

Berlim – a Babel partida de Brecht

Profa. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez¹ (UERJ)

Resumo:

A agitação cultural de Berlim, nos anos 1920, tornou-a lugar babélico, baseado na convivência conflitiva de partidos políticos, das exposições de arte e da imprensa efervescente, das agremiações científicas e trabalhistas, da intensa vida esportiva e das reformas urbanísticas, dos antros e dos palanques glamorosos. O caldo cultural da Berlim de Brecht manteve fumegante o impasse entre comunismo e democracia, mesmo depois do arrefecimento do prestígio e da produtividade do Berliner Ensemble. O desgaste do regime soviético, assim como as brutalidades perpetradas pela STASI, são os focos contraditórios, que colocam em xeque as idéias presentes no teatro e na poesia de Brecht, e retornam no filme 'A vida dos outros' (2006), que servirá aqui para pensar o lugar do intelectual na constelação cultural daquela Berlim partida, bem como para dimensionar a adaptação de idéias e traduções extratextuais que tomam a Brecht como arquissigno do próprio babelismo.

Palavras-chave: Berlim, Brecht, babelismo, A Vida dos Outros.

Babel, Berlim, Bertolt Brecht. Não é arbitrária a associação dos três nomes. Eles integram uma constelação que, na perspectiva da tradição ou da história, remete ao sentido de confusão, à idéia de *démeseure*, ao desequilíbrio que desencadeia dispersão, contradição de princípios, abrupta viragem, conflito, na ordem social e no plano da cultura.

Entre a Babel bíblica e a Berlim moderna, há conexões evidentes. Celeiros da presunção humana, a Babel dos homens, que queriam tocar os céus, e a Berlim republicana, marcam o fim de uma era caracterizada pelos grandes impérios, onde o orgulho e a idolatria nacionalistas, estalando por dentro as estruturas de coesão e solidariedade sociais, atira ambas as cidades à ruína e à divisão.

A confusão babélica é a punição pela tirania coletiva que pulveriza a sociedade em facções hostis. A sociedade, minada em sua dimensão criativa e produtiva pela exacerbação de seus próprios talentos, conhece a dispersão. Babel e Berlim são marcos de um fenômeno social e de uma catástrofe. Ambas se inscrevem entre narrativas de origem e a história: Babel, a origem do dissenso lingüístico e dos choques culturais e a cronologia dos patriarcas; Berlim, a fundação de uma ordem baseada fundamentalmente na cultura e epicentro das guerras mundiais. No passado remoto e no ainda próximo, as duas encarnam as esperanças e imperfeições da metrópole antiga e da moderna.

Babel, “porta para deus”; Berlim, a meca intelectual. Juntas fornecem o painel social de movimento incessante, burburinho, coletivismo, dinamismo, criatividade explosiva, *hybris* intelectual e política. A torre serve-lhes de símbolo. Na cidade amaldiçoada por Javeh, ela era um *ziggurat* babilônico, uma montanha artificial, arquitetada para se elevar à morada dos deuses, mas continha, como sinal de infidelidade dos babelianos ao alto, os subterrâneos bloqueados, espécie de *bunkers*, para a necessidade de abrigo. No século XX, são inúmeras as “torres de Berlim”¹, assinalando, na paisagem, os triunfos berlinenses e sua afirmação histórica. No plano da debacle, também não houve cidade mais destruída, na 2ª. grande guerra, que Berlim, cidade tão magnífica quanto a Babilônia de sólidos muros e dos jardins suspensos. A culpa das cidades excelentes deriva de um esplendor

¹ Podem ser mencionadas a *Brandenburger Tor* [Porta de Brandenburgo], a *Gedächtniskirche* [Igreja da Memória], a *Französischer Dom* [Catedral Francesa], a *Siegessäule* [Coluna da Vitória], a *Berliner Dom* [Catedral de Berlim], entre outras, mas a que determina a especificidade panóptica, em seu autoritarismo, é a *Fernsehturm* [Torre da Televisão].

viciado, ligado a uma exorbitação na esfera cultural e à dificultosa negociação no interior de suas múltiplas possibilidades.

Antes de 1914, a cidade se tornou um expoente da nova cultura em ebulição. Se em Dresden havia o grupo *Die Brücke*, em torno de Kirchner, e em Munique *Der blaue Reiter*, com Franz Marc e Kandinsky, em Berlim o expressionismo explodira nas duas revistas berlinenses, *Der Sturm* e *Die Aktion*. Nasce simultaneamente, a essa altura, o cinema. O teatro renasce com Max Reinhardt. A ciência encontra parcerias com a indústria e o mercado. As representações literárias e pictóricas de Berlim expressam essa realidade babélica.

Bertolt Brecht esteve pela primeira vez em Berlim em 1920 e a ela se manteve desde então ligado, mesmo durante o exílio à época do nazi-fascismo (1933-1945), no retorno à Alemanha (1947) e até hoje, mais de cinquenta anos após sua morte.

