

UM RETRATO DE BRECHT

A PORTRAIT OF BRECHT

ANTÓNIO SOUSA RIBEIRO¹

Abstract: The essay seeks to contextualize the portrait of Bertolt Brecht by Hannah Arendt in *Men in Dark Times*. Under the perspective of the concept of critical humanism exemplified by the author in the introductory chapter on Lessing, and following closely Arendt's approach, some aspects of Brechtian theory and practice are briefly addressed, underlining the topicality of the method of the critique of the contemporary illustrated by Brecht's texts.

Keywords: Bertolt Brecht, Hannah Arendt, art and politics, epic theatre, compassion.

Resumo: O ensaio procura contextualizar o retrato de Bertolt Brecht traçado por Hannah Arendt em *Men in Dark Times*. A partir do conceito de humanismo crítico exemplificado pela autora no capítulo introdutório sobre Lessing, e seguindo de perto a abordagem de Arendt, tocam-se brevemente alguns aspectos da teoria e da prática brechtianas, sublinhando-se a actualidade do método de crítica do contemporâneo ilustrado pelos textos de Brecht.

Palavras-chave: Bertolt Brecht, Hannah Arendt, arte e política, teatro épico, compaixão.

Résumé: L'essai cherche à contextualiser le portrait de Bertolt Brecht tracé par Hannah Arendt dans *Men in Dark Times*. À partir du concept d'humanisme critique exemplifié par l'auteur dans le chapitre introductif sur Lessing, et en suivant de près l'approche d'Arendt, on touche brièvement quelques aspects de la théorie et de la pratique brechtienne, soulignant l'actualité de la méthode de critique du contemporain illustrée par les textes de Brecht.

Mots-clés: Bertolt Brecht, Hannah Arendt, art et politique, théâtre épique, compassion.

¹ Professor catedrático aposentado da Secção de Estudos Germanísticos do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. E-mail: asr@fl.uc.pt; ORCID: 0000-0002-6552-8776.

O título relativamente anódino que dei às minhas breves reflexões é, naturalmente, intencional. Tratando-se de revisitar a obra *Men in Dark Times* de Hannah Arendt, a primeira pergunta a fazer é, de facto, quais são os contornos do retrato de Brecht traçado pela filósofa. Mas a pergunta seguinte, que decorre necessariamente da primeira, é, não apenas se esse retrato resulta ou não fiel, mas de que pode ele servir-nos hoje. O que implica, por arrastamento, partindo de Arendt, tentar, por minha vez, traçar um retrato de Brecht para o nosso tempo, inevitavelmente limitado às poucas pinceladas que me parecem fundamentais.

Como é bem sabido, e a autora refere, aliás, no seu prefácio,² o título da obra alude a um dos poemas mais centrais do cânone brechtiano, «An die Nachgeborenen», «Aos que virão a nascer», possivelmente o mais conhecido e mais vezes citado e glosado poema do autor e, ao mesmo tempo, um dos seus poemas mais pessoais, num tom, a espaços, quase confessional que é raríssimo em Brecht. Trata-se de um poema em três partes cujo verso inicial, na tradução de Paulo Quintela, é, justamente, «Em verdade, vivo em tempos escuros!»³ Mas que tempos escuros são estes? São, antes de mais, é claro, os tempos daquilo a que Eric Hobsbawm chamou a era dos extremos, em particular os tempos do nazismo, tão marcantes para a biografia pessoal e intelectual tanto de Brecht como de Arendt. Mas a imagem tem implicações que vão mais além. Valerá, assim, a pena demorarmo-nos um pouco mais nas reverberações possíveis deste poema.

Há que sublinhar, antes de mais, que a génese do texto, que não vou aqui traçar em pormenor, se situa entre 1934 e 1938. Viria a lume em 15/3/1939 na revista *Die neue Weltbühne*, que se publicava no exílio, em Paris. Ou seja, antes ainda do início da guerra, mas num momento em que o rosto do nazismo há muito se desenhara já com inteira clareza. As muitas análises do poema não deixam normalmente de sublinhar o tom de lamento, genuinamente elegíaco, na forma clássica de meditação sobre uma perda, que permeia os versos de Brecht. Mas estes de modo nenhum se esgotam nesse tom, ou seja, a dimensão distópica é apenas uma das facetas, relativizada pela expressão clara de uma dimensão utópica nos versos finais. Mais importante ainda, a lamentação não assume a forma abstracta de queixa em geral sobre o estado do mundo, tão característica do género elegíaco, antes manifesta uma radicação histórica específica, a qual, embora não directamente nomeada, não é difícil de identificar. Veja-se a caracterização do tempo presente nas estrofes iniciais:

² Hannah Arendt, *Men in Dark Times* (New York, Harcourt, Brace & World, 1968), viii.

³ Bertolt Brecht, *Poemas*, trad. de Paulo Quintela, org. de António Sousa Ribeiro (Lisboa: Relógio d'Água, 2023), 309.

