falácia de que “um manda o outro obedece” na vida militar. Desobedecer, por vezes, é um ato de coragem.

Porque desobedecer? Ou melhor, porque frente a absurdos continua-se obedecendo? Que forças são essas que fazem o homem obedecer? A lógica é que “a obediência é pensada como o que nos humaniza – e a desobediência é monstruosa” (GROS, 2018, p. 31)⁸⁰, daí a posição paradoxal que Hannah Arendt constrói em seu conceito de *banalidade do mal*. Obedecer é algo do campo do ordinário, é simplesmente cumprir as ordens, sem pensar nas consequências.

Ziffel narra a história de um auxiliar de laboratório, o sr. Zeizig, responsável por deixar tudo em ordem, o que fazia com grande eficiência, ainda que eventualmente cometesse o grave erro de destruir alguns dos papéis com anotações que entendia serem lixo. Zeizig era incapaz de julgar se suas ações eram positivas ou negativas, apenas cumpria o seu papel, o que pode ser encarado como ter pouca inteligência, mas Ziffel observa que

Quando algo desaparecia novamente quer dizer, quando o ambiente havia sido arrumado, ele olhava para um de nós com seus olhos transparentes, nos quais não era possível um único grão de inteligência [...] Na manhã em que Hitler foi nomeado chanceler, ele disse, enquanto cuidadosamente pendurava meu casaco: senhor doutor, agora haverá ordem na Alemanha. (BRECHT, 2018, p. 18)

Este é o retrato de muitas figuras que fizeram o horror nazista acontecer: sujeitos com pouca inteligência, mas capazes de executarem funções e Adolf Eichmann é sua figura exemplar. Definido por Arendt (1999) como alguém que ia mal na escola quando jovem e pouco promissor, ou seja, dotado de pouca inteligência, mas que ao entrar para a SS descobriu qualidades em si mesmo, como por exemplo, organizar. A partir de 1944, a solução final é

⁸⁰ A desobediência já foi tema de inúmeras narrativas e Antígona é seu maior exemplo. A jovem que desafiou Creonte ao enterrar Polínice, poderia ser mais uma das *Suplicantes*, porém toma a decisão de desobedecer e enterra o irmão. A Antígona de Brecht se passa na Segunda Guerra, ele não modifica ao extremo a trama, mas utiliza um de seus subterfúgios para tecer críticas ao modus operandi: desloca no espaço-tempo suas histórias. Para deixar isso evidente, uma breve rubrica na peça indica: Berlim, abril de 1945. É muito mais seguro falar de Creonte que do “Pintor de paredes”. A criatividade de Brecht está na breve cena que antecede a trama principal em que duas irmãs que ouvem um grito horrendo, uma delas pretende ajudar quem grita e a outra opta por manter as duas em segurança. Ao cabo e ao fim, descobrem que se tratava de seu irmão sendo torturado. Quando um oficial da SS pergunta se conhecem o homem, uma delas nega, a outra assume. Claramente aqui está a parte que Antígona que mais interessa a Brecht: a dimensão ética da ação. Seja para Antígona ou para as irmãs da cena de Brecht, foi dada a oportunidade de obedecer ou de se conformar, aceitar a vontade imposta sobre si e seguir a vida da melhor maneira possível, como fez o protagonista de *A vida de Galileu Galilei*.

abandonada e era preciso encontrar outra solução para a questão judaica, o que envolvia diversos departamentos do Estado.

Nesse contexto, Eichmann era figura central “tinha de coordenar todos esses esforços, impor alguma ordem naquilo que descrevia como completo caos” (ARENDR, 1999, p.169), como se o mundo fosse um laboratório que deveria amanhecer arrumado, com os papéis jogados no lixo e tudo em ordem, metáfora para a eugenia nazista que buscava varrer da terra tudo que era diferente.

No terceiro capítulo, Ziffel aborda o tema educação. Através de suas memórias, o físico afirma saber que a qualidade das escolas é questionável, e que o fim último da escola, deveria ser o de introduzir o jovem ao mundo como ele se apresenta. Mas, isso não ocorre, e é na escola que a criança (e posteriormente o jovem) inicia a experimentar o que é a vida adulta: a brutalidade! Nela,

os professores têm a abnegada missão de encarar tipos básicos da humanidade com os quais mais tarde o jovem terá de se haver na vida. Este tem aí a oportunidade de estudar a rudeza, a maldade e a injustiça, de quatro a seis horas por dia. Por uma lição como essa, nenhum dinheiro seria demasiado, mas ela é ministrada gratuitamente, às expensas do Estado. (BRECHT, 2018, p. 30)

Por outro lado, os alunos a seu turno, aprendem na escola tudo que é necessário para progredir na vida, não há distinção, para Ziffel, das capacidades necessárias para evoluir na escola ou na vida. Que capacidades seriam estas afinal? Acima de tudo, o físico aponta como sendo o conhecimento sobre o homem, que o aluno adquire através da sua relação com o professor, mas também afirma tratar de aprender sobre a

fraude, simulação de conhecimentos, capacidade de se vingar impunemente, rápida apropriação de banalidades, adulação, servilismo, prontidão para entregar seus iguais aos superiores, etc, etc. O mais importante, contudo, é o conhecimento do homem. Ele é adquirido na forma de conhecimento sobre o professor. O aluno deve conhecer as debilidades do professor e saber tirar proveito delas; caso contrário, jamais poderá impedir que lhe enfie goela abaixo uma verdadeira algaravia de instruções inúteis (BRECHT, 2018, p. 30).

Aqui está a visão do poeta e dramaturgo sobre a educação, resumida na figura de dois dos principais personagens desta instituição. Hannah Arendt escreveu sobre a educação e seus pontos de vista sobre essa questão são, no mínimo, intrigantes e parecem estar em acordo com a visão de Brecht. Para o dramaturgo a escola é a instituição que prepara o jovem e a criança para o mundo que a cerca tentando inseri-la em certa gramática que já está em curso, opinião expressa pelo discurso de um refugiado.

Arendt parece ver a educação desse mesmo prisma. Esclarece em *A Crise na Educação*⁸¹ que essa crise na instituição escola e no papel representado principalmente pela figura do professor, atinge diretamente os alunos. Este texto foi escrito quando Arendt estava na América e tentava identificar as características que diferenciavam a educação do *Novo Mundo* da educação do *Antigo Continente*. No centro da crise educacional da América estaria a tentativa de igualar a todos numa sociedade de desiguais, sendo um território formado majoritariamente por migrantes a luta estaria também centrada numa tentativa de construir um novo mundo em oposição ao antigo, isto é o “significado essa nova ordem, dessa fundação dessa fundação e um novo mundo contra antigo, foi e é a eliminação da pobreza e da opressão” (ARENDR, 2019, p.171).

