

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC

Mestrado e Doutorado

MARINA TEIXEIRA WERNECK VIANNA

***Ensaio sobre a dimensão estética da política: A MORTE DE DANTON, A SANTA
JOANA DOS MATADOUROS, A MISSÃO***

RIO DE JANEIRO

2012

MARINA TEIXEIRA WERNECK VIANNA

***Ensaio sobre a dimensão estética da política: A MORTE DE DANTON, A SANTA
JOANA DOS MATADOUROS, A MISSÃO***

Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas – PPGAC, Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro, como parte dos requisitos para a obtenção do
título de Doutora em Artes Cênicas

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Professora Doutora Beatriz Resende – Faculdade de Letras – UFRJ

.....

Professor Doutor Renato Cordeiro Gomes – PUC- Rio

.....

Professora Doutora Flora Süsskind – PPGAC – UNIRIO

.....

Professora Doutora Inês Cardoso Moreira – PPGAC – UNIRIO

.....

Professora Doutora Luciana Villas-Boas Castelo Branco – UFRJ

.....

Vianna, Marina Teixeira Werneck.

V617 Ensaio sobre a dimensão estética da política : a morte de Danton, a Santa Joana dos Matadouros, a missão / Maria Teixeira Werneck Vianna, 2012.

200f. ; 30cm

Orientador: Beatriz Rezende.

Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

“Ensaio Sobre a Dimensão Estética da Política: “A Morte de Danton”, “Santa Joana dos Matadouros” e “A Missão””

por

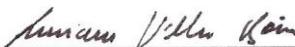
Marina Teixeira Werneck Vianna

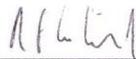
Tese de Doutorado

BANCA EXAMINADORA


Prof.ª. Dr.ª Beatriz Vieira de Resende (Orientadora)


Prof. Dr. Renato Cordeiro Gomes (PUC/RIO)


Prof.ª. Dr.ª. Luciana Villas Boas (UFRJ)


Prof.ª. Dr.ª Maria Flora Sussekind (UNIRIO)


Prof.ª. Dr.ª Inês Cardoso Martins Moreira (UNIRIO)

A Banca Considerou a Tese: aprovada com louvor.

Rio de Janeiro, RJ, em 26 de abril de 2012.

Resumo

Esse trabalho tem a intenção de ser um ensaio sobre as peças *A Morte de Danton* de Georg Büchner (escrita em 1835), *A Santa Joana dos Matadouros* de Bertolt Brecht (escrita em 1929-1931) e *A Missão* de Heiner Müller (escrita em 1979), a partir das categorias, ou constelações de termos, de Walter Benjamin, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jacques Rancière e Giorgio Agamben. O vínculo entre violência e poder, a vida capturada pelos vários dispositivos de poder e econômicos, melancolia e vontade de saber, testemunho e esquecimento são alguns dos temas que desejo perseguir nas peças. É preciso destacar a presença nessas três peças da sombra espectral de um coletivo, que ora se apresenta como povo, ora, como massa, ora, como multidão. E que mesmo na ausência, como aquilo que não se vê, está lá o tempo todo.

Abstract

This thesis intends to be an essay about the plays *Danton's Death* by Georg Büchner (written in 1835), *Saint Joan of the Stockyards* by Bertolt Brecht (written in 1929-1931) and *The Mission*, by Heiner Miller (written in 1979), from the categories, or sets of terms, of Walter Benjamin, Michel Foucault, Jacques Derrida, Giorgio Agamben and Jacques Rancière. The link between violence and power, life captured by economic and power devices, melancholy and desire to know, witness and forgetting are some of the themes that I want to chase in this work. It is worth noting the presence of a collective's spectral shadow in these three plays the shadow that sometimes presents itself as *people*, sometimes as *the mass*, sometimes as *the crowd*. And even in its absence, when we don't see it, it's there all the time.

Índice

CAPÍTULO I. OS ESPECTROS.....	22
CAPÍTULO II. O CONSPIRADOR: SOBRE A MORTE DE DANTON.....	58
CAPÍTULO III. O ANJO: SOBRE A SANTA JOANA DOS MATADOUROS.....	84
CAPÍTULO IV. O HERDEIRO: SOBRE A MISSÃO.....	162
CONCLUSÃO.....	185
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	193

.

Ao meu filho,
Miguel.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer em primeiro lugar às mulheres da minha família - minha avó Iracema, minha tia-avó Luzia, minha mãe Maria Lucia, nossa prima Beá – que me mostraram como construir *um teto todo seu*; que através dos estudos puderam ter autonomia, e que me ensinaram o valor do estudo, desse esforço intelectual, desse trabalho.

Mas essa tese não faria sentido sem a presença na minha vida daqueles com quem compartilhei as salas de aula de teatro nos últimos anos, os meus alunos. Com eles vi sempre renovada a minha fé, a minha paixão pelo teatro. Com eles tive vontade de estudar mais, com eles entendi o meu ofício. Não somos engenheiros, mas construímos pontes. Agradeço a Luli, Laura, Helena, Alzira, Carlinhos, Marcus e Davi, Francili, Ingrid, Cynthia, Natasha, William, Maicon, Glauber, Paulinha, Liliane, Edgar, Manuel, Clarice, Amanda Dória, Marymilia Fatah, Caio Riscado, Diogo Liberano, Victor Hugo, Olivia Zisman, Sara Estrela, Fernanda Bernardes, Laura Nielsen, Isadora Malta, Diogo Vila Maior, Evangelo Gasos, Natássia Vello, Ticiano Diógenes, Giulia Del-Penho, Joana, Mariana, Larissa, Tiago, Vanessa, Daniel Archangelo, Thaisa Areia, Duanny Dantas, Colombine Beyer, Pedro Pedruzzi. E tantos outros. Agora Nina Balbi, também ex-aluna e já colega de profissão, tem agradecimento especial, pois sem a sua ajuda com a revisão e a formatação da tese, eu talvez não conseguisse chegar ao fim.

Minha gratidão ainda aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Unirio e aos meus colegas João Cícero Bezerra, Marta Mehtzler, Pedro Modesto, Manoel Friques e Michelle Niciè.

Por fim, o cimento humano – o amor, amizade – sem o qual nada faria sentido. Por tanto, agradeço a meu pai, meus irmãos, sobrinhas e sobrinhos, primas e primos. Em especial, Sávio Moll, incentivador atento e amoroso.

Os gregos inventaram a cidade, e o paradoxo é que a grandeza desta é, ao mesmo tempo, sua fragilidade. A cidade não é mais dirigida por um soberano único. Uma sociedade hierárquica tomou o lugar de uma sociedade igualitária na qual todos os homens estão a uma distância igual do centro e participam das discussões.

Mas o essencial, em uma comunidade, é o sentimento de "philia" -a amizade- que seus membros nutrem uns pelos outros. É esse o cimento humano. Ora, se existe uma assembléia ou um debate, haverá obrigatoriamente dois discursos contraditórios que serão decididos pelo voto. Conseqüentemente, a cidade se divide, e essa divisão significa que a democracia traz em seu bojo, necessariamente, a possibilidade de negar seu fundamento: a amizade entre pessoas que são todas semelhantes e estão em pé de igualdade. Em dado momento, essa homogeneidade gera a divisão e a luta.

Os gregos nos legaram o sentimento da comunidade. E também o fato de que o essencial na vida do homem não é o trabalho, mas a vida política, o contato com os outros nas assembléias, as discussões nos banquetes. Todo o interesse da vida reside precisamente naquilo que não é utilitário. É uma idéia muito diferente da nossa. O trabalho não é a base do vínculo social. Para os gregos, o fato de cada artesão ser especializado -o fato de que um produza sapatos, outro, fivelas, e, ainda outro, jarros- é a prova de que essa divisão do trabalho não pode constituir o fundamento de uma sociedade, já que o fundamento da sociedade é aquilo que os homens possuem de semelhante.

Logo, o que deve unir os homens é aquilo que mostra o mito de Protágoras, conforme relatado por Platão [428-348 a.C.], quando Protágoras [485-410 a.C.] explica o que aconteceu no momento da criação das espécies. Prometeu e seu irmão Epimeteu são encarregados de dotar cada espécie animal da forma, das qualidades e das forças que vão caracterizá-la. Eles tomam o cuidado de fazer com que essas qualidades se equilibrem. Se um animal ganha força e tamanho, ele não terá rapidez. Se ele é mais frágil, será dotado de rapidez ou da capacidade de voar, para que possa sobreviver. Depois eles criam os homens, e, no momento de sua criação, não restam mais forças e qualidades suficientes. Logo, o homem surge desarmado.

Para que a espécie humana não desapareça em razão de sua fragilidade, o que se faz? Dota-se cada um de saberes técnicos, de modo a compensar por aquilo que lhe falta. Ele é sensível ao frio: as pessoas vão fiar e tecer a lã, produzir tecidos. Ele tem pés frágeis: ganhará sapatos.

Assim, cada saber técnico é dado ao homem, e é ao trocar seus produtos que estes vão poder constituir uma sociedade. Mas as coisas não funcionam direito -porque cada um se ocupa de seus assuntos. Os homens se digladiam. Zeus fica sabendo disso e, para salvá-los, encarrega Hermes de remediar essa situação catastrófica. É assim que Hermes dota os homens do senso da honra e da justiça. Nesse momento, todos poderão constituir uma cidade, não por possuírem os saberes técnicos, mas porque todos compartilham a mesma idéia daquilo que é honrado e justo.

(VERNANT, Jean-Pierre **A sociedade total**. Folha de S. Paulo 08.08.2004)

A miséria em farrapos é uma forma específica da pobreza, de maneira alguma seu mero superlativo.

(BENJAMIN, Walter. 2006.p.419)

Introdução

Talvez tudo não passe de uma questão de fé. Para mim quando criança, Marx era um bisavô de alguma tia-avó que figurava em um retrato na parede sempre que tínhamos casa para morar. Nascida três meses após o decreto do AI-5, aprendi rápido a acreditar em anjos. Meus pais estavam sempre às voltas com sujeitos de nomes estranhos, como Gramsci e Lukács (sim, dito com acento tônico na última sílaba), conspirando. Tornei-me atriz porque o ambiente do teatro desde cedo se mostrou para mim um espaço de partilha de um segredo, uma comunidade clandestina, um estar com os outros. Mas para a minha geração não só o teatro dito político, como a política em geral era esvaziada de qualquer sentido.

A Morte de Danton, *A Santa Joana dos Matadouros* e *A Missão* são exemplos disso que comumente se chama de “peças políticas” – completamente “fora de moda”, ou “datadas”, para usar o adjetivo cínico com o qual nos livramos de qualquer comprometimento. Mas acontece que me apaixonei. Ali, nelas, há coisas em comum que me mobilizam: a herança, o testemunho - termos cuja ausência de sentido hoje me acende ainda mais o desejo de evocar.

Por que falar sobre peças? Acho que tem a ver com uma busca por uma dramaturgia. Uma voz. O cenário sem palavras, o vazio de autores, a falta de assunto ou a saturação do drama: o que ainda pode ser querer fazer teatro no Brasil hoje? Talvez eu tenha encontrado nessas peças uma vontade de encená-las, talvez por causa das vozes, dos discursos, uma vontade de olhar, de teorizar, de pensar sobre algo que me atravessa. Peças escritas em 1835, 1929, 1979 sob o olhar de alguém em 2012. O que isso diz sobre o meu tempo? O que vejo que me assombra nelas? Não é um olhar científico, utilitário, que quer investigar fórmulas, mas, sim, faço teatro, quero fazer ver vozes, ouvir imagens. Mas o que? Restos. Talvez pensar sobre isso. Há desejos, anseios, por vozes, por falas, por silêncios, por movimentos ainda por vir. Ao redor, uma geração guiada por exercícios de escritura coletiva fornece vários novos autores. A própria autoria é pulverizada. E eis-me aqui diante dessas três peças, o que quero dizer? O que há nelas que eu quero ver e dar a ver?

A teoria entendida como inquietação do olhar implica um labor dos conceitos, uma problematização constante do lugar de onde se vê, daquilo que se dá a ver e o que forja o nosso olhar. O pensamento teórico procura pelo lugar de onde olhar e se organiza no embate com a concretude das experiências artísticas, procurando dinamizar as contradições, dando a ver as cisões em obra, abrindo lacunas. Os procedimentos reflexivos que a teoria demanda envolvem um ato visual complexo, que articula visível e invisível; um jogo da visualidade, onde a imagem se configura na tensão entre aparecimento e desaparecimento, onde ver é também perder e a captura da significação de algo é sempre novamente provisória.