A cidade dos inúmeros cafés, dos trinta e dois teatros já na década de 1920, das confrontações políticas, das salas de concerto, dos clubes e cabarés, das exposições de arte, da imprensa efervescente, das agremiações científicas e trabalhistas, da intensa vida esportiva e das reformas urbanísticas e industriais, das agremiações de intelectuais e clubes de entretenimento, dos antros e dos palanques glamorosos, a Berlim de Brecht venceu, pela agitação cultural, o estatuto político de cidade partida adquirido durante a guerra fria (de 1950 a 1989).

A fratura geopolítica imposta à capital cultural da Alemanha, em 1961, da qual o muro se tornou signo, foi superada, todavia, através da peculiar situação de guerra entre ocidente e do ocidente, entre a *Ost-Berlin* comunista e a *West-Berlin* social-democrata, travada no campo da cultura. Os confrontos mais impactantes entre as potências polarizadas no pós-guerra se realizaram entre os artistas, pesquisadores, atletas e intelectuais das duas Berlins. A vida que cada parte da Berlim dividida adotava então dependia da outra, da contraparte ideológica e política a que ambas se encontravam ligadas.

A intelectualidade berlinense (de nascimento ou adoção) toma a cena pública, dos anos 1920 a 1938, ou faz a sua resistência, durante o período nacional-socialista e no pós-guerra, seja à distância (no exterior), seja na clandestinidade, em defesa de valores universais como a razão, a liberdade, a justiça, os direitos humanos e a felicidade. Arte e política não apenas coexistem, como se interabastecem, no cenário que, desde os anos 1920, parecia destinado a se constituir a meca cultural dos alemães. Não é de estranhar que a outrora Berlim oriental tenha encontrado em Brecht seu mais notável teatrólogo, mas também o mais eficiente embaixador junto ao resto do mundo.

O caldeirão cultural da Berlim de Brecht manteve fumegante a contradição entre comunismo e democracia, mesmo quando o prestígio e a produtividade do *Berliner Ensemble* se encontravam notoriamente arrefecidos, poucos anos antes da queda do muro. O desgaste do regime soviético, assim como as brutalidades perpetradas pela STASI (polícia política da antiga Alemanha oriental) são os focos contraditórios que colocam em xeque as idéias presentes no teatro e na poesia de Brecht, mas são também colocados em xeque pelos sonhos proféticos do dramaturgo e poeta engajado. A questão serve de tema, ainda hoje, para que os berlinenses e o mundo compreendam o papel da cidade no passado, e a imagem que a cidade pretende traçar para si.

A discussão dessa problemática é tema do filme *A vida dos outros* (*Das Leben der Anderen*, 2006), de Florian Henckel von Donnersmarck, que servirá aqui de mote para pensar o lugar do intelectual na constelação cultural da Berlim do período que antecede o nacional-socialismo, de um passado ainda bem próximo (da repressão no período da cortina de ferro) e de hoje – da Berlim que se reconstrói a partir de projetos de arquitetura (como Brasília), utopista, heterogênea em sua formação humana e cultural, referida à “palheta cultural” dos anos 1920 (Von Eckardt: 1996, xi), com influências de toda ordem e saneada da anomalia histórica que a desviara de sua destinação.

1 Brecht e o poder - “Obrigado, Hitler!”

Dois quadros dramaticamente diferentes e marcados internamente pela contradição se sucedem, no panorama político berlinense, na primeira metade do século XX. O primeiro quadro se forma após a primeira grande guerra. Mesmo derrotada, a Alemanha conhece, nos anos 20, o apogeu do Expressionismo, as realizações da Bauhaus, o aparecimento do Instituto Warburg e de outros centros de pesquisa, simultaneamente à hiper-inflação, ao desemprego em massa, aos confrontos sangrentos entre nacionalistas, espartaquistas (de extrema esquerda), social-democratas, nazistas e comunistas. Acrescente-se a isso a convulsão das esquerdas e a passagem da República de Weimar ao III Reich. A euforia cultural e o clima revolucionário, a fantasia e o apocalipse forneciam imagens antitéticas, cujo inter-relacionamento era público, na cena urbana berlinense do período inter-guerras.

Na Berlim que Brecht viveu intensamente entre 1920 e 1933, cultura e política eram interfaces de uma mesma luta. A politização generalizada, na vida pública da república de Weimar, adquiriu o sentido de “grande cruzada pela *Kultur*” (Gay: op.cit, p. 25). As tensões políticas não deixavam de ser apetecíveis, pela extraordinária vida cultural que elas nutriam e que robustecia a combatividade dos intelectuais. Todos participavam dos “loucos anos 20”, uma das principais auto-representações de Berlim: os intelectuais, com sua maneira apolítica (e cultural) de fazer política; os políticos, com os relativismos que trazem indistintamente simpatizantes e arrivistas para seu feudo.