Três pontos foram destacados por Ziffel: i) a escola como microcosmo e preparação para o mundo; ii) a figura do professor e iii) a figura do aluno. Arendt aborda exatamente estes três pontos e seu ensaio *A Crise na educação*. Sobre a escola ser microcosmos do mundo, salienta que

Normalmente a criança é introduzida ao mundo pela primeira vez através da escola. No entanto, a escola não é modo algum o mundo e não deve fingir sê-lo; ela é, em vez disso, a instituição que interpomos entre o domínio privado o lar e o mundo com o fito de fazer com que seja possível a transição, de alguma forma, da família para o mundo. Aqui o comparecimento não é exigido pelo Estado, isto é, o mundo público, e assim, em relação à criança, a escola representa em certo sentido o mundo, embora não seja ainda mundo de fato. (ARENDR, 2016, p. 182)

Portanto, Brecht leva às últimas consequências sua perspectiva negativa sobre o papel da escola e Arendt, por sua vez, parece ter opinião similar no que tange a lógica educacional, porém sem o sentido conotativo que é permitido à prosa brechtiana, para ela “a função da escola é ensinar às crianças como o mundo é, e não instruí-las na arte de viver” (ARENDR, 2016, p. 189).

Sobre a figura do professor, Arendt salienta que sua missão última deveria ser a de conhecer sua matéria, é dessa posição, de quem domina o conhecimento, que advém a autoridade necessária ao docente para educar. Entretanto, o que acontece é que, estando sempre pouco a frente de seus alunos em conhecimento e abandonado a seus próprios recursos “o professor não autoritário, que gostaria de se abster de todos os métodos de compulsão por ser capaz de confiar apenas em sua própria autoridade, não pode existir mais” (ARENDR, 2016, p. 177) e com autoridade reduzida a quase nada, recorre ao autoritarismo. Quanto aos alunos,

⁸¹ Quinto capítulo da obra *Entre o Passado e Futuro*.

submetidos ao processo educacional da escola, Arendt compreende um cenário distante daquele expresso por Brecht e afirma que as crianças são

jogadas a si mesmas, ou entregues à tirania de seu próprio grupo, contra o qual por sua superioridade numérica, elas não podem se rebelar, contra o qual, por serem crianças, não podem argumentar, e do qual não podem escapar para nenhum outro mundo por lhes ter sido barrado o mundo dos adultos. A reação das crianças a essa pressão tende a ser ou o conformismo ou a delinquência juvenil, e frequentemente é uma mistura de ambos (ARENDDT, 2016, p. 176).

É perfeitamente possível compreender que, sendo este o cenário real da educação, os talentos de sobrevivência que Ziffel assegura serem adquiridos na escola (a “capacidade de se vingar impunemente”, a “rápida apropriação de banalidades” e a “adulação”) seriam perfeitamente aceitáveis e desejáveis de se adquirir. Destarte, a ausência deles seria a aniquilação das crianças nesse verdadeiro *estado de natureza hobbesiano*⁸² que constituí, sob tal perspectiva a educação, sua instituição principal (a escola) e os atores que nela convivem (alunos e professores).

Em posse desses talentos de sobrevivência, o jovem ingressa na universidade, onde tem continuidade a relação entre poder e conhecimento. Novamente a fronteira entre ficção e realidade é rompida, o próprio Walter Benjamin passou por grandes dificuldades na busca em tornar-se um acadêmico reconhecido. Um dos mais importantes interlocutores de Brecht. Não apenas pela série de textos que escreveu sobre a produção do seu amigo dramaturgo, mas pelas vivências que compartilhara, chegando a morar juntos durante o período de exílio. Assim como Brecht, Benjamin precisou deixar a Alemanha tornando-se um refugiado. Sua trajetória⁸³ foi marcada por interdições, por dificuldades econômicas e pela constante luta em conquistar seu lugar no mundo acadêmico. Infelizmente, alcançou a tão desejada musa *Fama*, apenas *post-mortem*, segundo Hannah Arendt em *Homens em Tempos Sombrios*, talvez isso se deva a presença de seu amigo “o pequeno Corcunda⁸⁴”, fiel escudeiro ao longo da vida. Com o objetivo de realizar um pós-doutoramento (*Habilitation*⁸⁵), Benjamin se dedica ao estudo do drama

⁸² Estado de natureza hobbesiano: Para Thomas Hobbes, a ausência do Estado leva ao caos, instaurando a guerra de todos contra todos.

⁸³ Qualificação exigida para a condução do ensino universitário independente e para obtenção de cátedra em países europeus.

⁸⁴ Personagem peralta de contos de fadas, que Arendt faz menção como causador da má sorte de Benjamin.

⁸⁵ Gershom Scholem (1897-1982) filho de judeu assimilado e nacionalista alemão, era filósofo e historiador fundador do estudo moderno e acadêmico da Cabala. Professor pioneiro a lecionar Misticismo Judaico na Universidade Hebraica de Jerusalém

alemão, que resultará em uma de suas obras de maior fôlego: *A origem do drama trágico alemão*. Em 1922, vivendo com a família em Berlim, tenta vender livros, em dezembro desse ano, vai para Heidelberg tentar. Em março de 1923 vai para Frankfurt, envolve-se com atividades da universidade e em dezembro do mesmo ano retorna a Berlim para escrever *Origem do drama trágico alemão*. Trabalha na tese durante dois anos em ao longo de topo esse tempo troca inúmeras correspondências com teóricos e pesquisadores, entre eles, Scholem⁸⁶ a quem escreve em 1925 avisando que *Origem do drama trágico alemão* estava pronto e que não tinha maiores informações sobre a recepção de seu trabalho (TIEDEMANN; SCHWEPPENHÄUSER, 2013). Sabe-se que até mesmo nesse momento o pequeno Corcunda o acompanhou, pois Benjamin não teve sucesso em sua empreitada.