Em verdade, vivo em tempos escuros!
 A palavra ingénua é louca. Uma testa lisa
 Denota insensibilidade. O que ri
 Ainda não recebeu
 A terrível notícia.

Que tempos são estes, em que
 Uma conversa sobre árvores é quase um crime,
 Porque inclui um silêncio sobre tantos malefícios!
 O que acolá calmamente cruza a rua,
 Não será ele talvez já acessível aos amigos
 Necessitados?

É verdade: ainda ganho o meu sustento.
 Mas acreditai-me:
 é só um acaso. Nada
 Daquilo que faço me dá o direito de comer a fartar.
 Por acaso fui poupado. (Quando se me acabar a sorte
 Estou perdido.)⁴

Estes versos iniciais traçam, na primeira pessoa, um retrato da vulnerabilidade extrema do eu poético directamente referido à condição do exilado, daquele que, como refere o poema mais adiante, é forçado a «mudar de terra mais vezes do que de sapatos». Mas já a segunda parte do poema, em que é evocado o tempo passado, alarga a perspectiva, aludindo ao «tempo da desordem» que ao eu lírico foi dado viver:

Entrei nas cidades no tempo da desordem
 Quando lá reinava a fome.
 Vim pra entre os homens no tempo da revolta
 E com eles me revoltei. Assim passou o tempo
 Que na terra me foi dado.⁵

Que «tempo da desordem», concomitante com o «tempo da revolta», é este que dominou o percurso passado do eu poético? Claramente, já não apenas o tempo do nazismo, mas, mais amplamente, o tempo de uma sociedade dominada pela injustiça que Brecht, sem a nomear directamente, faz coincidir com a sociedade capitalista, no âmbito de uma análise do nazismo, que é a sua, que vê nele, sem dúvida, um estado de excepção, mas, enquanto tal, simplesmente uma configuração extrema da dominação capitalista. Vem à ideia, neste contexto, a frase de Max Horkheimer, muito próxima de

⁴ Brecht, *Poemas*, 309.

⁵ Brecht, *Poemas*, 310.

algumas formulações de Brecht, nos termos da qual «quem não quer falar de capitalismo que não fale também de fascismo».⁶

É assim que, na terceira e última parte do poema, o sujeito poético assume uma forma colectiva, dando ao destino pessoal a forma paradigmática de uma experiência histórica partilhada e culminando num apelo às gerações futuras:

Pois nós marchámos mudando de terra mais vezes que de sapatos
 Através das guerras de classes, desesperados
 Quando lá só havia injustiça e não revolta.
 E contudo nós sabíamos:
 Também o ódio contra a vilania
 Desfigura as feições.
 Também a cólera contra a injustiça
 Enrouquece a voz. Ai, nós
 Que queríamos amanhoar o terreno para a amabilidade
 Não podíamos nós mesmos ser amáveis.

Mas vós, quando chegar a hora
 Em que o homem possa ajudar o homem
 Pensai em nós
 Com indulgência.⁷

Os tempos escuros são, numa palavra, aqueles em que não é possível ao ser humano desenvolver e exprimir na prática o seu potencial de humanidade. Mas este é o tema central do Iluminismo, concebido, pelos seus melhores representantes, não simplesmente como o triunfo da razão, mas como a afirmação integral da liberdade do ser humano, no esforço permanente para aperfeiçoar um estado de humanidade sempre ameaçado, como lemos em Herder, pelo risco de regressão à bestialidade. E é assim que, regressando à obra de Arendt, talvez se torne mais fácil entender a razão pela qual ela se inicia, justamente, com um texto sobre Gotthold Ephraim Lessing. Tal como os restantes capítulos, este texto tem uma motivação aparentemente conjuntural, tratando-se, no caso, do discurso de agradecimento pela concessão do Prémio Lessing pela cidade de Hamburgo, em 1959. Mas porquê acrescentar um autor do século XVIII a uma galeria tão ostensivamente centrada no século XX? A própria autora fornece a resposta, indicando no breve prefácio que tratou Lessing como um contemporâneo. Tratou-o, justamente, como paradigma sempre actual de «humanidade em tempos escuros», como reza o

⁶ Max Horkheimer, “Die Juden und Europa”, in: M. Horkheimer, *Gesammelte Werke*, vol. 4 (Frankfurt am Main: Fischer, 1988), 308 ss.

⁷ Brecht, *Poemas*, 311.

título do capítulo, transpondo assim um arco cronológico amplo que confere à noção desses tempos escuros, no fundo, a temporalidade da modernidade capitalista. E, assim, poderia bem dizer-se que é o capítulo sobre Lessing que constitui a verdadeira introdução ao volume.