O expurgo de inimigos políticos oriundos das trincheiras científicas e artísticas, nos anos que antecederam a segunda grande guerra, é prova cabal de que a cultura produzida na Alemanha, em geral, e em Berlim, em particular, estava intimamente vinculada à política. Cientistas, críticos de arte, pintores, poetas, teatrólogos, filósofos, psicólogos, compositores, arquitetos, cineastas e até humoristas levavam para o exílio a melhor produção cerebral alemã e o cosmopolitismo inconsciente adquirido durante os anos de livre comércio internacional de idéias que floresceu em Weimar.

O acolhimento dos deportados foi aclamado, no *The New Republic* (Washington D.C.) de 10 de novembro de 1937, com as seguintes palavras do jornalista Bruce Bliven:

para os Estados Unidos veio um grupo de imigrantes diferente de qualquer outro que o mundo viu antes – indivíduos tão eminentes que nunca, em circunstâncias normais, sonhariam em emigrar. Esses homens e mulheres são cientistas, artistas criativos, músicos, filósofos. Sua cultura é a mais elevada que se pode encontrar em qualquer parte do mundo. Eles já contribuíram de maneira notável para o realce de nossa civilização, mas o que fizeram até agora é certamente sem importância, em comparação com a grande promessa que se estende pelos anos afora. Sinto que nós, americanos, temos uma profunda dívida de gratidão para com Hitler por tornar possível esse enriquecimento de nossa vida coletiva. Obrigado, Hitler! (*apud* Eckardt: op. cit., p. xxxii).

A essa altura, Erwin Piscator e diversos cientistas políticos já lecionavam na New School for Social Research. Max Reinhardt produzia na Broadway. Albert Einstein fora absorvido por Princeton; Marlene Dietrich e Thomas Mann, por Hollywood. Heinrich Brüning, por Harvard. Kurt Weill e Lotte Lenya dividiam-se entre a Broadway e Hollywood. Paul Klee, Kandinsky, George Grosz e outros expunham em Nova York. Gropius fundou a nova sede de Bauhaus em Chicago. Mies van der Rohe levou sua arquitetura para o Illinois Institute of Technology. Gropius e Breuer, para Harvard. Horkheimer iniciou em Columbia em 1934. Adorno ligou-se ao setor de pesquisa da Rádio Princeton e, depois, foi vice-diretor do Projeto de Pesquisas sobre Discriminação Social da Universidade da Califórnia, em Berkeley. Dentre muitos outros, estavam Erwin Panofsky, Ernst Cassirer e Werner Jaeger. Brecht ligou-se aos mais importantes cineastas e produtores cinematográficos norte-americanos, sem entusiasmo e sem ter entusiasmado os anfitriões no exílio.

A Berlim dominada pelo nacional-socialismo (de 1933 a 1945), preparada durante o grande delírio para mudar de identidade tão-logo se executassem os projetos que a transformariam em *Welthauptstadt Germania*, a capital mundial do nazismo, expirou com o império de Hitler. Mas a experiência de cidade pouco depois dividida, desmilitarizada e mantida sem uma identidade política (no lado ocidental), em contraste com a outrora mesma Berlim, mas, desde a invasão russa, Berlim diversa e capital de um novo país, armada e comunista (no lado oriental), aprofundou o trauma, que aflorou em sintoma da profanação nazista, na década de 1960: o muro.

Assim se configura o segundo quadro: a derrocada hitlerista, que conduziu à divisão do território alemão em dois países, na verdade quatro vetores das potências mundiais (Estados Unidos, França e Inglaterra controlando a República Federativa da Alemanha, RFA; a União Soviética paupando a República Democrática Alemã, RDA), gerou, em seguida, a fase em que as duas Berlins já não correspondiam à representação mental da cidade heteróclita, cosmopolita, autônoma e turbulenta dos anos 20.

Berlim ocidental é reconstruída nos termos de uma vitrine capitalista, cidade subvencionada pelo estado e pelas potências ocupantes, para vender a idéia da livre democracia praticada pela sociedade de consumo. Nela não cabem por inteiro os estrangeiros, muito menos os *Gastarbeiter* (trabalhadores que emigram para executar funções subalternas, eternos estranhos). Em seu afastamento geográfico das demais cidades da RFA, oferece incentivos irrecusáveis aos empresários internacionais e aos jovens alemães (por exemplo, dispensa do serviço militar e redução de impostos). A vida cultural de Berlim prioriza os eventos de repercussão mundial aos empreendimentos locais. Berlim oriental se ergue como a moderna cidade soviética, onde o camponês e o operário encontram a realização plena da doutrina marxista: praças imensas, edifícios residenciais e administrativos de dimensões colossais, hospitais e escolas regionais e setoriais. Nela vigora um duplo vínculo: conforme Moscou e contrário a ela mesma, tornada outra. Incomunicável com o mundo exterior ou com a contraparte, a arte alemã oriental adota o modelo do *Kulturarbeit* (trabalho cultural): aperfeiçoa aptidões, mas também as provincianiza, pois o espaço comunista é bem menor que aquele em que circulam os sonhos dos artistas. Uma Berlim se constitui em função da imagem compensatória e invertida da outra.