Essa dificuldade da vida acadêmica enfrentada por Benjamin foi a que levou o personagem Kalle a desistir de seus estudos acadêmicos. Ao frequentar a *Universidade Popular* optou por disciplinas de literatura, indicando tendência às humanidades, escolha da qual deixa claro ter se arrependido

KALLE

Frequentei a Universidade popular. Hesitei sobre a disciplina que deveria estudar: Walter von der Vogelweide, química ou o mundo vegetal na Idade da Pedra. De um ponto de vista prático, era tudo a mesma coisa, pois eu não teria como aplicar esse conhecimento. Quando estudou física, você tinha um olho posto nas possibilidades de ganho e adquiriu apenas aquilo que poderia revender em seguida. Para nós, tratava-se apenas de formação e da direção que tomaríamos em relação a ela. (BRECHT, 2018, p. 62-63).

Praticamente todo acadêmico de ciências humanas, ao menos em algum momento, se questionou sobre a utilidade e aplicabilidade de seu conhecimento e talvez tenha até se comparado a outros acadêmicos. Essa falta de unidade é um dos pontos fulcrais da reflexão benjaminiana. Aponta Benjamin que questionar se a vida dos estudantes tem unidade, não é a pergunta que esclarece os problemas com que os estudantes se deparam, a saber, triangulação de problemáticas que envolve a ciência, o Estado, e a virtude. A grande questão é a distância entre a ciência em si e a vida cotidiana, prática das instituições, isto é, entre o que a vida acadêmica deveria ser (produção de conhecimento, vivência acadêmica) e no que ela se transforma: produção de conteúdo, visando à aspiração de cargos acadêmicos mais altos. Cargos, que não são escolhidos com base nessa produção de conteúdo, mas partindo da burocracia estatal em que o aluno é a base da pirâmide ficando “sempre atrás do professorado, e a base jurídica da universidade, personificada no Ministro da Cultura -nomeado não pela

universidade, mas pelo soberano- é correspondência semivelada da instituição acadêmica com órgãos estatais por cima da cabeça dos estudantes” (BENJAMIN, 1986, p. 152).

Por seu turno, os alunos exercitam a servidão voluntária, sem oferecer resistência como condição para participar do jogo. Esse processo ocorre em grande medida, de maneira fragmentária, não há tentativa alguma, por parte dos alunos, de formar coletivo, estão tão absorvidos na gramática de produção acadêmica que não formam rede. A comunidade acadêmica é a comunidade do dever, composta por indivíduos centrados em suas demandas pessoais, não objetivos em comum. Esse cenário é a síntese de que a vida acadêmica também não conseguiu fugir à dinâmica liberal do trabalho.

Esse é o diagnóstico, o sintoma é “deformação do espírito criador em espírito profissional”, é o *homo academicus* transformado no *homo faber* arendtiano. Criar não é produzir, onde há produção, não há criação. Esse jugo, que não é leve, não recai apenas sobre o aluno, mas também sobre o professor que deve ser ao mesmo tempo criador, filósofo e professor, mas sobretudo como embalagem de gestor. A microestrutura da universidade reproduz a macroestrutura da sociedade e a relação do aluno com o saber é vilipendiada pela necessidade de produção, criando um hiato entre o estudantado e a beleza do saber. Produzir conteúdo não é produzir conhecimento, mas vivenciar a totalidade de sua existência, isto é o foco da universidade deveria ser o de reforçar no estudante sua condição de “grande transformador que teria de traduzir estas questões científicas, com um enfoque filosófico, as novas ideias que costumam despertar mais cedo na arte e na vida social do que na ciência” (BENJAMIN, 1986, p. 152).

A vida profissional e acadêmica deveria ser atravessada pelo desejo, não somente pela obrigação, a produção de conhecimento deve ser fruto de um desejo genuíno, não de um imperativo. Estranhamente, os jovens são constantemente confrontados “com o medo do futuro e, ao mesmo tempo, um compactuar com o inevitável filisteísmo, evocado de bom grado na figura do “velho”. Já que vendeu sua alma à burguesia, inclusive profissão e casamento” (BENJAMIN, 1986, p. 152) agarra-se aos poucos anos de liberdade que dispõe. Muitos acabam por desistir frente às dificuldades financeiras, como Kalle que fez sua escolha, mas acabou, também, desistindo

KALLE

Optei por Walter von der Vogelweide, e de início, a coisa andou bem, mas então fiquei desempregado, à noite estava sempre cansado e desisti. As aulas eram gratuitas, não custavam nem acrescentavam nada, mas um livrinho da Reclam valia o mesmo que uma dúzia de charutos. Talvez eu não tivesse o temperamento necessário para superar todas as dificuldades. Com o tempo, o jovem filho de minha senhoria memorizou todo o mundo vegetal; tinha uma vontade de ferro, não saía uma única noite a passeio nem ia ao cinema. Nada fazia senão estudar, e com isso se prejudicou,

passando a usar óculos, condição que impedia seu trabalho de torneiro, o que de resto não fez a menor diferença, pois em seguida veio o desemprego (BRECHT, 2018, p. 63).

Quando diz que “talvez não tenha o temperamento” para superar dificuldades advindas da vida acadêmica, Kalle profere a máxima do neoliberalismo que encara cada um como *Você S. A.*, isto é, como um empreendimento particular cujos resultados dependem unicamente de si próprio, quanto aos sucessos e fracassos não se considera como as condições sociais e econômicas influenciam. Nessa perspectiva, tudo é questão de vontade, de determinação. Entretanto, o filho da senhoria evidencia que mesmo diante da vontade extrema, da dedicação fora do comum, sucesso não é garantido, e as consequências da macroestrutura social, econômica atinge a todos. Como um malabarista, os estudantes acadêmicos tentam equilibrar seu desejo e sua obrigação, muitos sem terem a possibilidade de dedicação exclusiva à vida acadêmica. Sair dessa situação reclama deliberar, escolher caminhos, articular formas outras de ser e estar, olhar para o passado e aprender com ele, agir no presente para traçar rota diferente para outro futuro possível, de preferência, coletivo, e por ser coletivo, também político. E não cometer os mesmos erros que levaram a enfrentar momentos tão difíceis como a ascensão do fascismo e do nazismo. Brecht sempre foi um crítico ferrenho do fascismo, tema recorrente em sua literatura, e em *Conversas de Refugiados* não é diferente. Outra vez, Ziffel assume a responsabilidade de tocar neste assunto delicado. Observe-se o excerto a seguir, e veja-se se perde em alguma medida para qualquer explicação didática sobre o que vem a ser o fascismo

KALLE

Quando você ouviu falar do fascismo pela primeira vez?

ZIFFEL

Faz alguns anos, quando soube de um movimento que se voltara contra o eterno atraso dos trens italianos e que desejava restabelecer a grandeza do antigo Império Romano.