Amadureci a ideia de pensar nesse tripé formado pelas noções de História, Teatro e Política a partir da leitura e da tentativa de criar um olhar, uma interlocução com três obras, as peças *A Morte de Danton* de Georg Büchner, *A Santa Joana dos Matadouros* de Bertolt Brecht e *A Missão* de Heiner Müller. Para tal empreitada foi determinante a entrada dos estudos sobre Walter Benjamin e de sua “filosofia material” neste ensaio, sobretudo no que diz respeito à forma de olhar, à percepção das imagens como conceitos. O interesse pela obra, pelo pensamento de Benjamin se guia pela possibilidade de pensar através, de propor uma dialética sem síntese. Uma “possibilidade de olhar”, enfim, para o teatro por meio de conceitos como a “iluminação profana”, a disseminação, a materialidade figurativa.

Na leitura dos fragmentos das *Passagens* pode-se perceber a importância na sua obra de desenvolver o conceito de fetiche. Mas nessa concepção reificada da cultura – que omite um trabalho social constante – onde a mercadoria assume seu caráter de fetiche, Benjamin opera com as noções de fantasmagoria, de sonho, de expressão para pensar a cultura. A sua “filosofia material da história do século XIX” apresenta uma concepção do concreto, trabalha com o conceito de experiência e, fundamental para a realização do estudo que pretendo realizar, tem como cenário a cidade. Essa concretude de Walter Benjamin, pode-se dizer de maneira ainda desordenada, se liga a seu interesse pelas superfícies, como por exemplo, na sua imagem do “invólucro” da mercadoria, na nevoenta ideia da aura relacionada ao fetiche, e nas suas transfigurações alegóricas. E foi através da leitura de alguns textos do filósofo italiano Giorgio Agamben que maneja várias dessas categorias benjaminianas, que comecei a pensar no tema da aparição espectral das multidões nas três peças. A partir da ideia do “estado de exceção” permanente, exposta na oitava tese sobre os conceitos de história do pensador alemão, “A

tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral.”¹

Agamben abre uma discussão política (e também estética) guiada pela lógica do campo de forças que põe em cena as noções de soberania e vida nua. Os temas da violência, da biopolítica, da vida que não se submete às formas, os conceitos de vida e Vida e de como o corpo humano (ou a sua imagem) figura o que resta entre os viventes e os dispositivos que os governam, presentes nos seus ensaios apresentam direções interessantes para a análise a que me pretendo.

Em *Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua I*, Giorgio Agamben se propõe a pensar a origem do espaço político no Ocidente de forma a indagar a política contemporânea nessa indistinção entre democracia e totalitarismo. De acordo com suas reflexões o espaço político no Ocidente surge relacionado ao estado de exceção e se constituiu na ligação entre duas figuras contraditórias, o soberano e o homo sacer. O soberano ocupa um espaço dentro e fora da lei, pois é ele que decreta o estado de exceção. A noção de *homo sacer* (figura do direito romano arcaico) se constrói fora da esfera do divino e da esfera jurídica e se relaciona com a noção de vida nua (matável, disponível para a morte), desenvolvida por Michel Foucault nas suas reflexões sobre a biopolítica² - a vida nua capturada pela política.

Agamben usa o paradigma do estado de exceção permanente (tematizado por Walter Benjamin nas suas de *Teses Sobre o Conceito de História*) para construir um largo grupo de fenômenos de modo a entender uma estrutura histórica, que se espacializa em um sistema binário que junta lei e ausência de lei, onde coexistem a disciplina (a ordem, a administração) e a desordem. Ele entende esse sistema (sempre) duplo não como “di-cotomias”, mas, sim, como “di-polaridades” em tensão.

Na fundação hobbesiana de soberania, a vida no estado de natureza é definida somente por seu ser incondicionalmente exposto a uma ameaça de morte. Em última instância, Giorgio Agamben afirma: o poder absoluto (que define o poder do Estado) não se funda sobre uma vontade política, mas, sobre a vida nua, que é conservada e protegida somente na medida em que ela se submete ao direito de vida e de morte do soberano (ou

¹ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história” IN: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1996, 10.a reimpressão. p.226.

² FOUCAULT, M. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 13ª. ed.,1999.

da lei). Tal é o significado original do adjetivo *sacer*, referido à vida humana³. Na modernidade, a vida é capturada pelos vários dispositivos de poder e econômicos. A vida não pertence aos seres vivos - ela é separada (tornada sagrada) - pertence à política (e aos dispositivos de poder).

O coro de anônimos, a multidão de uns e outros, o jovem, o mendigo, algumas vezes que se levantam, um cidadão, os demais, um deputado, os trabalhadores, os especuladores - personagens das três peças. Em *A Morte de Danton* a épica da Revolução, o ponto zero, vincula-se tragicamente à libertação e ao terror, conforme assinala Raymond Williams em *Tragédia Moderna*⁴. Essa figuração da vida, do corpo humano, da sua existência biológica e da sua existência política aparece na peça de Büchner e não à toa no momento mesmo de fundação (imaginada) de uma nação⁵, de marco da origem de um “povo”, ou ainda, do surgimento de uma ideia de cidadania, de humanidade e de “*phylia*”. A invenção da República Francesa e de seus ideais se confronta nessa peça de 1835 com a imagem da desumanidade. A fraternidade é esmigalhada como pão seco pelos famintos. O corpo humano é o lugar do tempo, do calo, e é regido pelos sentidos (a fome, o frio, os impulsos sexuais). O drama deve oferecer “pessoas de carne e sangue” – escreve Büchner a respeito de *A Morte de Danton*⁶. E os personagens (e seus corpos) transitam expostos ao outro, manifestos como “seres vivos”, matáveis, homem contra homem – como na alegoria hobbesiana - ingovernáveis diante da perda do aparelho de Estado durante a Revolução. Ainda seguindo Raymond Williams, trágica não é a morte de Danton, o herói, mas a própria condição saturnina da Revolução, trágica na ação de combate de homens contra outros homens. E é no rastro dessa figuração humana, onde a vida é trágica (e não, a morte, como afirma Peter Szondi em seu *Ensaio sobre o Trágico*⁷), onde não há reconciliação, que desejo conduzir essa experiência reflexiva. Tanto quanto sob a máscara de “povo” se desnuda a vida que não vale a pena ser vivida, quanto sob a máscara de heróis como Danton e a Joana de Brecht aparecem cadáveres. Pois se a morte do revolucionário francês, já anunciada pelo título é como analisa Peter Szondi, uma morte que não se lastima, por outro lado Joana Dark representa a própria imagem da mártir, aquela a que se

³ AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007.

⁴ São Paulo, Cosak e Naify, 2002. p.112 e 113.

⁵ Ver: ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo, Ed. Ática, 1989.

⁶ Em carta de 1835 endereçada à família. APUD: CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo, Ed. Unesp, 1995. p.243.

⁷ Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004.

lastima a morte. Porém ambos iniciam suas jornadas heroicas já mortos. Em *A Missão*, tudo já é (jaz em) ruína: dramaturgia, personagens, tradição e história. A condição espectral é disseminada na peça, que problematiza o aparecer/desaparecer próprios ao acontecimento teatral. Heiner Müller encena o diálogo com os mortos, mas como Hans-Thies Lehmann observa no seu ensaio *Entre monólogo e coro: A dramaturgia de Heiner Müller*⁸, publicado no original no ano de 2000, a tendência para o monólogo aproxima a dramaturgia de Müller à de Samuel Beckett. A problematização da figura humana traz para a cena um “teatro de vozes, no qual as figuras são portadoras do discurso”⁹. Embora não haja coro, a função coral é disseminada – segundo Lehmann, que destaca também a dialética monólogo/coro como ultrapassagem do modelo dialógico e a multiplicação e anulação do sujeito nesse jogo de vozes.

A partir da releitura das peças, algumas perguntas foram formuladas para servir de guias para a análise que pretendo realizar. Como se configura a dor nos corpos dos personagens em cada um dos textos? Quais as tensões entre o “corpo” político e o “corpo” biológico na humanidade dos personagens? Onde o corpo aparece como lugar da despossessão, da “vida nua”, da soberania? Quais as zonas de atrito entre tragédia e história na tensão com o épico que essas peças, cada uma à sua maneira, produzem através de seus heróis em estado permanente de paradoxo? Qual o papel da lembrança e do esquecimento? Como são as formas, os espaços, onde estão os vazios, as lacunas? Como a fragmentação se apresenta como problematização e possibilidade de uma narrativa?

E ainda, gostaria de propor pensar a própria questão da figura; da figuração do personagem. Ou melhor, pensar o personagem como transfiguração no sentido de fantasmagoria que Walter Benjamin desenvolve. O personagem no teatro sofre e se beneficia dos limites impostos pelo corpo humano à figuração. Ele presentifica as tensões entre imagem e palavra, visualidade e narrativa. Portanto, pensar a figura no teatro implica ir além das oposições figurativo/abstrato, tempo/espaço, afirmar seu caráter performativo. Os limites corpóreos do personagem incidem sobre a criação de imagens, que podem, ou não, ser suscitadas por palavras proferidas (ou por gestos, o que, no caso,

⁸ LEHMANN, H.T. *Escritura Política no Texto Teatral*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2009.

⁹Ibidem.p.360.

não é um “limite”, mas uma possibilidade); produzem imagens de pensamento¹⁰. Ou, de outro modo, a figuração do personagem pode ser associado ao conceito de imagem dialética de Walter Benjamin. É uma coisa e outra, ao mesmo tempo e ocupando o mesmo lugar. Há uma provocação nesse conceito, na medida em que na tradição pictórica ocidental do Renascimento ao século XX, vigorou uma lei de separação entre palavras e imagens e uma lei de equivalência entre semelhança e afirmação¹¹. No *Laocoonte* de Lessing estão postas as questões sobre as especificidades dos gêneros, sobre o paralelo entre as artes, sobre a categorização das artes do tempo e das artes do espaço e é preciso entender essa sistematização no contexto de delimitação das fronteiras da nação no século XVIII, onde está em jogo não só um princípio de economia expressiva, mas também um princípio de economia política. As perguntas que norteiam a construção de “áreas de saberes” e “áreas de ação” dentro do campo da estética passam pela via da partilha, ou da luta por territórios.

Ao retomar as percepções táteis, visuais da narrativa e entender a imagem como uma configuração saturada de tensões, Walter Benjamin ativa essa possibilidade teórica que demanda procedimentos reflexivos que ao lidar com imagens levem em conta sua dimensão cênica, no caso do teatro. O que significa pensar a noção de imagem com uma espacialidade e uma temporalidade. Daí o caráter provocativo do seu conceito de imagem dialética.

Nas leituras de *A Morte de Danton* de Georg Büchner (escrita em 1835), *A Santa Joana dos Matadouros* de Bertolt Brecht (escrita em 1929-1931) e *A Missão* de Heiner Müller (escrita em 1979) destacou-se, como um emblema, a figura do corpo surrado, atravessado pela natureza, tanto dos personagens-mártires como dos personagens anônimos (o “qualquer um” da multidão). O corpo é o lugar do martírio, do sacrifício e da dor dos personagens dessas duas peças, onde o tema da imagem humana na cena teatral pode ser problematizado. O corpo, como mostra Rainer Nägele em seu ensaio *Prométhée: Creature*¹² manifesta a dimensão de criatura, acossada entre a consciência e o sofrimento, do ser vivente.

¹⁰ Cf. BAL, Mieke. **Reading “Rembrandt”: beyond the word-image opposition** (The Northrop Frye lectures in literary theory). Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1991.

¹¹ Cf. FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

¹² Muller, H. *Genealogie d'une oeuvre à venir*. Paris: Revue Théâtre / Public 160- 161, 2000.

O Prometeu supliciado de Heiner Müller evoca provocativamente a condição de criador/criatura desse personagem; como criador, nas tradições literárias – em Ésquilo, Goethe, em Schelling – e nas retóricas socialistas do século XX e como criatura, nomeada por Marx o mais nobre dos santos e mártires. A imagem do homem enquanto criatura implica uma crítica à tradição burguesa ocidental humanista na qual o “homem” é uma identidade fina que domina as técnicas, o sujeito. E o que importa aqui é ressaltar que o teatro moderno passa a trabalhar com essa noção de criatura (de personagens tratados como tal), de dessubjetivação (o homem-máquina-mercadoria-marionete-carne-objeto) e que pode ser observada nas figuras de Danton, de Joana, e também no coro que os rodeia. São figuras, personagens cujos corpos passeiam nesse lugar de indistinção entre o objeto, o cadáver e a criatura (e ao mesmo tempo, paradoxalmente, entre o sujeito, o ser vivente e o criador).

Então, uma das perguntas formuladas aos textos descritas acima deve ser reformulada da seguinte forma: De que maneira a imagem humana é problematizada nas três peças em questão? De que modo o corpo configura as tensões entre sujeito e objeto (criatura)? Entre o orgânico e o inorgânico?