Se respigarmos os traços essenciais do retrato que Arendt traça de Lessing, iremos encontrar um conjunto de motivos que reverberam claramente nos sucessivos retratos da sequência da obra, e de que destaco sucintamente os seguintes:

– Uma atitude para com o mundo que não é positiva nem negativa, antes radicalmente crítica – sem, no entanto, abdicar alguma vez da dimensão pragmática («ele nunca abandonou o chão sólido do mundo») e, assim, nunca chegando ao extremo de um utopismo sentimental;⁸

– O pensamento de Lessing é um pensamento essencialmente compassivo. «O ser humano compassivo é o melhor dos seres humanos», escreveu o próprio autor,⁹ e tanto o seu método polémico como os seus dramas dão amplo testemunho deste princípio. Compaixão significa, neste contexto, a capacidade de percepção de uma humanidade comum e a noção de que o conhecimento do mundo e a relação com o mundo só são possíveis a partir da incorporação activa do sofrimento do outro nesse conhecimento e nessa relação.¹⁰

– No entanto, o tratamento por Arendt da noção de compaixão não deixa de sublinhar a dimensão de passividade que pode estar inerente ao conceito. Para que a compaixão seja operativa, terá de vir acompanhada do reconhecimento, e este exprime-se na capacidade de diálogo entre iguais. O diálogo exprime também a capacidade de verbalizar «o que se passa no mundo». Como escreve a autora: «Só humanizamos o que se passa no mundo e em nós próprios falando disso, e é no processo de falar disso que aprendemos a ser humanos.»¹¹ A acentuação por Arendt da dimensão narrativa do discurso como modo fundamental deste falar do mundo circunscreve um conceito de identidade narrativa como o que viria a ser teorizado posteriormente por vários autores.¹²

⁸ Arendt, *Men in Dark Times*, 5.

⁹ Sobre este tópico, cf. Hans-Jürgen Schings, *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1980).

¹⁰ Arendt, *Men in Dark Times*, 14.

¹¹ Arendt, *Men in Dark Times*, 25.

¹² Cf., entre muitas outras referências: Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre* (Paris: Seuil, 1990); Margaret R. Somers (1994), “The Narrative Constitution of Identity: A Relational and Network Approach”, *Theory and Society*, 26 (1994), 605-649; Jens Brockmeier, *Narrative Realities. Perspectives on the Self* (Wien: IFK, 1997).

– Finalmente, e relacionada com isto, a questão da verdade: «A grandeza de Lessing não consiste simplesmente na percepção teórica de que não pode existir uma verdade única no mundo humano, mas na satisfação por ela não existir e por, em consequência, o discurso sem fim entre os seres humanos não ir terminar enquanto existirem de todo seres humanos.»¹³

Talvez seja oportuna uma breve referência a um dos textos que Hannah Arendt tem decerto em mente ao abordar esta questão da verdade: o drama *Nathan, o Sábio*, de Lessing. Este drama, ou poema dramático, como lhe chama o autor, é tradicionalmente interpretado como um manifesto em favor da tolerância. Na verdade, a meu ver, é muito mais um texto sobre o reconhecimento. O núcleo famoso do poema é a parábola dos três anéis, contada pelo judeu Nathan a Saladino, em resposta à pergunta deste sobre qual das três religiões monoteístas está na posse da verdade. Em vez de dar uma resposta directa, Nathan conta ao Sultão a parábola dos três anéis: já houve um anel de imenso valor que trazia todas as bênçãos a quem o usava. O anel era passado de geração em geração, para o filho que fosse considerado o mais digno por seu pai, o portador do anel. Em determinado momento, a cadeia é quebrada por um homem que, não sendo capaz de decidir qual dos seus três filhos mais ama, manda fazer duas cópias que são indistinguíveis do anel original. Uma vez que cada filho está convencido de estar na posse do anel verdadeiro, surge um conflito inevitável – até que um juiz sábio resolve a questão, declarando que «Nenhum dos anéis é verdadeiro». Talvez o anel original se tenha perdido. Ou talvez o pai tenha decidido não consentir por mais tempo «a tirania de um único anel» e não quisesse favorecer um dos filhos, dando-lhe os meios para se constituir como opressor.

Em suma, o valor do anel já não reside num significado original ou numa justificação metafísica e, mais do que isso, tornou-se totalmente dependente da existência simultânea dos outros dois anéis. Por outras palavras, a decisão sobre onde está a verdade, a própria noção de verdade, já não é uma questão *a priori* teológica ou metafísica, foi recodificada como uma questão ética que só pode ser respondida no terreno da práxis social. Assim, como já aludi, dado que a posse da verdade não pode ser reivindicada unilateralmente por ninguém e o problema da verdade se tornou, literalmente, um problema dialógico, a questão central não é a da tolerância, mas sim do reconhecimento e, no fim de contas, da cidadania e da democracia.