As duas cidades se tornam capitais culturais de seus respectivos países. De um lado, a modernidade urbanística, exalando abstracionismo formal e uma insincera neutralidade política; de outro, cidade congelada no tempo, mal conservada, mal abastecida, rapidamente condenada à deterioração, porém ativa na consolidação de um marxismo contemporâneo e na luta pelo reconhecimento mundial de sua identidade. À borda do muro, encena-se o drama narcísico. Esse é o preço pela consciência política que se depara com sua contradição. Reprimida e camuflada intensamente, a verdadeira questão política em Berlim ocidental foi a indecível cumplicidade ou a incapacidade de expressar impotência perante o nazismo: a primeira, considerada *freiwillige* (voluntária) pelos aliados que patrocinaram a divisão; a segunda, tida como admissível pelos defensores da *Wiedervereinigung* (reunificação). Já em Berlim oriental, a *Realpolitik* não tinha nada a ver com a imagem específica da cidade: na capital da República Democrática, a fiscalização da vida privada e os expurgos de artistas e intelectuais, professores e produtores de opinião, jamais deixaram de ocorrer.

Ainda que sibilamente, a prefiguração de duas Alemanhas se anunciara na intrincada Weimar: a vertente “orgulhosamente militar, submissa à autoridade, agressiva na aventura externa, obsessivamente preocupada com a forma” se imiscuia com a outra, “da poesia lírica, da filosofia humanística e do cosmopolitismo pacífico” (Gay: op.cit, p. 15). Nas Berlins da guerra fria, a herança de Weimar aprofundou o intrincamento genealógico.

Exercendo a cultura oficial, semi-oficial ou a contracultura, as duas Berlins continuavam fazendo política por outros meios, como nos *goldene zwanziger Jahren* (dourados anos 20). Mas as diferenças persistem.

Se, no primeiro quadro, a cultura estava em interação contínua e tensa com a realidade política, no segundo, cultura e sociedade deixam de ser uma expressão da outra. A cultura passa a funcionar como meio de confronto entre dois estados, artefato político que sustenta a hostilidade entre duas nações, dois mundos rivais e antagônicos. A interação se converte em disputa: para vencer na política, era necessário ser melhor na cultura. Cultura e política, como explícitas manifestações de poder de uma nação, se mantêm em relação, no caso berlinense à época da guerra fria, não como a solução tradicionalmente germânica de reciprocidade entre problema ético e questão estética, mas como a dupla face de uma competição (travada no campo cultural) para evitar o conflito político aberto. Em síntese, as duas Berlins se definiram como espaço cultural, na ausência de elementos que as identificassem como metrópoles políticas.

Perante as contradições de cada um dos quadros descritos, Brecht se sentiu atraído pelo primeiro e desafiado pelo segundo.

Com a *Ópera dos três vinténs* (1928), Brecht e Kurt Weill fixaram uma imagem específica da Berlim dos anos 1920 que se tornou emblemática. Ao mesmo tempo, lançava-se um novo protocolo de criação e concepção teatral. O enorme sucesso da peça decorre de um conjunto de fatores, que já figuravam nas peças anteriores e não deixarão de comparecer nos empreendimentos futuros. Brecht via o público como representante de uma classe e explorava os hábitos mentais, os acordos consensuais, as garantias de estabilidade, para desestabilizar todo o conjunto de uma única vez, com humor, ironia trágica e música. Na *Ópera...*, “a moralidade não é atacada, nem negada”, nem simplesmente “suspensa”, como o considerou a crítica estarecida da época (Eckardt: *op.cit.*, p. 88). A ousada transposição da *Beggar's Opera* (John Gay: 1728) para o contexto alemão propunha a homologia entre o submundo em que se desenrola a ação e a ordem burguesa em crise, na babélica Berlim inter-guerras. A peça se tornou a epítome do teatro dialético através do qual Brecht confrontou sistematicamente sua arte com a história contemporânea. O materialista dialético persiste na causa dos oprimidos e, sem pudor, critica o *Teufelskreis* (ciclo diabólico) do capitalismo (prosperidade, superprodução, desemprego, quebras, nova concentração de capital), acusa as práticas de mistificação ideológica e a exploração econômica, a miséria, os antagonismos entre classes, sem transigir à necessidade de renovação da linguagem teatral. A visão revolucionária associada ao estudo, à especulação teórica e à experimentação artística garantiu-lhe o manejo de uma cultura de esquerda propositiva e inovadora, avessa a populismos e a concessões.