O que resta entre os viventes e os dispositivos que os governam é o corpo. E nas peças referidas há, além de heróis previamente mortos, uma multidão de corpos que dão forma a um coletivo figurado de miséria, exclusão e despossessão. Assim, gostaria de propor, através das categorias, ou constelações de termos, de Walter Benjamin, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jacques Rancière e Giorgio Agamben, pensar a partir da percepção da dimensão política do corpo nessas três peças. A politização da esfera da vida está encenada em *A Morte de Danton* de Büchner, em *A Santa Joana dos Matadouros* de Brecht e em *A Missão*, de Müller; há nas três um jogo com essa condição (na Modernidade) de criatura dos sujeitos; nelas pode-se distinguir a vida capturada pelos vários dispositivos de poder e econômicos, a vida que não merece ser vivida, vida matável ou, nos termos de Giorgio Agamben, vida nua¹³.

“Não se preocupe com a encarnação das ideias. Se você for poeta, suas obras
haverão de contê-las sem o seu conhecimento. Elas serão ao mesmo tempo

¹³ AGAMBEN, G. *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007.

morais e nacionais se você se entregar livremente a sua inspiração.”
(BERLIN, 1998 apud, p.168 BIELINSKI)¹⁴

O teatro é, antes de tudo, um meio de auto-organização, uma atividade auto-reflexiva e é a realização e a expressão de uma coletividade. O crítico Bernard Dort, no prefácio de seu livro de ensaios sobre teatro, aponta para a situação de comunhão que o teatro pode criar (tanto no divertimento quanto na religião). Brecht, segundo ele, abre uma nova possibilidade de se pensar o teatro: a “obra teatral” só se completa ao receber a palavra do espectador. Isto significa dizer que o teatro é uma experiência social (comungada pelos produtores e consumidores do teatro) e política, cuja vocação é a troca entre o mundo (o público) e suas representações (o teatro). Dort não pretende discutir como o teatro pode ser político, ele é ontologicamente político.¹⁵

Seguindo esse caminho, penso ser fundamental a abordagem de Jacques Rancière que resgata a ideia de uma dimensão estética da política – que é uma estruturação de fundamentos sensíveis antes de ser um negócio de poder e de leis. Para esse filósofo, a política, mais que uma luta pelo poder, é uma “partilha do sensível”. Assim, segundo ele, saber se a arte deve ou não ser engajada é uma questão vazia de sentido, pois a arte sempre faz política e o espaço próprio da política é entendido por Rancière como configuração conflituosa do comum da comunidade¹⁶.

Nas suas palavras em conferência recente intitulada *Política da arte*:

[...] a arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de tudo pela maneira como configura um *sensorium* espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, em face de ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de qualquer coisa

¹⁴ APUD: BERLIN, Isaiah. *Pensadores Russos*. SP, Cia das Letras, 1998. p.168.

¹⁵ DORT, B. *Théâtres: essais*. Éditions du Seuil, 1986. p.233.

¹⁶ [entrevista à] NATERCIA, Flávia. “*Em nome do dissenso, filósofo francês redefine termos e conceitos na arte e na política*”. Cienc.Cult., Oct./Dec., 2005, vol.57, no. 4, p.16-16.ISSN 0009-6725.

formas de reunião ou de solidão. Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de ‘ocupações comuns’; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas, etc. Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política.¹⁷

A questão da constituição de sujeitos políticos, dotados de uma palavra comum, passa pelo fato dessa subjetivação atravessar todas as mediações culturais, sociais e religiosas. A política constrói uma cena comum, onde as pessoas se mostram capazes de falar e agir juntos. Do mesmo modo, a noção de estética implica uma forma de experiência partilhada por não importa quem. Jacques Rancière relaciona o sujeito sem identidade, o “qualquer um”, o destinatário anônimo que partilha do sentimento do Belo e dessa forma afirma uma espécie de poder, com o poder do anônimo que está na base da política. Em entrevista, cujo título é *La Haine de la Démocratie*, esse filósofo demonstra como a democracia está no fundamento mesmo da política. A partir da virada do século XVIII para o XIX, a igualdade torna-se o alicerce da política, assim como, a estética é um novo regime de identificação da arte:

[...] um determinado regime de liberdade e de igualdade das obras de arte, em que estas são qualificadas como tais não mais segundo as regras de sua produção ou a hierarquia de sua destinação, mas como habitantes iguais de um novo tipo de *sensorium* comum onde os mistérios da fé, os grandes feitos dos príncipes e heróis, um albergue de aldeia holandesa, um pequeno mendigo espanhol ou uma tenda francesa de frutas ou de peixes são propostas de maneira indiferente ao olhar do passante qualquer, o que não quer dizer à totalidade da população, todas as classes confundidas, mas a esse sujeito sem identidade particular chamado ‘qualquer um’.¹⁸

¹⁷ “São Paulo S.A., *Práticas estéticas, sociais e políticas em debate: situação estética e política*”. 17 a 19 de abril de 2005, SESC Belenzinho, SP, Brasil. Tradução: Mônica Costa Netto. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=3806&ParamEnd=5>

¹⁸ “São Paulo S.A., *Práticas estéticas, sociais e políticas em debate: situação estética e política*”. 17 a 19 de abril de 2005, SESC Belenzinho, SP, Brasil. Tradução: Mônica Costa Netto. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=3806&ParamEnd=5>

Assim, a suspensão das hierarquias dentro da arte faz da estética uma comunidade partilhada por não importa quem. A universalidade do sentimento do Belo, afirmada por Kant ao desconectar o fato estético de expectativas morais, fora do contexto das habilidades, é que vincula a liberdade e a igualdade à própria identificação da arte. No entanto, a arte transforma as formas da vida corrente e, numa espécie de resposta ao paradoxo de Adorno de que “A função social da arte é a de não ter função”, Rancière discorda ao assegurar que não há como separar um projeto estético da política. Segundo ele, a arte faz política indiretamente. A arte não produz conhecimentos ou representações para a política. Ela produz ficções ou dissensos, agenciamentos de relações de regimes heterogêneos do sensível. Ela os produz não *para* a ação política, mas no seio de sua própria política. Ela produz, assim, formas de reconfiguração da experiência que são o terreno sobre o qual podem se elaborar formas de subjetivação políticas que, por sua vez, reconfiguram a experiência comum e suscitam novos dissensos artísticos. De maneira parecida com o crítico russo Bielinski (que antecedeu e influenciou toda uma geração de artistas como Dostoiévski e Gorki), Rancière diz: “A arte faz política antes que os artistas o façam.”¹⁹

Nesse sentido, esse autor não pretende dizer o que deve ser uma arte política, ao contrário, ele tenta explicar porque não se podem fixar normas para que a arte seja política.

¹⁹ | “São Paulo S.A., *Práticas estéticas, sociais e políticas em debate: situação estética e política*”. 17 a 19 de abril de 2005, SESC Belenzinho, SP, Brasil. Tradução: Mônica Costa Netto. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=3806&ParamEnd=5>

Capítulo I. Os Espectros

O capitalismo foi um fenómeno natural com o qual o novo sono, repleto de sonhos, recaiu sobre a Europa e, com ele, a reativação das forças míticas.

(BENJAMIN, Walter 2006.p.436)

Algumas perguntas me perseguem. Assombrada por elas, conduzi a minha vida até aqui dentro de caixas pretas, salas de aula, fazendo teatro, mas sobretudo me indagando sobre a necessidade daquilo. Sobre a minha necessidade de responder ao meu tempo. Sempre me pareceu que no teatro a vida era mais verdadeira, mais real. O que não significa que o teatro do meu tempo respondesse de algum modo as minhas angústias. Mas a descrença no terreno institucional da política me levou a enxergar na arte, no teatro, um sentido político nos processos, a construção de uma zona de discussão, de deslocamento das certezas, de transgressão da linguagem. 1969 foi um ano ruim para nascer. O ator é um teórico, ou pode ser. Não há redenção na arte, mas sempre pode haver um acontecimento. Tudo em volta é incessantemente capturado pelos dispositivos de poder, inclusive as manifestações artísticas e culturais; no entanto sempre sobra alguma coisa, um espaço vazio, um resto, uma ruína onde se possa reencenar o dissenso.

Ser atriz é a possibilidade que encontrei para estar no meio do processo. E ser atriz me levou a pensar sobre o teatro. Ou pensar sobre a vida, sobre como prestar meu testemunho, sobre como reinventar a minha herança talvez tenha me levado ao teatro, onde, como atriz, me vi diante da possibilidade criativa de pensar, não o meu ofício, mas sobre aquilo que atravessa o fazer artístico, seu ser artificial e por isso demasiado humano²⁰.

Em tempos do “pós-humano”, do homem-ciborg, do corpo-prótese, o corpo do ator, da atriz, ou dito de outra forma, daquilo que apresenta seu corpo em sacrifício (seja em uma performance ou em uma peça de teatro, ou em uma peça que não faça mais parte do que se convencionou chamar de teatro) será sempre uma lembrança, um testemunho dessa condição provisória, corpórea da humanidade. Uma provocação.

²⁰ Por artifícios, compreendem-se os mecanismos criados pela imaginação humana. Os artifícios de representação, no sentido da *mimesis* produtiva, criadora.

É preciso explicar o meu entendimento de política, e o entroncamento com o que entendo por teatro, ou, a ideia de teatro que me interessa. Uma partilha de convicção de teatro. Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Heiner Muller, e Samuel Beckett são pensadores que, de formas distintas, têm em comum um olhar para o teatro como fenômeno cênico. A materialidade da cena faz parte da escritura teatral.

A escolha de olhar para essas três peças passa, não por suas grandiosidades – por representarem cânones da cultura ocidental - mas não há como se alienar do fato de serem textos chamados monumentais. Seria ingênuo tratá-los como se não o fossem. Mas o meu interesse se debruçou sobre imagens que me olhavam nos vazios dos textos, nas ausências, naquilo que não era visível, porém estava lá. Há nessas três peças algo que se refere aos próprios signos teatrais, objetos que se tornaram emblemas da “arte do teatro”, do ator e de seu ofício de representar - as máscaras, que mesmo como ruínas sobrevivem.

Ao longo desse ensaio desejo seguir os rastros dos espectros, das assombrações e das aparências em *A Morte de Danton*, em *A Missão*, em *A Santa Joana dos Matadouros*. São peças-conjurações, no sentido de conspirar, de evocar, de fazer vir pela voz, pela palavra proferida a presença mesmo que residual dos que não estão lá, aqueles cuja memória foi queimada, dos traídos. Vaga nessas peças o espectro que clama por justiça – é uma aparição que nos remete à anacronia. A disjunção do tempo (“*The time is out of joint*”, como diz o personagem Hamlet na peça homônima de Shakespeare) é uma condição da contemporaneidade, como afirma Jacques Derrida em seu fundamental para esse trabalho, *Spectres de Marx*, onde desenvolve, entre outros temas, a questão do abismo entre justiça e direito. A traição é outro fantasma que ronda essas peças - que poderiam ser chamadas aqui peças de luto, compreendendo que a questão central do luto é saber (do resto, de quem está sob o espectro, localizar despojos). Melancolia e vontade de saber, testemunho e esquecimento são alguns dos temas que desejo perseguir nas peças, e é também o que me faz querer de algum modo conjurá-las, mesmo que seja só repetindo como uma evocação mágica as suas palavras.

É preciso destacar a presença nessas três peças da sombra espectral de um coletivo, que ora se apresenta como povo, ora, como massa, ora, como multidão. E que mesmo na ausência, como aquilo que não se vê, está lá o tempo todo.

Na figura do anjo, a recordação de uma missão, a impossibilidade, a falha na transmissão. A inação do mensageiro, o desespero do anjo, que é aquele que deve

cumprir uma missão; que deve honrar, ser responsável por uma herança, dar testemunho. Os personagens de Danton, Joana e Debuissou-Galloudec-Sasportas compartilham da melancolia desse anjo – a missão nunca é cumprida. A experiência do assombro, do choque, da revelação – a qual a alegoria do anjo remete - é encenada, de maneiras diferentes, nas três peças. É importante observar de que modo a imagem do anjo contém o elemento da traição. Ou, da memória de uma traição. A alegoria do anjo fala de um espaço-tempo em que convivem simultaneamente revelação e traição, luto e promessa, memória e opacidade, vida e morte.

Gostaria de propor ainda pensar a aparição desses seres vivos nessas peças como mortos-vivos. Ressaltando, inclusive a presença do coletivo de seus crânios, dedos - corpos que seguem despedaçando.