Ouvi dizer que seus membros vestiam camisas negras. Achei um equívoco dizer que a cor servia para disfarçar a sujeira. Camisas marrons seriam muito tais práticas para isso, mas naturalmente surgiram num movimento posterior que pôde aproveitar as lições primeiro. Para mim, mais notável disso tudo foi o fulaninho⁸⁷ prometer ao povo italiano uma vida arriscada, uma *vitae periculosa*. De acordo com os jornais italianos, essa perspectiva desencadeou um estrondo júbilo no seio do povo (BRECHT, 2018, p. 52).

Beirando ao aforismo, em prosa, Brecht consegue sintetizar o espírito do fascismo. Isso é, em essência, o conceito de fascismo que Wilhelm Reich aponta em *A Psicologia das Massas do Fascismo*. O fascismo não é resultado apenas de um cenário político, mas também,

⁸⁷ Grifo do autor

econômico, e é “na sua própria natureza e objetivos, o representante máximo da reação política e econômica” (REICH, 2001, p. 3).

Hannah Arendt, por sua vez, indica íntima proximidade entre o fascismo e as massas, segundo ela “os movimentos totalitários são possíveis onde quer que existam massas, que por um motivo ou por outro, desenvolveram certo gosto pela organização política” (ARENDR, 2012, p. 438). Parece ser exatamente esta a ideia que Ziffel pretende passar: havia a necessidade de organização política, ou seja, que a sociedade estivesse em ordem, funcionando, inclusive os trens. A revolta das massas contra a desorganização e a promessa de que no horizonte estava um retorno à grandiosidade de seu passado, acendeu a faísca que colocaria a Itália em chamas.

Entretanto, esse suposto *grand retour* levou a Europa direto para o obscurantismo. Os trens passaram a sair no horário, mas nem todos levavam seus passageiros a destinos desejados, muitos partiam lotados diretamente para os campos de concentração, outros levavam os mais afortunados para longe do regime nazista e da sua violência descontrolada. Nos estados totalitários, a violência sempre foi a maneira de comunicar, quando a palavra não dá conta, emerge o braço violento do Estado. Sobre a intrínseca relação entre poder, Estado e violência, Benjamin disserta que a violência não é um fim em si mesma, mas sim é um meio que pode ser usado para fins justos ou injustos. Ao refletir sobre a violência, diz Kalle

KALLE

Acredito sinceramente que no exército alemão impera uma grande crueldade. Se você quer subjugar e roubar, tem de espancar até que lhe doa o braço. Com palavras de convencimento e palmadinhas ninguém lhe entregará os bens e a propriedade, ainda que você fale com a língua doa anjos (BRECHT, 2018, p.52).

Mas em sendo usada para fins justos, ela pode ser considerada moral (justificada)? Sob a perspectiva do direito natural (que encara a violência como recurso natural) a resposta é que ela é justificável sob qualquer aspecto; já para o direito positivo, somente quando aplicada pelos operadores do direito. A relação do direito natural com a justiça é a busca em legitimar os fins; do direito positivo por sua vez é a de legitimar os meios para os fins. Sobre a legitimidade dos meios, ela não pode ser decidida por meios do direito natural.

O direito positivo tem o monopólio sobre a violência, e usa-a para perpetuar seu poder, afinal, ele sabe que a violência é capaz de constituir relações jurídicas e até mesmo modificá-las, como é o caso de greves de trabalhadores que diminuem a violência que poderia explodir de grandes revoltas trabalhistas, que podem até iniciar guerras. A greve trabalhista foi tema para Ziffel e Kalle ao conversarem sobre o sentimento de patriotismo e condensam, em literatura, o que recém foi dito pela teoria de Benjamin

KALLE

Veja esta guerra. Começou depois de o cidadão comum ter votado na esquerda e exigido jornada de sete horas. O ouro não pode se opor, mas apanhou um resfriado e se mudou para a América. E assim não foi possível reanimar o país. O cidadão comum era contra o fascismo da mesma maneira que apoiava a jornada de sete horas, e por isso eclodiu a guerra. Os generais disseram que sem as armas não podiam fazer nada e interromperam o conflito, até porque pensavam que o cidadão comum não seria capaz de aprontar nada enquanto as tropas estrangeiras estivessem no país e zelassem pela ordem. Os patriotas que quiseram continuar combatendo, foram aprisionados e sentiram na pele as consequências de lutar contra o Estado (BRECHT, 2018, p. 85)

Sentir na pele as consequências de lutar contra o Estado é, senão o exemplo mais factível de violência: o militarismo que é “a compulsão para uso generalizado da violência como meio para os fins de Estado” (BENJAMIN, 1986, p. 164). Todas as instâncias, seja do direito natural, positivo ou militar, estão subsidiadas pela gramática de conflito da qual os contratos que emergem pressupõem a violência. A saída, aponta Benjamin, é a solução não-violenta, o caminho para se alcançar essa saída é a conversa amparada na honestidade. Reconstituir a história do poder é, em si mesmo, o exercício da crítica que se pode fazer a ele, e a Arendt, Benjamin e Brecht o fizeram. Educação, fascismo, nazismo, totalitarismo, poder foram temas abordados nessa cena, mas outros pontos de contato poderiam ser construídos, mas o objetivo primordial foi levantar questões e apontar direções para que a prosa brechtiana pudesse ser interpretada segundo o pensamento arendtiano e benjaminiano. Chega-se ao final desta conversa entre refugiados, um percurso que tem lacunas a serem preenchidas, perguntas sem respostas, mas que permitiu suturar a obra de três importantes refugiados. Ou melhor, não é o fim, é apenas uma pausa nessa conversa, em breve, em alguma lauda, ela continua...

BRECHT PORQUE...

Foi no Campus do Vale da Universidade Federal do Rio Grande do Sul que dei os primeiros passos desta pesquisa. Tentando selecionar disciplinas para cursar cujos temas tivessem aderência com a minha pesquisa, tentando administrar tantas novidades do mundo acadêmico da pós-graduação: a expectativa com os eventos, com escrita de artigos, seminários, a alegria imperava absoluta. Depois, as primeiras férias, e o tão aguardado retorno que nunca ocorreu. No meio do caminho tinha um vírus, tinha um vírus no meio do caminho. Nove meses após o início efetivo desta pesquisa, a Organização Mundial da Saúde decretou a pandemia de Covid-19. O campus foi fechado, as bibliotecas, os teatros, tudo estava em suspenso, menos a pesquisa, ela precisava continuar e ela continuou, mais solitária, em menor velocidade, mas seguiu. Muitos foram os desafios, não somente para mim, todos aqueles que estavam na caminhada acadêmica e tiveram que lidar com o ensino remoto e precisaram ter uma atitude disruptiva, que buscasse rotas de fuga e caminhos outros diferentes do que estávamos acostumados, e nós encontramos os caminhos, as saídas.