Tenho esperança de que a sequência das minhas reflexões torne patente o sentido deste excurso inicial sobre a visão iluminista de Lessing. É que, na sua função introdutória, o capítulo sobre este autor dá, de certa maneira, o mote para os diferentes retratos que se seguem, todos eles inspirados pelo que poderia chamar-se o humanismo crítico colhido no exemplo do

¹³ Arendt, *Men in Dark Times*, 27.

autor de *Nathan, o Sábio* – as questões suscitadas, nomeadamente em torno dos tópicos que enunciei sucintamente, são, para Hannah Arendt, questões contemporâneas, particularmente agudizadas pela persistência dos tempos escuros que, afinal, eram já os de Lessing. Neste âmbito, uma das frases mais sugestivas deste capítulo, é, provavelmente, a seguinte: «O que se interpõe entre Lessing e nós não é o século XVIII, mas o século XIX». ¹⁴ Por outras palavras, o espírito de Lessing está nos antípodas do positivismo e do cientismo oitocentistas e do seu tendencial monismo, antes faz a ponte para um século XX e para um pensamento heterodoxo como o da própria Hannah Arendt, que, não por acaso, entretece nas considerações sobre Lessing uma reflexão sobre a sua própria condição de judia e refugiada.

A frase de Arendt poderá, à primeira vista, não parecer aplicável a alguém como Bertolt Brecht, teorizador de «um teatro da era científica», e para quem, a partir de finais dos anos 20, Hegel e Marx se tornaram referências maiores. Mas o certo é que, quando, em 1937, Brecht concebe o plano de uma associação internacional virada para a troca de experiências e para a consolidação de novas perspectivas sobre o teatro, o nome que propõe para essa associação é «Diderot-Gesellschaft», «Sociedade Diderot». E é, fundamentalmente, ao século XVIII que vai buscar sugestões para um novo teatro em que a cisão entre aprendizagem e entretenimento estatuída pelas convenções teatrais do século XIX é impensável: a Diderot e a Lessing, a Voltaire ou, noutro plano, a Jonathan Swift. A forma de diálogo que dá a vários dos seus textos teóricos – nomeadamente, as «Conversas de Refugiados» ou «A Compra do Latão», o texto mais marcante da sua reflexão sobre o teatro – tem, naturalmente, uma marca socrática, mas inspira-se explicitamente em Diderot, em particular em *Tiago, o Fatalista*. Contrariamente a preconceitos muito enraizados sobre o teatro de Brecht, supostamente impregnado de um racionalismo frio e dogmático, o seu teatro épico tem o pilar fundamental justamente na superação dessa cisão – a seriedade da reflexão sobre o mundo é concomitante com o prazer de encontrar formas inusitadas para essa reflexão. Por outras palavras, não se trata de exprimir ou de transmitir uma «mensagem», uma visão do mundo ou uma qualquer suposta verdade, mas de proporcionar a actores e espectadores os meios para a exploração performativa de um processo – simultaneamente difícil e prazeroso – de busca da verdade.

É por isso que a pedra angular do aparelho conceptual brechtiano é o princípio da dúvida, como se exprime num poema escrito por volta de 1939 e intitulado «Louvor da Dúvida», de que cito a primeira estrofe:

¹⁴ Arendt, *Men in Dark Times*, 8.

Louvada seja a Dúvida! Aconselho-vos: saudai-ma
 Com alegria e respeito, a ela que
 Examina a vossa palavra como um real falso!
 Eu desejava que fôsseis prudentes e não désseis
 A vossa palavra por de mais confiantes.¹⁵

«Ó belo abanar de cabeças / Sobre a verdade incontestável!», prossegue pouco mais abaixo o poema. E, mais adiante ainda, contrasta-se dois tipos de comportamento: por um lado, o daqueles que nunca duvidam, numa alusão evidente às ortodoxias e dogmatismos de toda a espécie que marcam a escupidão dos tempos; mas, por outro lado, também o comportamento daqueles para quem a dúvida constitui um fator paralisante e um obstáculo à ação:

Aos insuspeitos, que nunca duvidam,
 Opõem-se os reflectidos, que nunca agem.
 Eles não duvidam para chegarem a uma decisão, mas sim
 Para se esquivarem à decisão.¹⁶

Estes versos são muito significativos, por apontarem com grande clareza para a radicação fundamente pragmática de toda a teoria e prática brechtianas. Trata-se de observar o mundo e de duvidar do mundo, mas não pelo prazer da contemplação, e sim com vista a encontrar critérios para a ação – é isso que define o teatro de Brecht como um teatro político. Mas é importante entender que o que torna político esse teatro é, antes de mais, justamente, o seu método, assente no exercício da dúvida como caminho para a ação – não é o texto teatral em si, mas a forma como se articula produtivamente com a práxis social que constitui o critério de avaliação, e por isso esse texto não está nunca acabado, pode ser infinitamente revisto e/ou adaptado de acordo com o teste da prática, como Brecht afirma e deseja em múltiplas observações a respeito da sua própria obra. Por isso também, os anos do exílio foram particularmente duros para o escritor de peças, já que, salvo exceções pontuais, era obrigado a escrever sem que pudesse fazer passar os seus textos pelo teste decisivo da representação teatral e do confronto com o público. «The proof of the pudding is in the eating», testa-se o pudim comendo-o, era o seu provérbio favorito para exprimir a necessidade imperativa do teste nas tábuas do palco que as condições do exílio lhe negavam.