Walter Benjamin em *Origem do Drama Trágico Alemão*²¹, escrito entre 1924 e 1925, discorre sobre a diferença entre drama trágico lutuoso (*trauerspiel*) e tragédia para desenvolver a partir daí seu conceito de alegoria. Interessam-lhe as afinidades existentes entre a forma literária do drama trágico (*trauerspiel*) e a forma artística da alegoria. Sua atração pela filosofia da linguagem, a influência nele exercida pela poesia de Mallarmé, construída na tensão entre imagem e palavra, o levam a sua investigação sobre o Barroco, que nada tem a ver com o estabelecimento de regras e tendências de estilo, mas atende à compreensão metafísica dessa forma, concretamente apreendida. Em seu *Prólogo Epistemológico-crítico*, Benjamin destaca a forma de investigação estética com a qual irá trabalhar. É importante notar o quanto da sua noção de política vai estar entranhado no seu conceito de estética. Pois, conforme ele mesmo declara, a sua perspectiva é o presente e ao olhar para o seu tempo ele reconhece a época de decadência, que tal como no período Barroco, tende no plano da linguagem ao exagero, ao inacabado, ao incompleto, à manifestação de um vigor à altura da violência dos acontecimentos. No prólogo, ele adverte ainda que a literatura filosófica confronta-se a cada passo com a questão da representação, entendida como um esboço da imagem abreviada do mundo e onde cada ideia contém a imagem do mundo. E a intenção de recuperar o drama trágico alemão se relaciona ao reconhecimento do aparecimento de um fenômeno originário,

²¹ BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. (Tradução de João Barrento), Lisboa, Assírio & Alvim ed., 2004.

autêntico, em uma época de decadência. Benjamin explica o que entende por essa categoria histórica, a origem: “aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer”²²

No capítulo que traça as diferenças entre drama trágico e tragédia, Walter Benjamin apresenta a ideia de que o Barroco desenvolve-se a partir da discussão sobre o estado de exceção. A função do soberano é impedi-lo. O soberano é aquele que tem o poder de decisão no estado de exceção²³, cuja teoria se constrói sobre a antítese entre restauração e catástrofe.

A encenação do poder e da violência (“*gewalt*”) no drama trágico lutuoso (o drama barroco) traz para o prosaetório o estado criatural da vida humana na esfera do jogo político.

“A criatura é o espelho em cuja moldura, e só nela, o mundo moral se apresentava ao Barroco.

Um espelho côncavo, porque isso só era possível com distorções.”²⁴

A vida histórica, a condição heroica passada, as coisas do Estado, a arte de governar são o conteúdo desses dramas. Mas a “vida histórica”, desprovida de virtude, tende sempre à catástrofe. E a dor física do martírio responde ao apelo da história. Para Walter Benjamin a imagem do espaço cênico da corte é a chave da compreensão do processo histórico porque a corte é o mais íntimo dos palcos²⁵. O processo temporal (a história) é captado em uma imagem espacial: a corte, cenário eterno e natural do curso da história, onde tudo que é mortal entra em cena. Conforme o pensador alemão assinala, os dramas trágicos dão a ver uma representação alegórica e também crítica da vida na corte – cheia de jogo e espetáculo. O termo técnico da dramaturgia, “confusão”, cunhado na Escola de Nuremberg, é analisado por Benjamin como sintoma. “*La corte confusa*” de Lope de Vega é um exemplo de drama cujo enredo se organiza pela inteligência e vontade do intriguista. A corte, cenário incomparável do drama trágico, exibe todo o esplendor do poder, a ação e a representação, e é o lugar das manobras do cortesão, da exposição da vida orgânica do homem, da oscilação do soberano entre déspota e mártir.

²² Ibidem. p32.

²³ Essa discussão faz parte de uma resposta ao teórico Carl Schmitt, que pretendo desenvolver mais a frente. A VIII tese *Sobre o conceito de história* retomará esse tema do estado de exceção, que como afirma provocativamente Benjamin, é permanente.

²⁴ BENJAMIN, Walter. *Op.Cit.* p88.

²⁵ Ibidem. p90.

É uma época fascinada pela ideia do tempo. O tempo se seculariza ao longo do século XVII. O drama trágico trata do tempo da história, o tempo no espaço, coreográfico, e se desenrola no contínuo do espaço, em contraste com a tragédia (grega) na qual é o tempo do mito, um tempo descontínuo, qualitativo que está ceno. Benjamin chama atenção para a recorrência da imagem do relógio, da sua engrenagem, na lírica barroca. O tempo do relógio marca o ritmo dos segundos, do infinitesimal; o movimento de seus ponteiros representa o tempo repetível e não-qualitativo da ciência matemática²⁶. E a condição criatural da vida humana, as intrigas do cortesão e as ações do soberano estão refletidas nesse movimento do tempo.

Nos dramas trágicos os reis ou são muito bons ou muito maus. O soberano é, nas palavras de Benjamin, a criatura em seu auge. O príncipe é a figura onde o embate entre as paixões e os interesses acontece. Walter Benjamin enxerga a fundação de um pensamento político nos seus princípios antropológicos em Maquiavel e aponta para a permanência do seu ideal, do seu conhecimento mantido no plano da linguagem literária. A ação política é determinada pela natureza humana, pela força da animalidade e dos afetos, sobretudo do amor e do medo, e pela ausência de limites. São os afetos humanos os motores que acionam de forma previsível a criatura. O monarca no Barroco tem sua condição régia essencial manifesta através do temor ou da piedade que inspira. O rei é o depositário da decisão do estado de exceção e as figuras teatrais da época, como demonstra Benjamin, têm seu agir determinado por impulsos físicos instáveis e, não, ideias. O que fazer com o rosto humano quando o tirano e o mártir se juntam no personagem do príncipe indeciso?

A incapacidade de decisão do tirano se relaciona com a teoria de soberania que se baseia na antítese entre poder e capacidade de governar, e com a própria concepção da história como catástrofe. O soberano representa a história. E a função do monarca absoluto é como já foi dito, a restauração da ordem na situação de exceção. A desordem e a violência caracterizam o contexto da Contra Reforma, das guerras civis do período de formação e consolidação dos Estados Nacionais. E é desse conteúdo sangrento que surge o universo formal do drama trágico barroco, o drama da criatura. Benjamin destaca o parentesco com os autos religiosos medievais, o tema da Paixão e os Mistérios, mas adverte que nas crônicas e mistérios medievais a história universal é um evento lutuoso

²⁶ BENJAMIN, Walter. *Op.Cit.* p. 95

rumo ao juízo final, o processo histórico é concebido como totalidade, cujo único fim é a salvação. Já o drama trágico é feito de partes da história dos homens, da divisão terrena do tempo dos homens, não há possibilidade de salvação, só, desespero.

A investigação de Benjamin tem por objeto as tensões que sustentam essa arquitetura dramática. Por exemplo, os dramas de assuntos históricos sem o “Além” dos Mistérios, limitam-se através de um rico aparato teatral à descrição de aparições de espíritos. A forma dramática do Barroco se liga a uma noção de tempo e de espaço diferente daquela manifesta nos mistérios medievais (onde a transitoriedade da criatura estava inscrita no tempo como estações de um percurso salvífico), e se define conforme as palavras do autor de *Origem do Drama Trágico Alemão*, por um mergulho na desolação da condição terrena. O conflito se dá também entre vontade e sensibilidade no interior dos personagens. Nas ações do soberano, a marca do luto de quem governa e a conexão entre luto e ostentação, morte e exposição do cadáver. O saber do príncipe é um saber que dói, é preciso despir-se de emoções ingênuas, e, saber usar e mascarar as aparências. O drama trágico se desenrola sobre o terreno do plano do estado criatural em que se encontra o soberano, senhor das criaturas, mas também uma criatura. Por isso a loucura é o fim de muitos dos tiranos que não domesticam seus afetos. A loucura do tirano é mesmo a configuração plástica (da norma barroca) do humano. Mártir e tirano se fundem na máscara do soberano. Nota-se que desde o começo desse capítulo (*Drama Trágico e tragédia*), Walter Benjamin está desenvolvendo um pensamento sobre a maneira como a teoria da soberania intrinsecamente ligada à teoria do estado de exceção vai costurando a forma do drama barroco.

O drama barroco espanhol, segundo Walter Benjamin observa, apresenta a mudez criatural da pessoa através de uma incomparável dialética do conceito de honra. No contexto da vida criatural, o nome não é nada em si mesmo. O nome é o escudo da honra para a *physis* do homem. A inviolabilidade da honra é abstrata, mas ainda assim, de acordo com Benjamin, é a mais rigorosa inviolabilidade da pessoa física, o fundamento primeiro, sob a forma da integridade da carne e do sangue. Na honra – que faz parte de um universo profano -, o drama espanhol descobriu para o corpo da criatura uma espiritualidade adequada a ele.

O drama trágico é uma forma da tragédia de santos, como demonstra o drama de mártires. E se o nosso olhar aprender a descobrir os seus traços em diversas formas de drama, de Calderón a Strindberg, o futuro

ainda em aberto desta forma, uma forma de “mistério”, revelar-se-á de forma evidente.²⁷

A Benjamin interessa investigar o passado dessa forma. Desse modo, ele discorre sobre as diferenças entre tragédia e drama trágico lutuoso (*trauerspiel*). A linguagem do herói trágico é o silêncio. A palavra é incapaz de dar conta da *hybris* trágica, por isso o teatro se presta a essa encenação, pois necessita das imagens, da plasticidade para se realizar. O silêncio trágico é a experiência do sublime. O herói da tragédia grega restaura a ordem e soterra a velha ordem jurídica na consciência linguística renovada da comunidade. Existe uma profunda afinidade entre tragédia e direito.

O processo antigo – sobretudo o processo penal – é diálogo. Porque assenta, sem procedimento oficial, na duplicidade de papéis do réu e dos acusadores. Ele dispõe do seu coro, em parte nos jurados (no antigo direito cretense, por exemplo, as partes apresentavam as suas provas com testemunhas compurgatórias, isto é, testemunhas que atestavam a sua boa reputação e originalmente defendiam também pelas armas a justiça da sua causa no ordálio), em parte nos companheiros dos acusado, que se mobilizavam para implorar a misericórdia do tribunal, e finalmente em parte na assembleia popular com funções judiciais. Para o direito ateniense, o importante e característico é a irrupção do transe dionisiaco, a possibilidade de a palavra possessa e extática romper o perímetro regular do ágon e de uma justiça superior nascer da força de convicção do discurso vivo, e não necessariamente do processo de confrontação dos clãs que lutavam com armas ou com fórmulas verbais estereotipadas.²⁸

O palco na concepção grega é o *topos* cósmico, no qual o espectador é interpelado e legitimado pela tragédia. Diferente portanto do teatro renascentista cuja ostentação do cortejo é disposta em quadros para serem vistos, e ordenados na sequencia em que querem ser vistos.

E também em todo o drama trágico europeu o palco não é rigidamente fixável, um lugar definido, mas dialeticamente dilacerado. Ligado à corte, permanece, no entanto, teatro ambulante; as suas tábuas representam, de forma imprópria, a Terra como cenário criado para o

²⁷ BENJAMIN, Walter. *Op.Cit.* p115.

²⁸ *Ibidem.* p.118.

espetáculo da história; com a sua corte, é um palco itinerante, de cidade em cidade.²⁹

A história ocupa o centro da cena no Barroco. A história é o próprio espetáculo, que dá a ver o drama da criatura. Não, o herói trágico que inicia, inaugura um novo tempo com seu sacrifício. Mas, o martírio da criatura no desenrolar do tempo da história.

“Enquanto a tragédia termina com uma decisão, por mais incerta que seja, ressoa na essência do drama trágico e na da sua morte um apelo próprio dos mártires.”³⁰

E é esse lamento acusatório contra a morte que contém o sentimento de luto (“*trauer*”) da criatura diante da história.

João Barrento, editor e tradutor para o português do livro de Walter Benjamin, explica que “*trauerspiel*” à letra significa “drama lutuoso”, em uma transposição do termo alemão que designaria a forma que constitui o objeto de investigação de ***Origem do Drama Trágico Alemão***. Ele optou, porém por “drama trágico”, por se tratar de uma designação aceita para uma forma dramática e para não sobrecarregar o texto com o peso dessa “estranheza”. Chama atenção, no entanto para o fato de haver uma raiz comum para lutuoso e triste (“*trauer*”) com a qual Benjamin joga em várias passagens³¹. Inclusive, quando este depreende do drama trágico a encenação de um espetáculo que dá satisfação ao luto, e que faz do luto, da tristeza, da melancolia o objeto de sua ostentação. O luto é a medula semântica que envolve as formas barrocas, marcadas pela transitoriedade e pela deformação da vida e da morte.