Os versos de 1930, presentes na peça *Santa Joana dos Matadouros*, que projetam as dualidades berlinenses em escala mundial também se prestam para situar Berlim como epicentro da crise sócio-político-econômica que polarizaria as futuras discrepâncias ideológicas entre o regime do capital e o do proletariado:

*Humanidade! Moram duas almas
Em teu peito!
Não ponhas de parte nenhuma delas:
Viver com ambas é melhor!
Ser despedaçado com incessante cuidado!
Ser dois em um! Estar aqui, estar ali!
Sustentar o inferior, sustentar o superior...
Sustentar o generoso, sustentar o furtivo...
Sustentar o par!*

Brecht partiu da Alemanha em 1933. Depois de passar pela Escandinávia, permaneceu nos Estados Unidos de 1941 a 1947, sob os olhares suspeitosos e a vigilância da política macartista. Em seu retorno, optou pela Berlim do leste.

Seja para comunistas ou liberais, a grande fantasia que surge no pós-guerra e se reafirma depois da queda do muro não se liga a uma Berlim unida, inclusiva e pacífica, cuja existência efeti-

vamente não pertence à sua história. A fantasia berlinense obviamente também não diz respeito a uma recuperação de uma identidade, que fosse buscada no passado anterior aos anos de chumbo, da ascensão do nazismo até a queda do muro. Refere-se à Berlim de Brecht, em que cultura e política se encontravam entrelaçadas, em que a cultura era o campo, no qual a Alemanha triunfava.

2 Brecht e os intelectuais

Nem os mais arrojados contraculturalistas de Berlim ocidental fizeram jus à anarquia criativa dos anos 1920 e a seus *Luftmenschen* (“cabeças no ar”). Em Berlim oriental, o legendário Romanische Café, templo da intelectualidade berlinense, de discussões filosóficas e de piadas antinazistas, não deixou descendência. Uma precária analogia é, todavia, possível com o *Berliner Ensemble*, embora Brecht suspeitasse da presença de espiões entre seus ajudantes de direção cênica.

O antigo *Theater am Schiffbauerdamm* (onde, em 1928, estreou a *Ópera dos três vinténs*), inaugurado como teatro estatal poucos dias antes da constituição da RDA, confirma a regra de que, em Berlim, a cultura precede a política. Ali Brecht levou ao palco sua concepção do drama moderno e sua visão política, e se celebrizou.

A importância do *Ensemble*, no contexto dos confrontos culturais entre leste e oeste, permaneceu, através das turnês mundiais que vieram a ter cada vez menos significação teatral e cada vez mais caráter político. O lento reconhecimento da RDA pelas nações mundiais, iniciado em fins da década de 1960, era em geral precedido ou resultava em apresentações do *Ensemble* em palcos estrangeiros.

O prestígio de Brecht, confirmado com a encenação de *Mãe Coragem*, em Munique (1951), e com a premiação da peça, em Paris (1954), consolidou a inserção do teatro na vida da cidade e a irradiação de sua reflexão intelectual para o mundo.

Após a morte de Brecht, em 1956, o teatro se tornou um empreendimento familiar até fins da década de 1980, a despeito do eclipse, desde a década anterior, quando os esportes e as competições internacionais passaram a representar a vanguarda das guerras culturais. Recebendo subvenção estatal proporcional à do Schaubühne (um dos principais teatros do lado ocidental), o *Ensemble* continuou sendo o maior representante do sistema no plano da arte, incluindo-se no roteiro do lucrativo “turismo cultural” à cidade peculiarmente sitiada. A divisão da cidade não deixou de ser lucrativa, e o *Ensemble* participou aí também.

O brilho do teatro de Brecht só esmaeceu, quando o muro já estava prestes a cair e as guerras culturais haviam cessado. Em 1992, colocou-se em questão a preservação do *Ensemble*. Para evitar a perda da subvenção oficial, o principal palco brechtiano se transformou numa empresa privada dirigida por cinco profissionais do teatro alemão. Depois de 1989, Berlim se tornou menos intensa, em termos culturais, e mais presente, em termos políticos. As polarizações (americana e soviética) desaparecem, em razão de novos interesses e da nova auto-representação da Alemanha reunificada.

Antes era muito mais interessante, sem dúvida, pois sabia-se que as guerras culturais eram inofensivas, excitantes. O verdadeiro perigo se encontrava em outro plano (o nuclear, certamente). Enquanto Brecht, símbolo da *agitprop*², era bombardeado com a pecha de plagiador, sabotador, embusteiro, usurpador de mulheres, desonesto, espírito de porco, acoitado do sistema e pessoa nefasta (Johnson: 1990, p.215), também se afirmavam as vozes que o proclamavam educador, pensador, organizador, político e principal intelectual do teatro alemão contemporâneo.

² Trata-se da abreviatura de *agitação e propaganda*, concernente à campanha de propaganda político-cultural realizada na Rússia, depois da Revolução de 1917, mas também aplicável ao teatro didático que Brecht e Piscator praticaram como antídoto ao drama burguês.