O que foi apresentado nesta dissertação foi produzido em sua grande maioria nesse cenário e justifica-se por trazer algum vigor a pesquisas brechtianas, tão pautadas pelo estudo da sua teoria teatral, da dramaturgia e da poesia. Ao investigar a prosa de Brecht, acredito ter trazido à luz aspectos desconhecidos desta produção e, assim, atingido o objetivo geral da pesquisa: investigar a possibilidade de que Brecht tenha aplicado sua teoria do teatro épico, aproximando teatro e literatura através do elemento comum a estas duas artes: o texto. Esta tentativa de aproximação pressupõe interseções, entrecruzamentos e hibridação, criando a zona limítrofe entre teatro e literatura a que chamei de entre-lugar literatura e teatro.

Iniciei este percurso como um contador de histórias, relatando um breve trecho da minha caminhada até que meus caminhos se cruzassem com o de Brecht. Depois deste relato, convidei meus leitores para um mergulho no mundo do teatro e da literatura e o que procurei fazer ao longo do percurso foi evidenciar a fertilização recíproca que ocorre entre a teoria teatral brechtiana e a literatura em prosa que ele produziu.

No primeiro ato, além de apresentar a mim e a Brecht, busquei a etiologia do teatro brechtiano. Ao retomar os primórdios do teatro épico, pela história de Meyerhold e Piscator, mostrei como cada um a seu turno contribuiu para romper com as bases do Teatro Realista. Alimentado por um desejo de romper com a repressão imposta aos artistas, seja pelas convenções do teatro ou pelo momento político em que viveu, Brecht reuniu em conjunto estes conceitos, criou outros e construiu o seu teatro épico. Estes recursos estavam a serviço do *mise-*

en-scène e inicialmente opunham-se ao teatro dramático, entretanto, revelaram-se menos como meios para produzir querela com outra teoria teatral e mais como meios para atingir o espectador, de quem foi furtado o direito de

abandonar-se a uma vivência sem qualquer atitude crítica (se sem consequências na prática por mesa empatia para com a personagem dramática, a representação submetia os temas e os acontecimentos a um processo de alheamento indispensável à sua compreensão. Em tudo o que é evidente, é hábito renunciar-se, muito simplesmente, ao ato de compreender (BRECHT, 1978, p. 47).

Deste modo, Brecht quebrou a dependência da cena e a primazia da descrição pela ação, inserindo diversos recursos narrativos em suas montagens que auxiliavam no evoluir da história.

Todo esse arcabouço teórico pôde ser visto na ficção narrativa de Brecht e, a partir do segundo ato, estão os resultados que encontrei quando me dediquei a procurar vestígios da teoria teatral brechtiana em sua literatura em prosa. Na primeira cena, investiguei *Histórias do sr. Keuner* e procurei mostrar como este livro, um compilado de histórias, é uma narrativa fragmentada que conta a história da vida de Keuner. Busquei mostrar, também, que é inviável a tentativa de colocá-lo em uma certa categoria de gênero textual, e que isto não é um problema e sim a sua peculiaridade mais preciosa. Além disso, levantei a hipótese que esta fragmentação possibilita que ocorra o efeito de distanciamento, tão caro a Brecht. Os constantes cortes e rupturas nas histórias podem romper com o fluxo de envolvimento emocional que o leitor geralmente cria com a leitura de uma narrativa linear, nesse sentido, o *V-effekt* tão procurado por Brecht em suas montagens teatrais, pode ocorrer durante leitura deste livro. Em seguida, dediquei-me ao fragmento de romance *Negócios do sr. Júlio César* com o objetivo de atestar que, ainda que traga em sua capa a definição de romance, este livro tem uma definição literária imprecisa, pois, como evidenciei, flerta com outros gêneros textuais como a metabiografia e o diário. Para além desta questão, procurei mostrar como Brecht trouxe para a escrita de NSJC um recurso que utilizou em sua dramaturgia: o deslocamento geográfico-espacial. Pela descrição que fiz da estrutura social de Roma, e do perfil de Júlio César, ficou bem evidente a tentativa de Brecht de criticar a Alemanha e o seu Führer, recurso também já utilizado na sua dramaturgia, por exemplo, com o texto de *Antígona*. Ao reescrever a terceira parte da trilogia tebana, Brecht acreditava que

do ponto de vista do tema, podia se conseguir uma certa atualidade, e do ponto de vista da forma levantar problemas interessantes, Quanto ao teor político do tema verificou-se que as analogias que este encerrava em

relação à atualidade e que se haviam revelado espantosamente intensas após uma completa racionalização do drama, resultavam prejudiciais: a grande figura da resistência do drama antigo, não representa os combatentes da Resistência alemã, a quem devemos conferir importância muito maior (BRECHT, 1978, p. 168).

Na sequência deste comentário, Brecht é taxativo em afirmar que a peça é sobre a queda de governantes e não sobre o movimento de resistência. Diante da impossibilidade de prever a queda de Hitler, Brecht retoma a tragédia de Sófocles e preve a queda do líder nazista e da caterva que o cercava. Deslocar geográfica e espacialmente é, portanto, um recurso trazido do teatro para a narrativa de ficção e recobre todo o livro *NSJC*.

Reescrever textos foi uma prática constante na vida de Brecht, o que ocorreu tanto em grandes projetos, a exemplo da adaptação da obra *Ópera do mendigo* para *Ópera dos três Vinténs*, transformada posteriormente em prosa no *Romance dos três Vinténs*. Entre esses textos, procedi com uma triangulação analítica (e descritiva) capítulo a capítulo e, comparando-os, mostrei as marcas dos dois primeiros textos no terceiro, comprovando assim a hipótese do diálogo intertextual entre eles. Por ter sido o último a ser escrito, *Romance dos três Vinténs* bebeu da fonte tanto da ópera de John Gay quanto da ópera de Brecht, além de trazer partes de outros textos transcritos de maneira literal, também ocorrerem alusões à peças como *Mãe Coragem*, *Happy End* e à Bíblia Sagrada. Durante este processo, Brecht recriou o texto de John Gay, depois recriou o seu próprio texto dramático ao passá-lo do gênero dramático para o gênero narrativo. Embora este tenha sido um trabalho de fôlego, a revisão das peças, o que pode ser considerado reescritura, também ocupava seu tempo, o que ele registrou em *Diário de Trabalho* na anotação do dia nove de agosto de 1940:

Fazer pequenas correções na *Alma boa* está me custando tantas semanas quantos foram os dias que levei escrevendo as cenas. Nada fácil, dado objetivo definido: impregnadas minúsculas subcenas do elemento de irresponsabilidade, acidente, transitoriedade que chamamos “vida” (BRECHT, 2002, p. 104).