A vida das coisas no drama trágico lutuoso - os objetos e adereços de cena - ganha, conforma assinala Benjamin, poder sobre as vidas humanas, que desceram ao nível da mera criatura. A fatalidade recai sobre personagens e coisas. O adereço se afirma como efeito teatral na obra de Calderón de La Barca. O manto, a coroa, o cetro, o punhal, os fantoches (Benjamin sublinha essa característica do drama barroco de miniaturização dos objetos) são coisas às quais o cortesão é fiel, e não às pessoas.

²⁹ BENJAMIN, Walter. *Op.Cit.* p.122.

³⁰ *Ibidem.* p142.

³¹ *Ibidem.* p121.

“A obstinação que se manifesta na intenção do luto nasceu da sua fidelidade ao mundo das coisas.”³²

A figura do rei é suporte e símbolo de significação, do poder sobre a vida e sobre a morte, a instituição da ordem jurídica. O entorno da morte é aparelhado no drama trágico pelos adereços, sonhos (a cena dentro da cena, um salto no tempo) e aparições de espíritos (fantasmas, espectros), enumera o autor³³.

As criaturas são objetos, fantoches dos afetos, personagens do teatro do mundo. O rei é a figura na qual a natureza precisa estar constrangida, no sentido civilizatório, hobbesiano. A teoria da soberania do século XVII se fundamenta no fato de que soberano é aquele que decide sobre o estado de exceção. Natureza e história estão contidas no cetro, o adereço do soberano. O homem é a coroa da criação, e a figura do rei, o coroamento do homem. A corte, como cenário, é o teatro onde passeiam o bobo, o intriguista, o melancólico, e assim o drama trágico não cansa de apresentar o espetáculo dentro do espetáculo, em um jogo (“*spiel*”) de transcendência e imanência (ou mundaneidade). A vida submetida à soberania é uma vida cuja morte espreita sempre à sombra e os personagens do além, ou da noite, de uma natureza não apreensível pela ciência, fazem sua aparição no drama trágico barroco.

A ligação dos acontecimentos dramáticos à noite, e especialmente à meia-noite, tem uma boa razão de ser. Existe uma crença generalizada de que a esta hora o tempo para, como o fiel de uma balança. Ora, como o destino, a verdadeira ordem do eterno retorno, só de forma imprópria, parasitariamente, pode ser visto como temporal, as suas manifestações procuram espaço-tempo. Situam-se à meia-noite como que na escotilha do tempo, em cuja moldura aparece e volta a aparecer sempre a mesma imagem espectral.³⁴

E como onde há um cetro, há medo, o príncipe melancólico é aquela figura humana que a época barroca consegue conjurar. O Barroco alcança sua plenitude alegórica na melancolia. E a teoria do luto desenvolve-se através da descrição daquele mundo que se abre aos olhos do melancólico. Walter Benjamin está interessado em

³² BENJAMIN, Walter. *Op.Cit.* p.167.

[Nesse trabalho é importante perceber a relação entre o mundo das coisas, e o espectral, fantasmagórico, que se manifesta nas três peças de maneiras completamente diferentes.]

³³ BENJAMIN, Walter. *Op.Cit* p.138.

³⁴ BENJAMIN, Walter. *Op.Cit* p.139-140.

entender o valor do drama trágico alemão, gênero considerado menor desde Lessing, Goethe e os românticos alemães, mas lê também Shakespeare e os espanhóis, Lope de Vega, Calderón de La Barca, Cervantes e afirma que a época barroca tinha diante dos olhos a miséria humana em seu estado criatural. Sob a forma de acedia (a incapacidade de decidir), a indolência do coração, a melancolia do tirano surge. Sua sabedoria é contemplativa, vem das profundezas; saturnina, a ela chega-se a partir do afundamento, na vida, das coisas criaturais.³⁵ Não há revelação para o príncipe melancólico. Outro traço próprio ao homem saturnino, melancólico é a infidelidade, que atinge a figura do cortesão.

Não há nada de mais inconstante do que a disposição do homem da corte, tal como os dramas trágicos a apresentam: a traição é o seu elemento. Não se trata de leviandade, nem de incapacidade dos autores no desenho dos caracteres, quando o cortesão hipócrita, nos momentos críticos, e mal tendo tempo de refletir, abandona o soberano e se passa para o partido contrário. Pelo contrário, o seu modo de agir trai uma ausência de princípios que, em parte, é um gesto consciente do maquiavelismo, mas por outro lado denuncia a entrega desamparada e melancólica a uma ordem de constelações funestas consideradas insondáveis e que assume um caráter manifestamente coisal.³⁶

É muito interessante notar como Walter Benjamin constrói o seu texto se deixando contaminar pela dialética das formas barrocas. E faz aparecer os contrastes em jogo no drama: luto e ostentação, tristeza e comicidade, esquecimento e lembrança, rei e bobo, transcendência e imanência, temporalidade e espacialidade, o anjo e o cadáver. E por se tratar de uma investigação acerca do teatro a sua análise passa pelo entendimento do conceito de imagem como configuração espacial e temporal, e pela leitura de uma escrita visual, por imagens, no Barroco, o que configura uma contribuição muito importante para a teoria do teatro hoje.

No capítulo *Alegoria e Drama Trágico*, me parece que o interesse de Walter Benjamin pela questão da origem (sua pré e pós-história) do drama trágico alemão se relaciona com as características próprias deste, seu caráter luterano, não cristão, burguês que se disseminam em sua forma violenta, e até sanguinária, e no modo como a própria cultura política alemã é originada desse “mundo que é uma loja, um posto aduaneiro da morte, onde o homem é a mercadoria corrente, a morte o prodigioso comerciante, Deus o guarda-livros mais consciencioso e o túmulo a embalagem selada e o armazém”, nas

³⁵ Penso nas profundezas de Joana, no afundamento de Danton e na nulidade da “missão”.

³⁶ BENJAMIN, Walter. *Op.Cit* p.167.

palavras do poeta que escreve em Wittenberg em 1692, citado por Benjamin³⁷. É preciso lembrar que Benjamin olha para o passado a partir do seu tempo, e seu estudo sobre o barroco alemão identifica não só a fundamental crítica do poder e da violência (contidos de forma ambivalente no termo alemão “*gewalt*”) - e já desenvolvido por ele em seu texto de 1921 -, na instituição do Estado Moderno, mas enxerga também o processo de coisificação, de transformação de tudo em mercadoria, da aparição espectral do capital, da crueldade associada à disciplina e à obediência.

É nesse capítulo que ele desenvolve o seu conceito de alegoria, baseado na ideia de expressão onde ocorre erupção de imagens e destaca ainda o seu caráter escritural. A alegoria não tem a intenção da autossuficiência do signo; entre o ser figural e a significação, nas palavras de Walter Benjamin, há um abismo³⁸.

“A alegoria não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem e, também a escrita.”³⁹

Assim, sob a forma de alegoria a história é a *via crucis* do mundo, as estações de sua decadência. A história é um progredir de um declínio e quando ela se transfere para o palco o faz através da forma da ruína. A história é aquilo que jaz em ruínas, em fragmentos, anota Benjamin⁴⁰. Do mesmo modo, a caveira é uma ruína da história biográfica do indivíduo, e também um objeto que é suporte e significação da sujeição da vida à morte. A história ganha expressão na imagem da caveira. A natureza é desde sempre sujeita à morte, isso é o imaginável. Mas a morte cava a linha de demarcação entre a *physis* e a significação. Na condição criatural significação e morte se interpenetram. No centro da cena, a história. No centro do palco está a caveira no teatro barroco. Na expressão alegórica se manifesta a combinação entre natureza e história.

O mundo dos mortos, o *Inferno* de Dante, geografia do além mapeada desde o século XIII, faz uma aparição triunfal no teatro barroco. Emblema de uma condição intermediária entre os mortos e os seres vivos, o espectro também trafega entre história e natureza. Uma natureza que tem a expressão do seu significado na representação emblemática do seu sentido. Aparecem os mundos subterrâneos, e a atmosfera enigmática e secreta trazida pelo grotesco (a opacidade, o oculto, o tosco) toma a cena.

³⁷ *Apud* BENJAMIN, Walter. *Op.Cit.* p. 173.

³⁸ BENJAMIN, Walter. *Op.Cit.*p.176.

³⁹ BENJAMIN, Walter. *Op.Cit.* p.176.

⁴⁰ *Ibidem* p.193.

Em sua análise sobre as antinomias do alegórico, Benjamin destaca a dialética religiosa do conteúdo dos dramas expressa na exaltação e desvalorização do mundo profano⁴¹. A imagem evocada pelo drama trágico passa necessariamente, segundo adverte, pela discussão dialética.

“Cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa.”⁴²

E mais, a alegoria é convenção e expressão, ambas de natureza antagônica, de uma natureza secreta e pública. Em suas palavras:

É o que acontece no Barroco. Do ponto de vista externo e estilístico – no caráter exuberante da composição tipográfica e excessivo da metáfora – a escrita tende para a imagem. Não é possível conceber contraste maior com o símbolo artístico, o símbolo plástico, a imagem da totalidade orgânica, do que essa fragmentação amorfa que é a escrita visual do alegórico.⁴³

A seguir, Walter Benjamin apresenta uma ideia que é cara a um tipo de pensamento sobre a arte, e sobre o teatro, dentro do qual eu me vejo engajada. Prática e teoricamente. Política e esteticamente. A imagem é fragmento⁴⁴. Essa noção dissipa a falsa aparência da totalidade. O Barroco encena uma profunda intuição do caráter problemático da arte, pois o conceito de alegoria foi exaustivamente submetido à maledicência de uma “ciência da arte” que definiu a separação entre as artes plásticas e as discursivas, as chamadas artes do espaço e artes do tempo, respectivamente. Só um pensamento dialético para enfrentar a alegoria, para apreender a síntese operada pela escrita alegórica. E o que jaz em ruínas, o fragmento altamente significativo, a ruína: é esta a mais nobre matéria da criação barroca, afirma Benjamin⁴⁵. E mais adiante em sua vida, na obra das *Passagens*, ele diz:

“A experiência da alegoria que se apega às ruínas é na verdade, a da fugacidade eterna.”⁴⁶

⁴¹ Em *A Santa Joana dos Matadouros*, Bertolt Brecht trabalha sobre essa dialética.

⁴² BENJAMIN, Walter. *Op.Cit.* p.189.

⁴³ *Ibidem.* p.190.

⁴⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. *Op.Cit* p.191.

⁴⁵ *Ibidem.* p.192.

⁴⁶ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006. p. 393.

Talvez Benjamin ao detectar o olhar saturnino daquela geração (da época barroca), esteja falando da sua. E eu talvez, querendo falar da minha.

A beleza que perdura é um objeto do saber. Podemos pôr em dúvida se a beleza que perdura ainda é digna desse nome, mas uma coisa é certa: não existe objeto belo que não tenha em si algo que mereça ser sabido. O papel da filosofia não pode ser o de duvidar da sua capacidade de despertar o que nas obras existe de belo.⁴⁷

Sob esse olhar da melancolia qualquer objeto se torna alegórico. E o objeto morto, assim investido de significado manifesta a transfiguração da coisa. As coisas, assim como a natureza, no Barroco viram personagens, são personalizadas. O alegórico manifesta-se não apenas na palavra, mas também no plano figural e no cênico. Assim a cena barroca é composta de imagens e fragmentos, o que demonstra o vigor visual desse teatro, na tensão sempre renovada entre palavra e imagem. No palco se desenrola a apresentação simultânea dos acontecimentos, uma contração do acontecer histórico (a natureza caída) naquele espaço-tempo do espetáculo.

O drama trágico alemão, conforme observa Benjamin, com seu uso indiscreto das alegorias, não tem as dobras alegóricas do teatro de Calderón ou a originalidade de Shakespeare; seus personagens são a Volúpia, a Virtude, a Melancolia, a Inveja, a Alegria, mas apesar do espírito excessivamente severo e obcecado pela seriedade do drama trágico alemão, os enredos são inventivos, há uma liberdade fabular em suas peripécias e intrigas que não respeita as unidades de tempo e de espaço e que criam tramas cheias de enredamento e confusão. É uma forma aberta em oposição à tragédia clássica; seu tempo é o da música, do lamento, do sentimento humano (o luto), dos sons da palavra que evocam uma sonoridade encantatória. O som da voz falada sendo ouvida (exatamente como no teatro) se transforma em música. O drama trágico, obcecado pela linguagem, é o lugar onde verdadeiramente a palavra e o discurso são recebidos na arte, pois sua encenação se constrói pelo jogo, pela duplicação, pela reversibilidade, pela escala musical dos diversos sentimentos – o cômico, o terrível, o espectral. A linguagem falada é a esfera da manifestação livre e primordial da criatura⁴⁸. Natureza e linguagem se encontram no mundo sensível preenchido pelo luto. Há, de acordo com Benjamin, algo

⁴⁷ BENJAMIN, Walter. *A Origem do Drama Trágico Alemão*. (Tradução de João Barrento), Lisboa, Assírio & Alvim ed., 2004. p.197.