Compreende-se, na linha destas considerações, que o teatro épico não possa ser senão um teatro experimental. Talvez possa particularizar brevemente com um exemplo, a peça *Der gute Mensch von Sezuan, A Boa Alma de*

¹⁵ Brecht, *Poemas*, 322.

¹⁶ Brecht, *Poemas*, 324.

Sichuan, um projecto que datava de inícios dos anos 30 e viria a ser finalizado no exílio finlandês, em inícios de 1941. Relembro sucintamente o essencial da ação da peça, passada numa China que serve de espaço fictício a esta parábola moral: decididos a observar o que se passa no mundo, três deuses veem-se tão mal acolhidos que apenas conseguem encontrar guarida na casa pobre da prostituta Chen Te, a quem, ao partirem, deixam um presente em dinheiro que lhe permite abrir uma pequena loja. Decidida a praticar o bem, Chen Te cedo se vê asoberbada com o parasitismo de amigos e conhecidos, que ameaça levá-la rapidamente à ruína. Para a evitar não tem solução senão metamorfosear-se no seu suposto primo Chui Ta, homem implacável que escorraça todos os que lhe pedem auxílio. Esta dialéctica do mal e do bem desenrola-se ao longo de diferentes peripécias que não importa aqui narrar. O final da parábola, que é totalmente inconclusivo – a protagonista continua sem saber o que fazer à sua vida e os deuses, ridículos e patéticos, retiram-se à pressa – é comentado por um actor que vem à boca de cena dizer um epílogo, que cito parcialmente:

Ilustre público, agora zangas não:
 Nós sabemos que isto é fraca conclusão. [...]
 Tolheu-nos o medo quiçá a imaginação.
 Tem acontecido. Mas qual a solução?
 Não a encontrámos nem à força de dinheiro.
 Outros homens serão? Ou outro mundo inteiro?
 Talvez só outros deuses? Ou nenhum afinal?
 Estamos destroçados, saiu-nos tudo mal!
 Para desta desgraça podermos fugir
 Só se quiserdes vós próprios reflectir
 Como é que a alma boa podemos ajudar
 A um bom desfecho acabar por chegar.
 Ilustre público, eia, outro fim queremos ter!
 Tem de haver um bom fim, tem de haver, tem de haver!¹⁷

Este epílogo é bem representativo dos princípios do teatro épico. O mundo, tal é a tese lucidamente cruel desta parábola de Brecht, é regido por leis que não deixam lugar para qualquer dimensão de humanidade. É um mundo cujo sentido consiste na sistemática negação do sentido. De facto, não existe, em definitivo, um sentido transcendente, como evidencia o tratamento dramático das patéticas figuras dos três deuses. Mas não há também um sentido imanente: toda a frágil utopia de felicidade e de realização pessoal que transparece a espaços apenas é encenada para ser de imediato desmentida

¹⁷ Bertolt Brecht, *A Boa Alma de Sichuan*, trad. de António Sousa Ribeiro, in: B. Brecht, *Teatro 5* (Lisboa: Livros Cotovia, 2018), 358.

pela prevalência de relações sociais em que a prática do dom e o exercício da bondade levam à ruína – desde logo, porque não existe reciprocidade, mas apenas o calculismo de seres humanos reduzidos à pura lógica da compra e venda. Chen Te, a antiga prostituta, só aparentemente escapou a uma condição de objecto disponível no mercado das relações humanas; na verdade, ela apenas se viu colocada num outro patamar em que, forçada ao papel do frio negociante Chui Ta, é tanto vítima como carrasco.

Se o mundo é assim – desumano e inabitável – então o que há a fazer é mudá-lo. Mas a possibilidade desta mudança está inteiramente para além dos limites da peça; esta limita-se a encenar um estado de coisas aparentemente sem saída, o horizonte de mudança não é oferecido pelo universo dramático, mas situa-se alhures – não no jogo teatral, mas no concreto da práxis social, o único lugar possível para as respostas às perguntas com que o drama se encerra.

E, no entanto, esse jogo que suscita mais perguntas do que respostas constitui uma verdadeira apoteose da ideia do teatro. Na verdade, é o motivo do *theatrum mundi* que subjaz ao refinado exercício que Brecht oferece ao espectador e em que, a começar pela troca de identidades, é convocada uma larga panóplia de meios da mais pura tradição do artifício teatral. Assim se instala a dimensão de comédia, muitas vezes insuficientemente reconhecida, mas de imediato identificável, por exemplo, no jogo com a duplicidade de papéis – os actores representam personagens que, por sua vez, fingem ser o que não são. A cena compõe-se de sucessivas fachadas cuja artificialidade e mentira o espectador está em condições de penetrar. Ao fazê-lo, está a instituir, prazerosamente, a distância em relação a esse mundo que lhe permite começar a formular as respostas que é indispensável encontrar.