Esta passagem, além de confirmar a importância que Brecht dava ao procedimento de reescrever, revela outro tema importante para a sua literatura: a busca por registrar a vida em seus termos reais. O diálogo entre realidade e ficção, foi o tema explorado no quarto ato desta dissertação, que trouxe considerações importantes para atestar a hipótese de que tanto *Diário de Trabalho* é atravessado, em alguma medida pela ficção, quanto *Conversas de refugiados* guarda sua dose de realidade.

Pensando duplamente no que propôs Rancière em *Partilha do sensível* (2009), posso primeiro recuperar sua afirmação de que os enunciados políticos e literários fazem efeito no

real e este precisa ser ficcionado para ser pensado, e o quarto ato procurou apresentar Brecht como cronista, historiador de seu tempo, seja quando escreveu suas memórias buscando ser fiel ao que viu diante de seus olhos ou quando transformou esta realidade em ficção, sem, no entanto, conseguir escapar dela. Como se pode verificar a linha entre realidade e ficção é tênue e a literatura brechtiana expõe a realidade de um poeta. Em segundo plano, posso tomar o exercício de escrita dessa dissertação como uma atividade imanente da “partilha do sensível”, no sentido de que reuniu conhecimentos que estavam dispersos, ou que eram desconhecidos, e os coloca em circulação e a partir deste momento que os compartilhei com você e outros possíveis leitores.

Neste sentido, acredito ter entregue também os objetivos específicos a que me dispus investigar e que chamei de os “quatro eixos de trabalho”. Como prometido no início deste texto, apresentei a prosa brechtiana e busquei determinar como ela ocupa o entre-lugar teatro e literatura e, ao longo de cada ato e de cada cena, este foi o esforço: mostrar as rupturas e a poética de cada um dos cinco livros que coloquei como objetos de pesquisa.

Possivelmente, você tenha pensando em outras formas de abordar os mesmos temas, outros autores que poderiam contribuir com a pesquisa, talvez tenha identificado lacunas e equívocos. Eu também os encontrei, por exemplo, na impossibilidade de estender as colocações da capacidade de Brecht em construir aforismos, o que o aproxima de forma intensa da filosofia de Heráclito e de Nietzsche. Assim como os aforismos filosóficos, os textos curtos de Brecht tem a capacidade de enunciar regras, princípios filosóficos, são articulações entre a literatura e a filosofia que tomam como tema não apenas eventos específicos, mas tudo aquilo que interessa ao pensamento, à percepção da vida e de como podemos ser e estar no mundo. Por outro lado, poderia aqui lembrar de Deleuze e Guatarri que afirmam que fazer filosofia é criar conceitos e Brecht, com sua literatura, cria conceitos e uma hipótese interessante a investigar é que ele produz então filosofia.

Parafrazeando o filósofo austríaco Wittgenstein, se o limite do meu conhecimento é o limite do meu mundo, não me arrisquei a ir além das fronteiras que me cercam, se o fizesse, talvez teria avançado na pesquisa sobre literatura e memória tema que busquei abordar, porém, de maneira breve. Acredito que este deveria ser um aspecto a ser aprofundado e que revelaria mais do que eu, pela limitação da minha pesquisa, e por trilhar meu caminho no limite do meu conhecimento e da minha ignorância, não me arrisquei a fazê-lo.

Esses são apenas dois aspectos de lacunas nesta pesquisa, talvez haja outros a serem encontrados e este jogo linguístico segue a partir de outras perguntas que surgirão e por falar em perguntas, não posso me refutar a responder a pergunta do Solilóquio que inicia este trabalho e inúmeras são as respostas, começo dizendo Brecht porquê em 17 de janeiro de 2020,

o então Secretário da Cultura Roberto Alvim, um homem do teatro, assim como Brecht, reconhecido por seu trabalho junto ao grupo de teatro *Club Noir*, chocou o Brasil com um discurso parafraseando o secretário de propaganda nazista Joseph Goebbels⁸⁸. No meu entendimento, o teatro pode ser uma grande uma ferramenta de resistência e luta contra as injustiças sociais, ainda que em algumas situações possa, e não há problema algum nisto, ser utilizado apenas como entretenimento. Entretanto, em alguns ocasiões, o teatro pode ser usado para fins escusos, como toda forma de arte. O fato ocorrido com Alvim trouxe à cena mais que apenas a possibilidade de coadunação da arte para o extremismo político⁸⁹, deixou escancarado que nazismo não é uma página virada na história da humanidade, seus resíduos germinam nas sombras espreitando o melhor momento para renascer, como o ovo da serpente.

Porquê, dois anos depois, em 2022, após termos visto a comoção mundial pela morte de George Floyd, em Minneapolis no estado de Minnesota, assistimos, através de imagens gravadas, o violento e estúpido assassinato de João Alberto Silveira Freitas em um supermercado em Porto Alegre. Estas mortes estão ligadas à ideologia de supremacia racial, uma das principais pautas do nazismo.

Porque nesse ano fatídico de 2022, o tema do nazismo voltou a ocupar as páginas dos jornais com a declaração de Monark⁹⁰ um dos integrantes do *Flow Podcast*, defendendo o direito de um partido nazista.

Porquê em muitas regiões do planeta conflitos armados e guerras jogam milhares de pessoas na condição de refugiados. Assim como Brecht, Arendt, Benjamin e os personagens Kalle e Ziffel, estas pessoas estão a iniciar outras conversas entre refugiados, outras tantas narrativas que, talvez, serão contadas no futuro.

Além disto, esses eventos também mostram que a escalada do autoritarismo e da violência está encoberta pelo falso discurso de defender a população do crime; o que chamam de liberdade de expressão é uma tentativa de pulverizar discursos de ódio; a falácia de defender o território de um país jamais justificará o uso de violência e a imposição da dor e sofrimento a uma população, o que está por trás disto é o desejo de mais poder e território. Não sei exatamente o alcance que esta dissertação terá, mas, são palavras que ficam para aqueles que virão depois de nós conhecerem melhor estas histórias e poderem reconhecer se à sua volta elas estão acontecendo novamente.