A contrapelo do convencional, Brecht propõe o anti-aristotelismo, o aprofundamento do teatro épico, a sátira, a caricatura e até o reducionismo, para criar o clima chocante e o efeito de profanação com que transformava em procedimento artístico a experiência da luta de classes. Combinações de brutalismo e didatismo, sofisticação intelectual e sarcasmo, registro popular e forma erudita, repertórios tradicionais e situações atuais operam a síntese entre solução dramatúrgica e orientação de esquerda. Em muitas de suas peças, “o teor de abstração é um elemento realista e faz parte do intuito de orquestrar a cena ideológica em sua amplitude e cacofonia *reais*” (Schwarz: 1987, p. 89). Os enredos nunca são óbvios: Brecht põe em termos práticos e simples as complexidades teóricas e filosóficas que levava à escuta do público.

Política e qualidade artística assim se interabastecem. Walter Benjamin comenta, com base em Brecht: “a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária”, e mais: “essa íntima tendência pode consistir em um progresso ou em um retrocesso da técnica literária” (Benjamin: 1975, p. 119-120).

A fala de Mãe Coragem – “*Quem não luta já perdeu*” – corresponde autenticamente à vida pública de Brecht e parece orientar o intelectual do século XX, essa figura que surge para acusar, denunciar, colocar em tensão, atuar como mediador de impasses, dentro e principalmente fora do campo cultural.

O intelectual brota entre dramaturgos, pintores, romancistas, filósofos, cientistas, urbanistas, designers, ambientalistas que, afastando-se de suas funções específicas, emprestam seu prestígio e a autoridade conquistada em suas áreas de atuação a causas indeterminadas. Valores absolutos norteiam os intelectuais, diferidos dos políticos, que se guiam primeiramente por interesses nacionais ou partidários. Não está na vida política como político, nem fora dela, como um especialista. Cumpre um mandato que ninguém lhe conferiu. Dotado de uma personalidade única, ele é sustentado por um movimento histórico. Ele exerce uma militância, segundo normas universalistas. Nele medra uma duplicidade fundamental: critica o poder e exerce um poder equivalente, ao se erigir como instância crítica absoluta e capital intelectual, na sociedade do conhecimento (Bourdieu: 1974).

A despeito de suas contradições e de seu tipo peculiar de produção (simbólica), o intelectual é a única pessoa capaz de dizer o que não cabe ao político pronunciar. Da mesma forma, as personagens são porta-vozes de Brecht: “*Sobre a carne que falta na cozinha, não se decide na cozinha*” (A Mãe).

A vida intelectual de Berlim, no auge de suas lutas culturais, evoca a traição dos clérigos³. O intelectual tradicional – erudito que circula pelas esferas de consagração social – desaparece. Em seu lugar surgem o *expert* – intelectual específico, consultado de vez em quando – e o “novo intelectual”, que participa da vida prática e se posiciona politicamente, para defender princípios universais.

Brecht foi contraditório, “um fenômeno difícil” (Benjamin: op. cit, p. 49). Como intelectual, era um universalista; como defensor de um sistema totalitário, particularista. Apoiava e criticava o regime soviético. Foi um stalinista fiel, mas testemunhou não ter envolvimento com o partido comunista perante a comissão McCarthy. Reagiu publicamente contra o rearmamento da Alemanha ocidental, mas calou, em junho de 1953, quando uma insurreição de operários da Alemanha oriental foi reprimida com tanques de guerra. Escreveu as *Elegias de Buckow*, declaração indireta de ruptura com o estado por este episódio, mas continuou tolerando o regime de força e a privação das liberdades democráticas, na RDA. Ganhou a concessão do *Ensemble*, proteção e benesses, mas ameaçou

³ Na obra *Trahison des clercs* (1927), Julien Benda descreveu a transformação do intelectual medieval, desinteressado, no homem público submisso ao dinheiro, ao prestígio e ao poder.

denunciar o Conselho da Paz Mundial (comunista), que rejeitou a sua *Kriegsfibel* (*Cartilha de guerra*⁴), por considerá-la pacifista.

A cada mudança do regime político, em Berlim, correspondem novas políticas culturais. Com a queda do muro, a cultura deixa de ser propaganda cultural ou meio para o contrabando de idéias políticas. Ainda assim, ela parece não ter tido outra função em Berlim. Brecht percebia isso mais do que ninguém.

3 Brecht e os outros

O sonho de Brecht com uma Berlim heterogênea, politicamente contraditória e autônoma foi soterrado, nos anos que se seguiram à sua morte. Com ele desapareceu a última chance de contato da intelectualidade alemã oriental com o pensamento crítico e a alteridade política, nos anos da guerra fria.

O filme *A vida dos outros*, de Donnersmarck, focalizando o período que vai de 1984 a 1993, reavalia a utopia stalinista, que desagüou na hipertrofia do estado, na censura, no controle social absoluto, nos suicídios e na interdição intelectual. Mas o filme é mais do que um drama, envolvendo denunciismo e desilusão política: ajuda a compreender a figura estruturalmente dividida do intelectual de esquerda, esse quase pleonismo, não fossem os esquemas repressivos e a burla de direitos universais, nos regimes de força. Esse intelectual é um ser dividido em três aspectos: em seu estatuto, está inserido na divisão social do trabalho e paira acima dela; em seu contexto social, porque, beneficiário do sistema burguês, opta por uma vida não-burguesa e defende uma ordem que quer eliminar privilégios; no plano identitário, tem dupla cidadania: a do país de origem e a da sociedade mundial que representa (Rouanet, in Novaes: 2006, p.82).