Estou em crer que esta dimensão interrogativa terá sido um motivo determinante do interesse de Hannah Arendt pela obra de Brecht. Lembre-se que o capítulo respetivo de *Men in Dark Times* foi publicado originalmente na revista *New Yorker* em 1966, por ocasião da efeméride dos 10 anos da morte do dramaturgo. O próprio título, «Bertolt Brecht: 1898-1956», aponta no sentido de uma apreciação global da obra – e da vida – do autor. Isto, como é evidente, dificilmente seria possível em poucas páginas, pelo que, como em qualquer caso análogo, havia escolhas a fazer, e é o sentido das escolhas feitas que se torna interessante analisar. Salta à vista que Arendt deixa de lado quase por completo a produção teórica, é verdade que, à época, não facilmente acessível no seu todo, mas, mesmo assim, decerto bem conhecida pela autora nos seus textos essenciais. A escolha, claramente, é privilegiar a obra literária e, dentro desta, apesar de várias referências importantes a textos dramáticos, a obra lírica, da qual Hannah Arendt se revela profunda conhecedora e que, de certo modo, serve de guião ao seu texto. Não pode constituir surpresa que a sua abordagem não seja a dos estudos literários,

como expressamente sublinha. Mas, por outro lado, tampouco Arendt se serve do percurso pela obra lírica de Brecht para desenhar qualquer espécie de roteiro biográfico. O seu olhar, que é o da filósofa e, aqui, sobretudo o da cientista política, captou com extrema agudeza o elemento de distância consubstancial ao discurso lírico brechtiano, pelo que a abordagem dos exemplos que escolhe está sempre bem consciente de que não se trata de simples testemunhos ou documentos, mas de configurações de discurso cuja complexidade o crítico ou, neste caso, a crítica tem de levar em conta. Por outras palavras, Arendt vê nos poemas de Brecht configurações do mundo que não se confundem com o mundo da vida, mas, ao mesmo tempo, resultam do impulso de nomear esse mundo da vida como forma de afirmação do humano, e somos lembrados das observações iniciais sobre Lessing, quando escrevia, e volto a citar, que «Só humanizamos o que se passa no mundo e em nós próprios falando disso, e é no processo de falar disso que aprendemos a ser humanos».

Na verdade, a marca mais característica da lírica de Brecht é a sua natureza sóbria e lucidamente reflexiva. Não se trata de relatos de experiências individuais e, muito menos, de expressões sentimentais. Os poemas de Brecht são experimentações líricas que, a partir da observação de situações e, muitas vezes, de um substrato narrativo, procuram consolidar uma posição crítica perante a sociedade, constituindo, de modo implícito ou explícito, enquanto, literalmente, tomadas de posição, um convite à ação. Arendt capta com muita argúcia estes traços, incluindo na lírica da juventude, em que se manifesta uma atitude anarquizante de desafio visceral ao instituído em nome da busca de uma existência plena. Na viagem pelo percurso posterior do poeta, é manifesto que, além da qualidade literária, o que atrai o interesse de Arendt é a qualidade de uma voz poética inovadora e autónoma que se exprime ao arrepio do senso comum e se alimenta de uma visão fundamentalmente heterodoxa e de um prazer na transgressão que conflui por inteiro com o da própria autora. Por isso, como escreve esta, a tese principal da sua abordagem de Brecht é que os pecados efectivos do poeta são vingados pelos deuses da poesia, ou seja, que, mais do que os acidentes biográficos, é o peso da obra produzida que conta. Tanto mais que, como Arendt sublinha várias vezes, a obsessão, se assim pode dizer-se, de Brecht se centra na produção, no trabalho constante do confronto entre a palavra e o mundo. Como escreve a autora, Brecht impressionava-se muito mais com as catástrofes da época do que com fosse o que fosse que lhe dissesse respeito pessoalmente. É revelador como Arendt se manifesta claramente encantada com um verso do belo poema «Paisagem do Exílio»,¹⁸ em que o exilado é apodado de «arauto da desgraça», não da desgraça pessoal, entenda-se, mas da desgraça do mundo.

¹⁸ Brecht, *Poemas*, 375.

O que significa que o testemunho fundamental que tem a dar ao mundo não tem que ver com um destino pessoal, mas sim colectivo.