⁴⁸ BENJAMIN, Walter. *Op.Cit* p.223.

de espectral no antagonismo entre som e significação da palavra, sobretudo quando utilizado como recurso na manifestação da loucura. A palavra está sempre em transformação no *trauerspiel*, em jogo, na instabilidade e insuficiência que lhe cabem - é uma linguagem que trai (o intriguista é aquele que usa o seu saber das significações).

“Os espectros, como as alegorias com significados profundos, são aparições que vêm do reino do luto; são atraídas pelas figuras ltuosas, que meditam sobre os sinais e o futuro.”⁴⁹

A figura humana é multiplicada pela alegoria espectral. O corpo humano, a *physis*, o orgânico só pode ter na figura do cadáver a consumação de toda a sua energia alegórica. O cadáver é o adereço emblemático por excelência do drama trágico do século XVII. O próprio conhecimento científico do século XVII se fundamenta sobre a regra de que é preciso desmembrar o orgânico para recolher dos seus estilhaços a sua verdadeira significação⁵⁰. Em cena, através de toda uma parafernália de maquinarias (que une a tradição dos truques da *commedia* italiana às invenções técnicas ilusionistas), cadáveres, fantasmas, pedaços de corpos dos atores, cabeças e crânios. E o martírio prepara por meio da dor física o corpo dos vivos de forma emblemática. Toda criatura expressa essa condição entre o morto (o inorgânico) e o ser vivente (o orgânico), e o fantasma paira exatamente na fronteira desses dois estados.

“Em todo o luto existe uma tendência para o mutismo, e isso significa infinitamente mais que incapacidade ou relutância em comunicar. O sujeito do luto sente-se plenamente conhecido pelo incognoscível.”⁵¹

À criatura muda só resta a sua própria materialidade, é o triunfo da matéria. A experiência alegórica tem a ver com a experiência do choque e com a articulação destrocada da gargalhada. O domínio satânico da matéria remonta às tradições medievais, e o drama trágico mostra-o em ação, ora na figura do tirano, ora na do intriguista. Lúcifer é a figura alegórica primordial⁵².

A alegoria barroca se funda nas antíteses e nas metamorfoses:

⁴⁹ BENJAMIN, Walter. *Op.Cit* p.213.

⁵⁰ Ibidem. p240.

⁵¹ Ibidem. p.248.

⁵² Ibidem. p.251.

[...] a sala do trono é transformada, pela imagem ou apenas pela palavra, em cárcere, a alcova do prazer em cripta mortuária, a coroa em grinalda de ramos de cipreste ensangüentados. (...) Também nos coros se encontram tais metamorfoses. (...) A desolada confusão dos ossuários que pode ser lida como esquema das figuras alegóricas em milhares de gravuras e descrições da época, não é apenas símbolo da desolação de toda a existência humana. Aí, a transitoriedade não é significada, alegoricamente representada; é antes, em si mesma significante, apresentada como alegoria. Como alegoria da ressurreição.⁵³

Pois a grande metamorfose é a da caveira em anjo. O anjo é a alegoria da ressurreição, mas não deixa de transitar entre o espiritual e a matéria; tal como o fantasma, paira sobre o tempo. Ou como na arquitetura das igrejas barrocas, paira sobre o vazio.

Em seu ensaio sobre a “*Crítica da Violência: crítica do poder*”⁵⁴, de 1921, Walter Benjamin analisa as relações que a violência guarda com o direito e a justiça. E, importante notar, ele não poupa críticas à direita e à esquerda quando põe em suspeita qualquer justificativa ou finalidade para a violência. Benjamin propõe uma distinção entre o direito natural e o direito positivo. Na teoria política do direito natural, fundamentada por Thomas Hobbes em *O Leviatã*⁵⁵ (1651), a violência é produto da natureza. No direito natural, os meios violentos são usados sem problemas para fins justos. Benjamin usa o exemplo do ser humano que tem o direito de locomover o seu corpo, mas adverte, o corpo de todos pertence ao Estado - conforme Hobbes estabelece na sua teoria da soberania. No pacto hobbesiano todos abrem mão do seu poder (inclusive sobre o seu próprio corpo) em prol do soberano. E provoca, afirmando que essa concepção de direito serviu de base ideológica ao terrorismo na Revolução Francesa. Em oposição, o direito positivo, criado historicamente, visa garantir a justiça dos fins pela legitimidade dos meios.

Walter Benjamin fala da Europa do seu tempo: todos os fins naturais das pessoas individuais entram em colisão com os fins jurídicos, perseguidos pela violência. Os fins

⁵³ BENJAMIN, Walter. *Op.Cit* p.255- 256.

⁵⁴ BENJAMIN, Walter. “*Zur Kritik der Gewalt*”, IN: *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos* – capítulo “*Crítica da Violência – crítica do poder*” .Seleção e apresentação de Willi Bolle, tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Souza et al., São Paulo, Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

⁵⁵ HOBBS, Thomas. *Leviatã*. Coleção Os Pensadores, São Paulo, Ed. Abril cultural, 1973.

naturais por sua vez, são também perseguidos com violência. O poder, afirma Benjamin, se manifesta como ameaça. E, ressalta, há existência fora da alçada do direito. A multidão tem antipatia contra o direito.

No direito positivo reivindica-se o reconhecimento em cada indivíduo de sua humanidade, mas, conforme Benjamin adverte, pode haver qualquer interpelação em nome da “liberdade”. Inclusive, a pena de morte. Ele detecta um elemento de podridão dentro do direito e demonstra como na instituição do poder supremo – o poder sobre vida e morte, o qual se apresenta na forma da ordem jurídica – remontam as origens do poder-violência. Na polícia, outra instituição do Estado Moderno, se encontra suspensa a separação entre poder instituinte e poder mantenedor do direito; o poder da polícia é amorfo e espectral – assinala. E nos países democráticos, a aparição espectral, inatacável e onipresente na vida dos indivíduos da instituição polícia testemunha a maior degenerescência imaginável do poder.

O seu interesse gira em torno da possibilidade de resolução de conflitos de forma não-violenta. Ele está em 1921. Benjamin está empenhado na possibilidade da linguagem como esfera de entendimento, e pondera que originalmente talvez não exista no mundo nenhuma legislação que puna a mentira. Pois a esfera da linguagem é uma esfera pura; a conversa, a mentira, a máscara, o jogo são necessários para o entendimento humano. A linguagem institui e mantém. Todo ato de linguagem é em certa medida um “golpe de estado” com relação às regras da linguagem⁵⁶.

O ensaio de Benjamin é todo construído sobre a ambiguidade da palavra “*gewalt*”, que pode significar ao mesmo tempo violência e poder. Ele recusa o poder mítico (de certa forma, uma rejeição à crença de Nietzsche no mito, mas de quem ele compartilha a descrença nos progressos da ciência), e reflete sobre a existência de outros tipos de poder, talvez um poder messiânico – o texto é obscuro nesse ponto.

Em artigo sobre *Walter Benjamin: o Estado de Exceção entre o político e o estético*, Márcio Seligmann-Silva⁵⁷ aponta para a busca do pensamento do filósofo, crítico e ensaísta alemão por uma esfera “pura” do relacionamento entre os homens e

⁵⁶SELIGMANN-SILVA, Márcio. “*Walter Benjamin: o Estado de Exceção entre o político e o estético*” IN: *Outra Travessia. Revista de Literatura*, n. 5, 2º. Semestre de 2005. Curso de Pós-Graduação em Literatura. Centro de Comunicação e Expressão. UFSC. P. 25-38. Disponível na WEB: <http://www.letras.ufmg.br/cadernosbenjaminianos/data1/arquivos/01%20M%C3%A1rcio%20Seligmann-Silva.pdf> Acesso em: em março de 2011.

⁵⁷ SELIGMANN-SILVA, Márcio, 2005, *Op. Cit.*

deles com o mundo. Há na postura de Benjamin algo próximo ao anarquismo. Mas são em seus textos sobre a linguagem que Benjamin procurava essa “outra” esfera, não comunicativa da linguagem.

A *Crítica da violência: crítica do poder*⁵⁸ discute o poder na sua origem histórica e distingue violência e direito (ordem jurídica) de justiça; e inicia um diálogo com a obra do teórico fascista Carl Schmitt (apesar de em vida não terem se conhecido, embora Benjamin tenha escrito a Schmitt, que nunca respondeu). Seligmann-Silva nota que essa discussão sobre teoria política é marcada pelo conceito de trágico, de sublime e de medo – conceitos caros ao campo da estética, conforme assinala. Em *Origem do Drama Trágico Alemão*, Benjamin vai justamente desenvolver uma investigação sobre a doutrina da soberania no século XVII na sua filosofia estética. Conforme o pesquisador brasileiro mostra, a leitura da *Teologia Política* (1922) de Carl Schmitt é importante para o trabalho de Benjamin sobre o drama trágico alemão. Em comum, só que em posições opostas, as questões da teoria da soberania e da teoria do estado de exceção.

De acordo com Benjamin em *Origem do Drama Trágico Alemão*, o barroco se desenvolve a partir da noção de estado de exceção. A teoria do soberano e de sua legitimação, conforme Benjamin citando Carl Schmitt demonstra, passa pela via do estado de exceção. Porém, assinala, quem impera não é o soberano, mas sim, a catástrofe. Benjamin dá a volta em Schmitt e ainda faz uma crítica à estética do poder. Crítica filosófica, histórica e epistemológica. E como observa Seligmann-Silva, Benjamin trata o “*trauerspiel*” como uma ideia que ele contempla a partir do seu conceito de origem. O fenômeno originário é entendido como um rompimento com um modo de pensar a história como uma linha temporal linear e ascendente; é como um “salto”, uma interrupção da continuidade do tempo, um choque. Porque o conceito de origem se funda na ideia de que: “O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto.”⁵⁹

Ou seja, há algo que é tarefa da crítica filosófica, isto é, despertar a beleza que existe nas obras. Ou no que restou delas, suas ruínas. Como categoria histórica, a noção

⁵⁸ BENJAMIN, Walter. “*Crítica da violência: crítica do poder*”: “*Zur Kritik der Gewalt*”, IN: *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos* – capítulo “*Crítica da Violência – crítica do poder*”. Seleção e apresentação de Willi Bolle, tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Souza et al., São Paulo, Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1986. Disponível em: http://www.espacoacademico.com.br/021/21tc_benjamin.htm Acesso em 30/03/2011.

⁵⁹ BENJAMIN, Walter. “*Crítica da violência : crítica do poder*”. *Op.Cit.* p.23.

de origem se desnaturaliza, é um fenômeno criado pelo olhar de quem o vê. Uma construção, uma imagem. E como tal, no jogo entre o que se vê e o que não se vê.

De acordo com Seligmann-Silva, o conceito de história vai tomando um lugar de centralidade na obra de Walter Benjamin, até o seu último texto, *Sobre o conceito de história* de 1940, ato político e epistemológico do historiador. A sua pesquisa em *Origem do Drama Trágico Alemão* investiga a carga histórica das estruturas, das formas barrocas, das suas alegorias, compreendendo-as como escombros, ruínas. E é olhando para esses escombros que a crítica pode reconhecer uma imagem do passado que irrompe rapidamente (como uma aparição espectral) no presente para logo depois desaparecer. O tempo histórico, para Benjamin, é infinito em todas as direções, é um tempo que articula várias temporalidades. O tempo é também imagem, constelação de encontros entre o outrora e o agora.

Jacques Derrida em seu ensaio *Le Sacrifice*⁶⁰ discorre sobre a insistente e turbulenta ligação entre filosofia e teatro. A afinidade estaria na experiência da presença e da visibilidade, que ambas as atividades teriam, ele sugere. E aponta para um certo privilégio, uma autoridade do olhar, da ótica, do teórico (um privilégio da teoria) associada à filosofia. A teoria compreendida como o olhar, o ver, o contemplar; e a filosofia, como história da visibilidade, da interpretação do visível. Daí a partilha da filosofia com as artes do visível e com um certo teatro.

Esse texto abre uma perspectiva interessante para a teoria e para a prática do teatro. Derrida afirma que a palavra é por essência invisível e que essa suspensão da autoridade do olhar possibilita a analogia entre filosofia e teatro. A filosofia é a teoria das teorias e o teatro, a cena das cenas. Essa ideia, levantada a partir de sua observação do trabalho do escritor e diretor de teatro Daniel Mesguich, segue o ponto de vista de que o teatro é sempre a *mise en scène* de si mesmo. A cena é um “volume teatral”, o paradoxo da invisibilidade das palavras, a tensão entre imagem e palavra, é necessário, e mesmo, essencial ao teatro. A analogia segue no que concerne à tarefa do obrar (o ato de pôr em obra), comum à pessoa de teatro e ao filósofo. E Derrida diagnostica no divórcio entre

⁶⁰DERRIDA, J. *Le Sacrifice*. IN: *La Métaphore* (Revue) n°.1.1993. Disponível em: <http://hydra.humanities.uci.edu/derrida/sac.html>. Acesso em: 23/01/2012.

essas duas tarefas uma ressonância, uma repercussão que terá sido talvez, como ele afirma, toda a história do Ocidente, de sua filosofia e de seu teatro.