⁸⁸ Reportagem da revista Veja: < <https://veja.abril.com.br/politica/roberto-alvim-parafraseia-o-nazista-joseph-goebbels-em-discurso/>>

⁸⁹ <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-radical/>

⁹⁰ Bruno Monteiro Aiub

Estes são alguns acontecimentos recentes que mostram o quanto é importante que os horrores praticados durante a Segunda Guerra continuem sendo revelados ao público. Ainda que livros como *Isto é um homem* (1988), *A noite* (1958) tenham revelado histórias reais de sobreviventes; ou que o *Menino do pijama listrado* (2008) e a *Menina que roubava livros* (2005) tenham mostrado essa realidade a partir da ficção, ainda existem outras tantas pouco conhecidas do público, como a histórias de vida de Brecht e a de seus personagens, todos também sobreviventes do nazismo.

Torno a dizer: assim como Brecht, comecei este trabalho como um contador de histórias e talvez eu precisarei retornar este texto reescrevê-lo, recortá-lo, subtrair, acrescentar, transformá-lo... mas, agora, como um corpo vivo, ele segue seu destino não está mais em meus domínios, agora ele é um “*dasein-textual*”, um ser-texto-aí-no-mundo, para o qual se abrem possibilidades na clareira da existência... Agora ele vai ser o que nasceu para ser...

REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, Louis. **Sobre Brecht e Marx (1968)**. Crítica Marxista, São Paulo, Ed.Revan, v.1, n.24, 2007, p.51-62.
- ALVARES, Cristina. **Quatro dimensões do microconto como mutação do conto: brecciedade, narratividade, intertextualidade, transfuncionalidade**. Disponível em: <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/27342>>. Acesso em: 12 ag 2021. doi: <http://hdl.handle.net/1822/27342>.
- ANDERSON, Benedict: **Comunidades Imaginadas**. São Paulo. Cia das Letras, 2008.
- ARENDT, Hannah. **Crise na Educação**. In: Entre o passado e o Futuro. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- _____. **Origens do Totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. **Conversas de Refugiados**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- _____. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das letras, 1999.
- _____. **Homens em Tempos Sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras 2008.
- _____. **Nós, os refugiados**. Covilhã: Luso Sofia Press, 2011. e-book. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/20131214-hannah_arendt_nos_os_refugiados.pdf> Acesso em: 27nov. 2020.
- _____. **O que é política**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.
- ARISTÓTELES. **A Poética**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- _____. **A Política**. São Paulo: EDIPRO, 2009.
- ARRIANO Flávio. **O Encheirídion de Epicteto**. Edição Bilíngue. Tradução do texto grego e notas Aldo Dinucci; Alfredo Julien. Textos e notas de Aldo Dinucci; Alfredo Julien. São Cristóvão. Universidade Federal de Sergipe, 2012.
- BARTHES, Roland. et al. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: **Análise estrutural da Narrativa**. trad. Mária Zélia Barbosa. 8 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **A vida dos estudantes**. In: Documentos de Cultura – Documentos de Barbárie: Escritos Escolhidos (Org. Willi Bolle). São Paulo: EdUSP/Cultrix, 1986, p. 151-159.
- _____. **Crítica da Violência – Crítica do Poder**. In: Documentos de Cultura – Documentos de Barbárie: Escritos Escolhidos (Org. Willi Bolle). São Paulo: EdUSP/Cultrix, 1986, p.160-175.
- _____. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

- BERGMAN, Ingmar. (Diretor). (1956). **O sétimo selo**. [Blu-Ray]. São Paulo: Versátil Home Vídeo.
- BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica Intercontinental do Brasil, 2011.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência – Uma teoria da Poesia**. Trad. e apres. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BOAS, Sérgio Villas. **Metabiografia e seis tópicos para aperfeiçoamento do jornalismo biográficos**. Tese (doutorado em jornalismo). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- BRECHT, Bertolt. **Histórias do Sr. Keuner**. Trad. Paulo Cesar de Souza. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. **A vida de Galileu**. in: Teatro Completo em 12 volumes. Vol. 9. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1991.
- _____. **Diário de Trabalho**. Vol. I: 1938-1941. org. HECHT, Werner. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. **Mãe coragem e seus filhos**. in: Teatro Completo em 12 volumes. Vol. 9. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1991.
- _____. **A alma boa de Setsuan**. in: Teatro Completo vol. 7. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. **A decadência do egoísta Johann Fatzer**. in: Teatro Completo vol. 12. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- _____. **Estudos sobre teatro**. coletados por Siegfried Unseld: Título original em alemão: SCHRIFTEN ZUM THEATER. tradução de Fiana Pais Brandão Rio de Janeiro: NOVA FRONTEIRA, 1978.
- _____. **Ópera dos três vinténs**. In: Teatro Completo em 12 volumes. Vol. 3 Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.
- _____. **Os negócios do senhor Júlio César**. São Paulo: Editora Hemus, 1970.
- CARPEAUX, Otto Maria. **A história concisa da literatura alemã**. São Paulo: Faro Editorial 2013.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **O Próprio e o alheio**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- CHKLÓVSK, Viktor. **A ressurreição da palavra**. Tradutores: Letícia Mei, Priscila Nascimento Marques, Raquel Toledo. In: Revista de Literatura e cultura russa. Edição: RUS Vol. 11. N^o 16. Data: Setembro 2020 .
- CHKLÓVSKI, Victor. **A arte como procedimento**. In: TOLEDO, Dionísio de (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