É por isso que Arendt regressa num ponto central do texto a um conceito que vimos já tratado no capítulo introdutório sobre Lessing. Escreve: «A compaixão foi, sem dúvida, a paixão mais violenta e mais fundamental de Brecht e, assim, a que mais desejoso estava de esconder e que também menos conseguiu esconder: ela transparece em quase todas as peças que escreveu.»¹⁹ E sublinha ainda que «o conflito dramático nas peças de Brecht é quase sempre o mesmo: aqueles que, movidos pela compaixão, se dispõem a mudar o mundo não podem dar-se ao luxo de serem bons.»²⁰ Têm, acrescenta ainda Arendt, citando o próprio Brecht, de transformar a emoção da compaixão na emoção da cólera. Compreenderam que a compaixão é «aquilo que não se nega àqueles que nos recusamos a ajudar».²¹ Trata-se, afinal, do conflito formulado no poema «Aos que virão a nascer»: é marca dos tempos escuros que «também a cólera contra a injustiça enrouqueça a voz». E o futuro possível conjurado no final do poema consiste, justamente, em estarem criadas condições para a entreatajuda entre os seres humanos.

Esta reflexão sobre a simultânea necessidade e tendencial impossibilidade de compaixão é, efetivamente, um fio condutor da obra de Brecht, traduzindo, no fundo, um drama que conhecemos bem da história das revoluções. E isto leva-me a um ponto que é desenvolvido por Arendt na parte inicial do capítulo, a questão da relação de Brecht com o comunismo e, em particular, com a União Soviética. Em 1966, em pleno contexto da Guerra Fria, este era um tema particularmente candente. Com efeito, a partir dos anos 50, o peso de Brecht na cena cultural das duas Alemanhas tornara-se, pode dizer-se, avassalador, com o enorme impacto das produções do Berliner Ensemble, mesmo após a morte do dramaturgo, em 1956, e, concomitantemente, com a crescente disponibilização da sua obra – 1966 foi o ano da publicação pela editora Suhrkamp dos vinte volumes das *Obras Reunidas*, de que, possivelmente, Arendt não dispunha ainda ao escrever o seu texto. Esse impacto dá-se, aliás, à escala europeia e mesmo trans-europeia.²² Ao mesmo tempo, contudo, no auge da Guerra Fria, assiste-se igualmente, na República Federal da Alemanha e na Áustria, a vários boicotes e campanhas

¹⁹ Arendt, *Men in Dark Times*, 235.

²⁰ Arendt, *Men in Dark Times*, 236.

²¹ Arendt, *Men in Dark Times*, 236.

²² Um exemplo entre muitos: a representação de *Ti Coragem e os Seus Filhos* em Paris em 1954, com Helene Weigel no papel da protagonista, e o conseqüente conhecimento da obra de Brecht, influenciaram enormemente o pensamento de Roland Barthes, cujo texto «A Revolução Brechtiana», publicado como editorial do número 11 da revista *Théâtre Populaire*, data de 1955.

que projectavam uma imagem de Brecht como um estalinista empedernido. Implicitamente, Hannah Arendt está também a tomar posição neste contexto. Com a independência crítica que lhe é própria – o retrato que traça é tudo menos hagiográfico – não passa por alto os vários aspectos problemáticos da relação de Brecht com a União Soviética, mas tem o cuidado de desenhar o contexto que os torna compreensíveis e, do mesmo passo, de especificar que também neste âmbito a posição de Brecht é tudo menos acrítica. A tentativa de apresentar Brecht como defensor dogmático de um marxismo ortodoxo ou como defensor dos crimes estalinistas só pode assentar em incompreensão. Também neste aspecto Arendt se mostra muito bem informada, ainda que esteja a escrever antes da publicação do *Diário de Trabalho*, saído em 1973, que permite seguir a questão em mais pormenor. E também neste âmbito a imagem condutora dos tempos escuros se mostra operativa, já que são as dificuldades desses tempos que explicam, pelo menos em parte, as ambiguidades de Brecht em momentos capitais como o dos processos de Moscovo, do pacto germano-soviético, ou, após a guerra, do levantamento de 17 de junho de 1953 na RDA. Exemplificando com este último, também referido por Hannah Arendt, é sabido que Brecht se mostra solidário com o governo, por um lado, mas, por outro lado, tem um entendimento próprio da situação que é discrepante das posições oficiais, como mostra uma entrada do *Diário de Trabalho* datada de agosto de 1953:

O 17 de junho tornou estranha toda a existência. Com todo o seu desnorte e lastimável impotência, as manifestações do operariado mostram, mesmo assim, que é ele a classe em ascensão. Não são os pequenos burgueses que achem, mas os operários. As suas palavras de ordem são confusas e sem força, instiladas pelo inimigo de classe, e não se revela nenhuma espécie de força organizativa, não nascem conselhos, não ganha forma um projecto. E, contudo, tínhamos aqui a classe perante nós, no seu estado mais depravado, mas a classe. O que importava acima de tudo era interpretar plenamente este primeiro encontro. Era o contacto. Não veio na forma do abraço, veio na forma do murro, mas, mesmo assim, era o contacto.²³

Bem conhecido, e sempre citado, também por Hannah Arendt, é o poema com o título «Die Lösung», «A (Dis)solução», datado desse mesmo ano de 1953:

²³ Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal 1938-1955*, org. Werner Hecht (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973), 1009.