Derrida anuncia que não vai dar conta nesse ensaio desse debate, mas encará-lo, complicá-lo em torno do tema do sacrifício. Desde Nietzsche repetiu-se várias vezes que a filosofia começa pelo fim de uma certa tragédia; Sócrates e Platão cassaram Sófocles, Ésquilo e Eurípedes; é como se o discurso filosófico tivesse matado a cena e a energia mesma do trágico. E interessa a Derrida pensar a necessidade do sacrifício como constitutivo do espaço trágico. O sacrifício é o encontro com a noite, com o segredo com o “*forclos*” – termo que designa não somente o excluído, o dissociado, mas também o descartado, posto de lado, à parte, de fora – aquele que não pode voltar e também o sacrificado. Aquele que devemos dar à morte, expulsar, o estrangeiro absoluto, o bode expiatório. E é preciso expulsar, afastar o estrangeiro para que o pertencimento, a identificação e a apropriação sejam possíveis. O discurso filosófico que sacrifica o sacrifício faz uma espécie de economia do sacrifício. Este sofre uma mutação, uma interiorização e por isso, conforme Derrida nota, a filosofia manteve uma estrutura sacrificial.

On peut mettre fin au sacrifice en sacrifiant le sacrifice, en lui faisant subir une mutation ou une intériorisation supplémentaire, et si bien que certains peuvent être tentés de penser que la structure sacrificielle reste néanmoins dominante dans le discours le plus dominant de la tradition philosophique. Loin que la philosophie ait mis fin au sacrifice, ou justement parce qu'elle a cru y mettre fin dans la tragédie grecque, elle n'aurait fait que porter en elle, sous une autre forme, la structure sacrificielle.⁶¹

No teatro as coisas não têm lugar; são postas em jogo. Um jogo de visibilidade e invisibilidade. Essa é uma das teses levantadas por Mesguich. Nas palavras de Derrida:

La tragédie n'a pas lieu au théâtre mais elle est mise en jeu. Il faudrait reprendre la distinction qu'il fait entre deux sortes d'événements: l'un, comme avoir-lieu, l'autre, comme mise en jeu. Daniel Mesguich écrit ceci:

Tragédie
Tragos, bouc et ôidê, chant.
La tragédie était-elle le beau chant qui accompagnait le sacrifice rituel d'un bouc aux fêtes de Dionysos, ou le chant atroce de ce bouc au moment où l'arme le transperçait? Ou bien l'accord impur des deux chants? Du côté des Grecs il n'avait là que symbole; du côté du bouc...
La tragédie, c'est lorsque l'un, supplicié, hurle vraiment "NON!", alors que d'autres, spectateurs, n'entendent que le versant mélodieux du "NON!", dansent

⁶¹ DERRIDA, J. *Le Sacrifice*. 1993 *Op. Cit.*

sur cette "musique", ou applaudissent. La véritable tragédie n'a jamais lieu au théâtre. Au théâtre, la tragédie est mise en jeu.

La tragédie n'aurait pas lieu au théâtre, elle ne serait pas la chose du théâtre, le présent du théâtre, en tout cas elle ne serait pas l'événement comme avoir-lieu.⁶²

Outra tese de Mesguich comentada por Derrida (e cada tese faz parte de um tipo de teatro, de uma escola teatral) sustenta que haveria uma enorme diferença entre o sacrifício e o teatro. Esta tese teatral, esse “*coup-de-théâtre*” dessa tese, importa ao filósofo argelino porque ela opera uma espécie de desarranjo, de perturbação, de inversão quiasmática (“*renversement chiasmaticque*”) com a filosofia. Anteriormente, a filosofia considerada como o fim do sacrifício trágico permaneceria mais sacrificial; agora, ao contrário, é o teatro assim interpretado, colocando em jogo o sacrifício, que consuma o sacrifício. O sacrifício que se destina ao teatro passa para o lado da filosofia e os papéis são assim invertidos. O ator que se oferece em sacrifício é testemunha da provisoriade dos corpos, ele ri como ator da sua condição humana. Sua oferta não é de uma ordem crística, que marca o fim e o início, nem da ordem do suicídio. Em cena o ator nunca morre; ninguém morre de verdade no teatro. O ator não é uma vítima expiatória, um bode emissário, mas sim, aquele que joga. O ator é conforme afirma Derrida o ser necessário ao teatro, pois ele trabalha nas fendas (nas falhas) da escritura⁶³ e atua como a vítima que joga, diante de todos, com a lei. No teatro, o cordeiro (o ator) se levanta e saúda a plateia.

“Ce suspens du sacrifice, cette mise en jeu à la place de ce qui a lieu, suppose une étrange institution, qui à la fois assure la mise en jeu, se met elle-même en jeu et se désinstitutionnalise, chaque fois, chaque jour, à chaque première.”⁶⁴

No teatro a aderência é sempre provisória, tanto aquela que diz respeito à relação entre ator e personagem, quanto aquela que liga o público à cena.

Mas o sacrifício tem a ver também com o “irrepresentável”. E o “irrepresentável” pode no teatro ser pensado de várias maneiras, e é isso que interessa à Derrida. E a esse trabalho que pretendo desenvolver ao olhar para as três peças que vou analisar. Pois o que não tem como ser representado não é apenas aquilo que não estando presente é passível de representação. O que torna visível a coisa visível (a visibilidade do visível) não é

⁶² DERRIDA, J. *Le Sacrifice*. 1993 *Op.Cit.*

⁶³ O ator lê o que não está escrito, ou escreve com o corpo, com o gesto, a figura e o volume, um outro texto.

⁶⁴ DERRIDA, J. *Le Sacrifice*. 1993. *Op.Cit.*

visível. A visibilidade, diz Derrida, é noturna. É a noite que cava do abismo a apresentação mesma do visível; é ela que dá lugar à palavra por essência invisível vinda de um fundo visível. Quem está na cena sob o manto da visibilidade? O irrepresentável também é aquilo que não está e cuja memória foi queimada. Mas conforme ele chama atenção, restam sempre as cinzas. Restos, indícios do que não está; da exclusão; do impedimento de estar lá.

Acerca do pensamento sobre teatro de Daniel Mesguich, Derrida destaca:

[...] ce qu'il appelle un spectacle du refoulement, à tous les sens du terme, refoulement politique aussi bien que psychique, un spectacle qui ne viendrait pas seulement lever ce refoulement, mais qui livrerait une présentation, une mise en présence ou une représentation du refoulement. Cela paraît paradoxal et impossible, mais c'est un théâtre du paradoxe qu'il nous propose. Dans la représentation théâtrale, le non représentable, l'irreprésentable, parce que refoulé, viendrait se rappeler. Il s'agit en un sens d'un théâtre du refoulement.⁶⁵

Esse teatro do recalque, essa encenação do recalque (o mostrar sem mostrar) possibilita um desnudar do irrepresentável, e configura um jogo político, próprio de um certo teatro. Há várias maneiras de se fazer teatro. Importa à Derrida refletir sobre a questão de a arte do teatro, o espetáculo do recalque ser aquele que convinha à Cidade (a *Cité*, a *pólis*), pois encena tanto a verdade como não-verdade, quanto, a verdade da não-verdade.

De acordo com Derrida, há no trabalho de Mesguich uma interpretação da temporalidade teatral, isto é, do presente ou disso que não se fixa, não se regula, sobre o presente, um apelo a uma forma de “instante teatral” que, de certa maneira não pertence à temporalidade. Jacques Derrida descarta a tentação de pensar o teatro como a arte que, sem dúvida preparada pelas repetições, não tem lugar senão uma vez. Para ele interessa seguir a provocação de pensar que o teatro tem por essência uma certa repetição. Não a repetição que prepara para a estreia, mas uma repetição que divide, cava, esquadrinha e faz surgir o único presente da primeira vez. A apresentação não como representação de um modelo presente alhures, como o seria uma imagem, mas a presença uma primeira e única vez como repetição. E explica:

⁶⁵ Ibidem.

“Loin de l'affaiblir, cette structure de répétition intensifie au contraire l'expérience de l'irremplaçable première fois, de l'unique événement qui se produit chaque fois que sur le plateau une mise en scène met en oeuvre et que se produit l'acte théâtral.”⁶⁶

O acontecimento como repetição que o teatro apresenta, a presença e não, a imagem⁶⁷ que o teatro encena, isso interessa ao filósofo Derrida.

“La seule chose crue, au théâtre, c'est qu'il a lieu devant vous; tout le reste, c'est du réchauffé. Le théâtre rend le passé au présent, et, du même coup, il fait entendre tout ce qui, dans ce que nous tenions pour le présent, était répétition. Le théâtre nous tend, dans ce qui advient pour la première fois, ce qui était déjà advenu. Et, de ce don, de ce présent tendu, de cette offre en tension, il fait un spectacle, cru et déjà cuit...”

Jamais il n'y a théâtre s'il ne se produit qu'une fois. Le théâtre, toujours, se donne en séries - et cela, même si les acteurs ne jouent qu'une seule représentation de la pièce. En chaque représentation vibre sa répétition essentielle. En toute représentation chantent toutes les représentations, ses elles-mêmes passées et à venir. Chacune est fugue, suite et variations, reprise, ligne de fuite devant celle qui la précède, derrière celle qui la suit. Une manifestation théâtrale et une seule - bacchanale, crudité: cruauté - impliquerait la totalité, la plénitude, l'irréversibilité. Une manifestation théâtrale et une seule ne serait pas du théâtre: elle aurait lieu.

Penser le théâtre c'est alors éviter tous les discours cuits, c'est-à-dire ne rien sacrifier de ce qui fait notre unique et singulière présence, tout en y présentant la mémoire, l'altérité, le simulacre, la répétition, la répétition qui la constitue et qui la dé-présente en la représentant d'avance. Penser sur le plateau signifie cet incroyable espace où le savoir ne peut décider de ce qu'est le présent. De ce qui est présent sur la scène sous son manteau de visibilité.”⁶⁸

Na obra do Mesguich, Derrida depreende uma outra maneira de formular a questão do tempo no teatro que se insere em um léxico particular através das categorias do furtivo e da urgência. Tudo no teatro deve ser feito rápido, o ator é apressado como se roubasse, como se ele estivesse em uma situação de transgressão e de fraude; ele é um ladrão, e isso faz parte do tempo do teatro; a categoria do furtivo ou do clandestino significa que o instante essencial do teatro não se deixa integrar à temporalidade geral, ele é roubado do tempo, e é assim um momento de apresentação da lei e logo da transgressão da lei. É um momento anormal, que expõe a lei como recalque.

⁶⁶ DERRIDA, J. *Le Sacrifice*. 1993 *Op. Cit.*.

⁶⁷ Mais adiante voltarei a esse ponto. Aqui o conceito de imagem usado por Derrida parece ir de encontro com uma noção de imagem que se constitui no jogo da visualidade, do aparecer e do desaparecer, da presença e da ausência. De qualquer modo, parece-me que o importante é essa distinção entre imagem e presença no que concerne à arte do teatro.

⁶⁸ DERRIDA, J. *Le Sacrifice*. 1993. *Op. Cit.*

Jacques Derrida nesse ensaio está interessado em pensar a possibilidade de uma dimensão teatral na filosofia; onde se possa dar lugar ao invisível no coração do visível, ao “não teorizável” no coração do teórico, ao não teatral no coração do teatro.

Il y a dans la pensée philosophique, dans la pensée philosophique pré-institutionnelle, dès instants qui ressemblent à cette urgence furtive, clandestine, non autorisée et folle, qui mettent la philosophie en marge. Je crois qu'il y a des coups de théâtre en philosophie, des instants qui ressemblent à ce que Kierkegaard décrivait quand il disait: "l'instant de decision est une folie". Ces instants-là appartiennent indissociablement au théâtre et à la philosophie, à la philosophie dans le théâtre ou au théâtre dans la philosophie. Il n'y a pas de théâtre mais des théâtres, il y a des oeuvres qui au regard du refoulement, de l'identification ou de la croyance au théâtre font oeuvre différemment. De même qu'on pourra toujours interpréter - et cela reste infiniment suspendu - la mise en jeu du sacrifice, de l'identification, de la croyance, du refoulement ou de la forclusion, comme des surenchères sacrificielles ou identificatoires, des sacrifices du sacrifice, de même rien ne pourra jamais nous assurer que ces économies ne sont pas en même temps mises en jeu.⁶⁹

Outro texto de Jacques Derrida, de 1993, *Spectres de Marx*, constitui uma referência importante para a tese que ora desenvolvo. Ali ele constrói (através da desconstrução) uma rede de conceitos, com os quais desejo jogar. É preciso expor os motivos principais do livro. Derrida inicia diagnosticando um novo dogmatismo na contemporaneidade, a morte de Marx e do Marxismo. Situando sua reflexão sobre as relações entre justiça e direito, o pensador da desconstrução se vê diante dos “espíritos” do marxismo. A partir daí, ele tece uma noção de “espectralidade” que se fundamenta sobre a dialética da ausência, da presença ou da potência. O espectral não tem nem essência, nem substância, nem existência. A justiça, por exemplo, não passa de um fantasma quando reduzida à lei, ao direito.