- COUTO, Sérgio Pereira. **A história secreta de Roma**. São Paulo: Universo dos livros, 2007.
- D'ÓNOFRE, Salvatore. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007.
- DELEUZE, Gilles.; GUATARI, Félix. Trad. Bento Prado Jr; Alberto Alonzo Muños. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.
- DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- ESSLIN, Martin. **Brecht: dos males, o menor**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979 .
- FOERST, Gerda MargitSchütz; CAMARGO, Fernanda Monteiro. **Estranhamento como categoria estética em arte**. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/ceav/fernanda_monteiro_barreto_camargo.pdf>. Acesso em fev. 2020.
- FREDRIC, Jameson. **Brecht e a Questão do Método**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- FREIRE, Brennda. **O gênero discursivo fábula: um estudo na perspectiva bakhtiniana**. In: Travessias Interativas n. 4 (2012). jul-dez/2012. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/Travessias/article/view/11112>> . Acesso em: Ago. 2021.
- FREUD, Sigmund. **Conferencias introdutórias à psicanálise**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- _____. **Psicologia das massas e Análise do Eu e outros textos (1920-1923)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. O poeta e o fantasiar. In: **Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- _____. **Obras Completas volume 4: A interpretação dos sonhos**. São Paulo Companhia das Letras, 2019.
- _____. O Inquietante. **Freud Obras completas Vol. 14. 1856-1939**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. .
- GARRAMUÑO, Florência. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GAY, John. **A ópera do mendigo**. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.
- GIKOVATE, Flávio. Amor e sexo. In: **Nós, os humanos**. São Paulo: MG Editores, 2009.
- GIRARD, R. **Shakespeare: teatro da inveja**. São Paulo: É Realizações Editora, 2010.
- GOTLIB, Nádia Battella. **A Teoria do Conto**. São Paulo: Ática, 2006.

- GRIMBEG, Carl. Júlio César. In: **História Universal vol. 8**. Santiago: Azul, 1989.
- HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.
- HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: HEIDEGGER, M. **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes, 2001.
- HOBBS, Thomas. **Leviatã ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil**. São Paulo: Edipro, 2015.
- KEMPINSKA, Olga G. **O estranhamento: um exílio repentino da percepção**. In: Gragoatá, Niterói, n. 29, 2010.
- KOTHE, Flávio. **Narrativa Trivial; Estranhamento e Formalismo**. In: A narrativa trivial. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994, p. 58-78.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LA BOÉTIE, Étienne de. **Discurso dobre a servidão voluntária**. São Paulo: Edipro, 2017.
- LE BON, Gustave. **Psicologia das multidões**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- LEVI, Primo. **É isto um homem?**. Trad. Luigi Del R. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do Romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2009.
- MARGON, Halley. **Morte de Walter Benjamin: uma trágica novela policial entre a Espanha e a França**. Jornal Opção. 27 set. 2020. Disponível em: <<https://www.jornalopcao.com.br/colunas-e-blogs/imprensa/morte-de-walter-benjamin-uma-tragica-novela-policial-entre-a-espanha-e-a-franca-284891/>> Acesso em: maio 2021.
- MEYERHOLD, Vsevolod Emilevich. **O Teatro de Meyerhold**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- Miller, Jean Jacques. **A Sutura**. In: Estruturalismo: Antologia de textos teóricos. São Paulo: Martins Fontes,
- NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Riddel, 2005.
- _____. **Assim Falava Zaratustra**; trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Escala educacional, 2006.
- _____. **O Anticristo**. Trad. Artur Morão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- PAPAROTO, Tércio de Abreu. **“Twitando” Literatura, Um quanto de microconto nas mídias sociais**. Disponível em: <https://www.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/artigos/2013/edicao_8/3-twitando_literatura-

um quanto microconto midias sociais-tercio abreu paparoto.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2021.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht, Vida e Obra**. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

PENZLER, Otto. **O grande livro dos vilões e vigaristas**; 64 das melhores histórias dos piores personagens da literatura. Vol. 1 e 2. Org. Otto Penzler. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 2018. Recurso Digital.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

REICH, Wilhelm. **A psicologia das massas do fascismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Escuta, Zé ninguém!**. Trad. Maria de Fátima Bivar. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

RICCIARDI, Rubens. **Jdanov, Brecht, Eisler e a Questão do Formalismo**. Revista Música, São Paulo, v. 8,11.112: 169-205 maio/nov. 1997. Acesso em: Dezembro de 2021.

RICHARD, Lionel. **A República de Weimar. 1919-1933**. São Paulo: Cia. das letras: Círculo do livro, 1988.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o Teatro Épico**. (Org.) Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.46-60.

SAMOYAULT, Thiphane. **A Intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANCHOVSKI Beatriz. **Contribuições da Abordagem Autopoiética-Enativa ao Conceito de Adaptação Psicológica**. In: INFORMÁTICA NA EDUCAÇÃO: teoria & prática Porto Alegre, v.12, n.2, jul./dez. 2009.

SANOKI, Koichi. **Parábola: um gênero literário**. Revista Eletrônica Espaço Teológico. Vol. 7, n 12 jul/ dez, 2013. p. 102-112. Disponível em: <
<https://revistas.pucsp.br/index.php/reveleteo/article/view/17365>>. Acesso em: ago. 2021.

SANTIAGO, Silviano. **Uma leitura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SHAKESPEAR, William. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. São Paulo, Penguin Classics. Companhia das Letras, 2015.

_____. **Júlio César**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018.

SIMOM, Blackburn. **Dicionário de Filosofia**. trad. Desidério Murcho. et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

SÓFOCLES. **A trilogia Tebana: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona.** Trad. Mario da Gama Cury. 13. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.**

STEMPEL, Wolf-Dieter. Sobre a teoria formalista da linguagem poética. In: **Teoria da Literatura e suas fontes.** Org. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

SUZAK, Markus. **A menina que roubava livros.** Tradução de Vera Ribeiro; ilustrações de Trudy White. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2007.

TAVARES, Gonçalo. **Um Homem: Klaus Klump.** São Paulo: Cia das Letras, 2007.

TEZZA, Cristóvão. **A ética da ficção.** In: Ética e pós-verdade. Porto Alegre: Dublinense 2017.

THOREAU, Henry David. **A desobediência civil.** São Paulo: Edipro, 2006.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas.** trad. Leyla Perrone Moisés São Paulo: Perspectiva, 2006.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **Tipologias textuais literárias e linguísticas.** SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 7, n. 14, p. 146-158, 1o sem. 2004. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12551>>. Acesso em: ago. 2021.

TYNIÁNOV, Iúri. **Fato Literário.** In: Literatura E Sociedade. Trad. David Gomiero Molina. | No 31 | P. 154-175 | JAN/JUN 2020. Acesso em: Dezembro de 2022.

VASCONCELOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro.** 6ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2010.

VILAS BOAS, Sergio Luís. **Metabiografia e seis tópicos para aperfeiçoamento do jornalismo biográfico.** Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, 2006.

WILLET, John. **O teatro de Brecht.** Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

WIESEL, Elie. **A noite.** Trad. Dorothée de Buchard. Rio de Janeiro: Sextante, 2021.