Tal divisão está representada no duplo protagonismo: do dramaturgo Georg Dreyman, “engenheiro de almas” (definição de Stalin para escritor), e do inabalável *expert* da STASI, Gerd Wiesler. Aquele representa a sensibilidade, a boa consciência política; este, o modelo fechado, à plena carga, com controle total das esferas pública e privada (já não há, aliás, propriamente, esfera privada). O estado impõe, pelo monopólio do direito e da violência legítima, a conformidade de cada um ao coletivo homogêneo⁵. A vida significa agir como os outros.

A crise que imbrica as personagens no mesmo destino é anunciada pela presença fantasmal de Brecht, que alinhava os episódios e sublinha os fatos mais significativos do enredo. Brecht entra na trama silenciosamente, através do cartaz que decora a sala-de-estar do apartamento de Dreyman, relativo à peça dirigida por Albert Jerska. Esse diretor silenciado pelo regime presenteia Dreyman com uma partitura de autor desconhecido, *Sonate vom guten Menschen* (*Sonata da boa pessoa*). Aqui a presença de Brecht começa a se materializar (a composição fictícia evoca *Der gute Mensch von Sezuan*, *A boa pessoa de Tsé-Suan*, traduzido em português como *A boa alma de Tsé-Suan*). Na segunda ida ao apartamento do dramaturgo, Wiesler apreende um livro de Brecht (*Erinnerung an die Marie A.*, *Recordação de Maria A.*) e passa a lê-lo, como se o intelectual que deu a alma ao regime já estivesse esquecido. Quando a escuta clandestina ao apartamento inicia, a vida amorosa do vigiado, as conversas sensíveis com a atriz Christa-Maria Siegler, a execução da *Apassionata* de Beethoven ao piano abalam as resistências de Wiesler⁶, que chora, no esconderijo onde abriga sua solidão. Uma lágrima convulsiona o curso dos fatos a partir daí.

⁴ Catálogo com 69 fotos e artigos de jornal colecionados no exílio, acompanhadas de comentários curtos e frases contra o nazismo.

⁵ O filme satiriza o tecnicismo exacerbado: Grubitz, chefe do departamento de vigilância à cultura da STASI, orientou uma tese que descrevia cinco tipos de escritores pelo caráter das personagens.

⁶ Dreyman é um bom socialista, conhece a cartilha do regime. Repete para Christa o comentário de Lênin sobre a composição que ele interpreta: “Se continuar ouvindo esta música, não concluirei a revolução”.

Dreyman já começara a reavaliar sua fidelidade ao sistema, a partir do suicídio de Jerska (o socialista sincero que sofreu punição implacável ao questionar o regime) e da sensibilidade truculenta de Lênin, duas faces divergentes de autênticos *Genossen* (camaradas). Outra vez a imagem do enigmático Brecht – devoto do marxismo, mas desconfiado do comunismo – se bifurca em duas personagens.

O fantasma brechtiano começa a agir por si mesmo: no encontro casual do inspetor com Christa, no bar onde ela tentará se recuperar do assédio sexual por parte do ministro da cultura, a atriz chama o espião de *guter Mensch* (boa pessoa), grande ironia que se relaciona antiteticamente com o que o oficial pensa sobre si próprio e afirmativamente com a referência à peça brechtiana. Wiesler, que começara a mudar desde que percebeu o mau-caratismo de seus superiores, agora é outro: além de bom camarada, é uma boa pessoa. Forja os relatórios que deveriam conter informações sobre o artigo de Dreyman tratando dos suicídios que deixaram de ser contabilizados desde 1977, e será contrabandeado para a revista *Der Spiegel*. O detetive de dissimulações e fraudes elabora relatos fictícios que inocentam as sabotagens assumidas pelo intelectual.

É assim que Brecht, defensor do regime e mais contraditório de seus representantes, desperta a auto-reflexão em Wiesler. A personagem passa a viver os impasses com que se deparou Brecht – entre a ética da convicção radical e a da responsabilidade, que impõe ao militante convicto a condição de traidor. À sombra de Brecht, também vão sendo apresentadas as ações espúreas do regime: os interrogatórios brutais, as premiações por cooperações, a punição por insubordinação ideológica (Paul Hauser, o intelectual que arquiteta todo o plano do artigo, é impedido de participar de conferências no exterior), as chantagens (Christa troca favores sexuais pela carreira), as provas falsas (Wiesler tem de encontrar uma acusação contra Dreyman, por ordem ministerial) etc.