Depois da revolta de 17 de Junho
 Mandou o secretário da Associação de Escritores
 Distribuir panfletos na Stalinallee
 Nos quais se podia ler que o Povo
 Perdera levemente a confiança do Governo
 E só a poderia reconquistar
 Trabalhando a dobrar. Pois não seria
 Então mais fácil que o Governo
 Dissolvesse o Povo e
 Elegesse outro?²⁴

Vale lembrar que, regressado do exílio em 1947, após comparecer perante o «Comité de Atividades Anti-Americanas», foi apenas após bastante hesitação e ao fim de algum tempo que Brecht se estabeleceu na RDA, de posse de um passaporte austríaco. Todo o aparelho cultural do país era dominado por aquela mesma clique de ex-exilados em Moscovo relativamente à qual Brecht tomara sempre as suas distâncias. Senhor do seu próprio teatro e da sua companhia teatral e com alguma base de sustentação na Academia das Artes, que ajudara a fundar, a sua posição, contrariamente ao que possa julgar-se, é, todavia, de crescente isolamento. Obras suas e de membros do seu círculo mais próximo são censuradas e proibidas e as suas produções teatrais deixam praticamente de ter eco na imprensa. Brecht morreu em 14 de agosto de 1956. Em 25 de fevereiro desse ano, Nikita Krutchov apresentara o famoso relatório secreto ao 20º congresso do PCUS pondo a nu os crimes de Estaline. Como é sabido, foi lenta e tortuosa a divulgação desse relatório e é duvidoso que Brecht tenha tido conhecimento do texto, pelo que podemos apenas especular sobre as ilações que poderia ter tirado, caso lhe tivessem sido concedidos mais alguns anos de vida.

Num poema tardio, Brecht propõe para si o seguinte epitáfio:

Não preciso de pedra tumular, porém
 Se vós precisais duma para mim
 Desejaria que se lesse nela:
 Este fez propostas. Nós
 Aceitámo-las.
 Com tal inscrição ficaríamos
 Todos nós honrados.²⁵

Na verdade, que as suas propostas pudessem servir de base a uma qualquer ortodoxia foi coisa que, certamente, nunca passou pela cabeça de

²⁴ Brecht, *Poemas*, 455.

²⁵ Brecht, *Poemas*, 194.

Brecht. Heiner Müller, seguramente o seu mais significativo «herdeiro», sintetizou a questão numa frase muito citada: «Usar Brecht sem o criticar é uma traição».²⁶ A convicção de que o mundo é transformável e de que a arte tem um papel essencial a desempenhar nessa transformação pela sua capacidade de formular interrogações e de ensinar prazerosamente a ver o mundo de outra maneira é, sem dúvida, a pedra angular da obra de Brecht. Mas, neste processo, a questão fundamental não é a dos resultados a que chegou, mas, muito mais, a questão do método:²⁷ o método é o da crítica do contemporâneo – a crítica da catástrofe permanente a que Benjamin alude num dos seus fragmentos – e da experimentação constante com as linguagens capazes de exprimir essa crítica. Os resultados da aplicação do método, esses serão, inevitavelmente, sempre diferentes, de acordo com as exigências constantemente novas dos tempos escuros que continuam a ser os nossos.

Bibliografia

- Arendt, Hannah. *Men in Dark Times*. New York: Harcourt, Brace & World, 1968.
- Brecht, Bertolt. *Poemas*. trad. de Paulo Quintela, org. de António Sousa Ribeiro. Lisboa: Relógio d'Água, 2023.
- _____. *Arbeitsjournal 1938-1955*, org. Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- _____. *A Boa Alma de Sichuan*, trad. de António Sousa Ribeiro, in B. Brecht, *Teatro 5*, Lisboa: Livros Cotovia, 2018.
- Brockmeier, Jens. *Narrative Realities. Perspectives on the Self*. Wien: IFK, 1997.
- Horkheimer, M. *Gesammelte Werke*, vol. 4, Frankfurt am Main: Fischer, 1988.
- Jameson, Fredric. *Brecht and Method*. London/New York: Verso, 1999.
- Müller, Heiner. “Fatzer±Keuner”, in Müller, H., *Werke*. Org. Frank Hörnigk, vol. 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
- Ricœur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.
- Schings, Hans-Jürgen. *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1980.
- Somers, Margaret R. “The Narrative Constitution of Identity: A Relational and Network Approach”, *Theory and Society*, 26, 1994, 605-649.

²⁶ Heiner Müller, “Fatzer±Keuner”, in: H. Müller, *Werke*. Org. Frank Hörnigk, vol. 8 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005), 231.

²⁷ Sobre este ponto, veja-se, nomeadamente, Fredric Jameson, *Brecht and Method* (London/New York: Verso, 1999).