O clímax associa definitivamente as duas faces do homem engajado: depois do interrogatório no qual Christa informa a Wiesler, representando o que ele já não é, o local exato onde estava escondida a máquina de escrever, o próprio Wiesler se incumbe de subtrair a prova incriminatória do local indicado: assume o contraditório ao sistema. A verificação inócua ao apartamento pelos fiscais da STASI resulta, entretanto, na certeza (frustrada por intervenção de Wiesler) da cooperação de Christa (ela é o *Frischfisch* – inscrição na lataria da caminhonete camuflada que a leva ao prédio da polícia e de lá para casa – “peixe fresco”, que caiu na rede pela necessidade de remédios que ela comprava ilegalmente e pelo medo do ostracismo); na certeza da cooperação de Wiesler (o rebaiamento profissional corresponde a uma punição mítica: ele, que descerrava os segredos mais cabulosos, passa a funcionário dos correios condenado a abrir envelopes com vapor, violando correspondências sem corromper o envelope); na lavratura da falsa inocência de Dreyman (ele quer ser lido além do muro).

Christa, vítima da banda podre do partido, acabou atropelada pelos interesses do estado. Dreyman, dois anos após a queda do muro, vê a nova montagem da peça outrora estrelada por Christa. Os tempos mudaram: a protagonista negra ocupa o cenário enxuto, não mais uma fábrica, mas apenas portas, que evocam as escadas e a modernidade cenográfica de Jessner, a era conceitual, sem o *páthos* da produção, o teatro de Brecht... De novo o leste, onde a cidade sempre pulsou mais forte. Mais uma vez o mapa mental dos berlinenses mudou.

Dreyman não consegue superar o choque do confronto com a polícia, da morte de Christa, da morte do estado. Brecht nunca esteve mais perto: o intelectual engajado se sente infértil, “nada contra o que se rebelar”. A última parte do filme continua surpreendente. O mesmo ex-ministro que abriu a investigação contra Dreyman lhe fala do dossiê “Lazlo⁷”, que reúne todas as informações

Pensando em Jerska, que se enforcara, mas também em Lênin, o pianista indaga: “Alguém que ouve essa música pode não ser boa pessoa?”

⁷ O nome se reporta ao legendário austro-húngaro László E. Almásy, que, enquanto cartografava o Saara oriental, agia como espião nazista. Lazlo é o codinome de Dreyman, na investigação da Stasi.

sobre a ação. Rasto atrás, Dreyman reabre arquivos, vasculha pastas, descobre as instalações clandestinas em seu apartamento e seu benfeitor.

A última cena do filme avança dois anos, tempo necessário para que o escritor lance um novo livro, a sua *Sonata da boa pessoa*, dedicado a HGW XX/7, código do outrora agente, senha que protege agora o protetor. Numa única sonata, dois tributos: a Jerska (que lhe deu o mote) e a Wiesler (que lhe serve de personagem). O diálogo final entre o vendedor de livraria e o cliente/protagonista do relato literário (“–Embrulho para presente?”, “– Não, é para mim”) sela a mudança de perspectiva na fixação de um *topos* berlinense – a vida dos outros é, sempre foi, sempre determinará a dinâmica societal. A Berlim pós-muro permanece em contínua confrontação com seus outros: os estrangeiros, os exilados do leste, os turistas, os artistas, os *Obdachlose* (sem-teto), os *Arbeitslose* (desempregados), os intelectuais.

O sonho de Brecht também se mantém, no imaginário da cidade, porque ela sempre foi o grande palco. O outro encenado está no mesmo que assiste, “duas almas num só peito”, tão estreitamente ligadas quanto política e literatura – de novo, a vida de um, na órbita do outro. A cultura pautando o ambiente babélico. O intelectual roubando a cena.

Referências bibliográficas

- [1] BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones III: Tentativas sobre Brecht*. Trad. Jesus Aguirre. Madrid: Taurus, 1975.
- [2] BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético: ensaios*. Sel. Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- [3] BRUSTEIN, Robert. “Brecht”. In: *O teatro de protesto*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967. Pp.252-306.
- [4] CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Trad. Fátima de Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- [5] GAY, Peter. *A cultura de Weimar*. Trad. Laura Lúcia da C. Braga. Paz e Terra, 1979.
- [6] JOHNSON, Peter. Bertolt Brecht: “Coração de gelo”. In: *Os Intelectuais*. Trad. André Luiz Barros da Silva. Rio de Janeiro: Imago, 1990. P.191-216.
- [7] NOVAES, Adauto (org). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- [8] SCHWARZ, Roberto. “A Santa Joana dos Matadouros”. In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- [9] VON ECKARDT, W. & GILMAN, Sander. *A Berlim de Bertolt Brecht: um álbum dos anos 20*. Trad. Alexandre Lisovsky. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- [10] VON DONNERSMARK, Florian Henkel. *Das Leben der Anderen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007.

Autor

¹ **Carlinda FRAGALE PATE NUÑEZ, Profa. Dra.**
Universidade do Rio de Janeiro (UERJ)
nunez@unisys.com.br