Derrida defende que não se deve jamais falar do assassinato de um homem como o de uma figura, nem mesmo uma figura exemplar dentro de uma lógica de emblema ou, uma retórica de martírio. Porque a vida de uma pessoa é mais que um paradigma, é única. Assim, ele propõe - “estar com os espectros” é ativar uma política de memória, de herança e de gerações. Pois estar com os fantasmas é estar com os que não estão lá. O momento espectral é furtivo e intempestivo. E explica ainda que sua escolha pelo plural de espectros no título do livro se refere não só às aparições espectrais no *Manifesto*

⁶⁹ Ibidem.

Comunista de 1848 de Karl Marx, mas também aos vários fantasmas de Marx e do marxismo. Derrida vê na experiência do espectro, de Shakespeare à Marx e Paul Valéry, uma certa dramaturgia da Europa moderna.

No capítulo intitulado “*Injections de Marx*”, Derrida cita uma frase de *Hamlet* de Shakespeare, “*The time is out of joint*”, que vai servir de guia da sua narrativa. O fantasma em *Hamlet* é uma coisa que não é uma coisa, ou ainda, é uma coisa invisível. Há, conforme Derrida ressalta na aparição espectral uma dessimetria do olhar. Há na aparição algo que nos olha. Quando esse momento furtivo e intempestivo da aparição acontece remetemo-nos à anacronia, a aparição dessincroniza.

A intangibilidade tangível de um corpo sem carne contida na aparição espectral é segundo mostra Derrida, detectada por Marx em *O Capital*, na categoria do fetiche da mercadoria. Do mesmo modo, o anacronismo também faz a lei, sob a qual nos sentimos vistos por um olhar que será sempre impossível de cruzar, tal como na presença de um fantasma. E essa é a maior insígnia do poder: poder ver sem ser visto. O espectro do Pai de Hamlet, o Rei, usa a sua armadura como prótese, como carapaça, pois ela ao mesmo tempo que dissimula, protege, mantendo a sua condição de autoridade e nobreza no seu estado de coisa.

Derrida distingue as “três coisas da coisa”. Em primeiro lugar, o luto. A questão central do luto é saber. Saber dos restos, dos despojos. É preciso, afirma o filósofo nessa passagem, localizar os mortos, identificá-los; saber dos espectros – de Hamlet ou de Marx -, saber quem está lá (sob o espectro)⁷⁰. Em segundo lugar, as gerações. Crânios e espíritos (Kant, Hegel, Marx); a língua e a voz. E em terceiro, o trabalho – a potência de transformação, segundo Paul Valéry em *Lettres sur La Société des Esprits*, que Derrida cita.

O fantasma é mais inconstante, inefetivo, virtual do que um simulacro. A condição da aparição espectral é a do acontecimento, que articula a “primeira vez” (do acontecer) e a repetição. Mas a singularidade de toda a primeira vez é o fato de em si ser uma última vez. Derrida relaciona a noção de acontecimento com a de presença. Cada vez é um acontecimento mesmo (como no teatro, aliás).

⁷⁰ Essa questão é central no enredo de Joana: saber. E sua descoberta é que é espectral. Uma viagem ao revés.

Esse texto em questão é fruto de uma conferência pronunciada na Califórnia, *Para onde vai o marxismo?*, e Derrida declara existirem lições urgentes para hoje tiradas da obra de Marx e Engels. É necessário ler, reler e discutir Marx; não há mais alibis para não se deparar com essa responsabilidade – afirma.

“Sans la mémoire et sans l'héritage de Marx : en tout cas d'un certain Marx, de son génie, de l'un au moins de ses esprits. Car ce sera notre hypothèse ou plutôt notre parti pris il y en a plus d'un, il doit y en avoir plus d'un.”⁷¹

O amor de Marx por Shakespeare está expresso no *Manifesto Comunista* por meio da aparição dos fantasmas silenciosos que povoam o seu texto. Mas os espectros de Marx perambulam na memória de gerações, como uma herança ora rejeitada, ora reivindicada por várias filiações⁷².

Derrida observa a importância do pensamento de Maurice Blanchot, dentre outras obras, ele destaca *“Les Trois Paroles de Marx”*, para refletir sobre o estado de injunção de dis-juntura sem conjunção assegurada. É, é difícil mesmo, vou tentar ir em frente. *Hamlet*, a obra prima que se apresenta como fantasma - nas palavras de Derrida – opera essa disjuntura do tempo e também da história e do mundo. A exclamação *“The time is out of joint”* levanta questões para as traduções; o tempo a que se refere o príncipe da Dinamarca pode ser também o tempo de uma época, da história, algo parecido com dizer que o mundo está fora dos eixos. Tempo é tanto o tempo mesmo, a temporalidade do tempo, quanto isso que a temporalidade torna possível, ou seja, o tempo como “história”; os tempos que correm, o tempo em que vivemos, o tempo de hoje, a época – como ensina Derrida. Mas, e também por consequência, o “mundo” como ele vai, nosso mundo de hoje, nosso hoje, a atualidade mesma.

Ce qui se dit ici du temps vaut aussi, par conséquent ou du même coup, pour l'histoire, même si cette dernière peut consister à réparer, dans des effets de conjoncture, et c'est Le monde, la disjointure temporelle : « The time is out of joint », le temps est désarticulé, démis, déboîté, disloqué, le temps est détraqué, traqué et détraqué, dérangé, à la fois déréglé et fou. Le temps

⁷¹ DERRIDA, J. *Spectres de Marx: L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris, Éditions Galilée, 1993, p.36.

⁷² “Nous habitons tous un monde, certains diraient une culture, qui garde, de façon directement visible ou non, à une profondeur incalculable, la marque de cet héritage.” Ibidem

est hors de ses gonds, le temps est déporté, hors de lui-même, désajusté. Dit Hamlet.⁷³

Hamlet maldiz o seu destino, o de fazer justiça⁷⁴. E, aliás, que missão maldita ter de vingar a injustiça, castigar por ela – um castigo. Derrida discorre sobre a relação entre herança e origem, entre direito e vingança (violência), entre memória e o que está por vir em *Hamlet*, e ainda afirma a contemporaneidade da exclamação “*The time is out of joint*” a partir da distinção entre justiça (cujo valor é incalculável) e direito (lei). Conforme ele assinala, a tradução do termo grego “*dikè*” por justiça é problemática, pois “*dikè*” entendida como acordo presume uma presença - segundo o filósofo Heidegger. A ideia de acordo implica um sentido de “*jointure, ajointement*”, mas na qual a presença é sempre transitória (“*l’avenir pour aller vers le passé.*”).

Mais si l'ajointement en général, si la jointure du «joint » suppose d'abord l'ajointement, la justesse ou la justice du temps, l'être avec- soi ou la concorde du temps, que se passe-t-il quand le temps lui-même devient « out of joint », dis-joint, désajusté, disharmonique, en dérangement, désaccordé ou injuste ? Anachronique?⁷⁵

E como pode o tempo estar disjunto (*disjoint, out of joint*)? - nos perguntamos junto com o autor de *Espectros de Marx*. E é muito interessante “ouvir” de Derrida, que pronuncia essa fala em 1993, que não estamos longe de Édipo, de Antígona e de Hamlet.

Et cette question ne se dissocie plus de toutes celles que Hamlet appréhende comme telles, celle de la Chose-spectre et du Roi (Thing, King), celle de l'événement, de l'être-présent et de ce qu'il y a à être, ou pas, to be or not to be, à faire, ce qui veut dire aussi penser, à faire faire ou laisser faire, à faire ou à laisser venir, ou à donner, fût-ce la mort.⁷⁶

O traço do trágico pode ser percebido na relação assimétrica entre direito (lei) e justiça. A *diké* aciona um significado de justiça além do direito, ela opera uma disjuntura, que vem a ser uma espécie de não-contemporaneidade do próprio tempo presente (tal como o fantasma). A presença nessa proposta de pensar a *diké* que Derrida faz (segundo Heidegger e sua compreensão do *ser* como presença) é entendida como uma dupla

⁷³ DERRIDA, J. 1993. *Op.Cit.* p.42.

⁷⁴ Tal como o farão Danton, Joana e Debuisson.

⁷⁵ DERRIDA, J. 1993, *Op. Cit.* p.47 -48.

⁷⁶ Ibidem. p. 49.

articulação (vai-e-vem) da ausência. O tempo presente está entre o que não é mais e o que não é ainda. O projeto de desconstrução da possibilidade de justiça, que Derrida propõe, é que o pensamento da “*jointure*”⁷⁷, é também o pensamento da injunção. Pensar a disjunção torna-se um imperativo ético e político hoje - e eu acrescentaria estético. Permanece ainda necessária a exigência de justiça, um apelo incondicional, impaciente por justiça. Não há como não se deixar atravessar por essa convocação. Ela desperta fantasmas e, como diz Derrida, as memórias são como espectros (“*ces revenants*” em francês evoca esse lugar do sonho, e também da vigília do sono, entre o adormecer e o despertar), não conhecem fronteiras, e por definição atravessam muros. As memórias, os fantasmas, enganam a consciência e saltam as gerações.

A reflexão de Derrida sobre os significados da palavra “conjuração” abre também vários caminhos para a análise que pretendo realizar a partir das peças. Conjuração é uma jura conjunta contra um poder superior. Mais uma vez o exemplo é Hamlet: a injunção, o segredo prometido ao espectro. E conjuração significa também a encantação mágica destinada a evocar, fazer vir pela voz, convocar.

Ao convocar os espectros de Marx, Derrida distingue alguns: o espectro do comunismo que rondava a Europa já na primeira frase do *Manifesto*; a aparição na *Contribuição à Crítica da Economia Política* de uma desencarnação espectralizante – o corpo sem corpo do dinheiro – o valor de troca. Em Marx o dinheiro, o signo monetário adquire a figura da aparência ou do simulacro, mais precisamente, do fantasma. Esse esquema figural, como mostra Derrida, é conduzido pela metamorfose – palavra cara à Marx – das mercadorias, e pela idealização transfigurante que elas sofrem.

Mas a rede semântica do termo “conjuração” abrange também a ideia de conspiração, de uma aliança política mais ou menos secreta. Trata-se de neutralizar uma hegemonia ou de reverter um poder. E conjurar um poder significa também exorcizá-lo.

Car conjurer, cela veut dire aussi exorciser : tenter à la fois de détruire et de dénier une force maligne, démonisée, diabolisée, le plus souvent un esprit malfaisant, un spectre, une sorte de fantôme qui revient ou risque encore de revenir post mortem. L'exorcisme conjure le mal selon des voies elles aussi irrationnelles et selon des pratiques magiques, mystérieuses, voire mystifiantes. Sans exclure, bien au contraire, la procédure analytique et la ratiocination argumentative, l'exorcisme consiste à répéter sur le mode de l'incantation que le mort est bien mort.⁷⁸

⁷⁷ No sentido de junção, o que mantém junto, juntura.

⁷⁸ DERRIDA, J. 1993. *Op.Cit.* p.84.

Derrida no capítulo “*Conjurer – le marxisme*” denuncia haver na contemporaneidade uma forma de hegemonia sem precedentes, uma conjuração contra o marxismo, uma guerra inédita. A exclamação da contemporaneidade hegemônica declara que Marx está morto, o marxismo está morto, assim como suas esperanças, seus discursos, suas teorias e suas práticas.

Derrida chama para si uma responsabilidade histórica e propõe uma interpretação performativa, que transforma o que ela interpreta. A partir daí, ele enumera três dispositivos indissociáveis da nossa cultura:

- . A cultura política (os discursos de poder, a “classe política”);
- . A cultura massiva-mediática (ou tele-tecnológica), compreendendo a economia e o poder midiáticos na sua dimensão irredutivelmente espectral⁷⁹;
- . A cultura acadêmica, intelectual.

O poder tecno-mediático, segundo assinala, é condição e colocação em perigo (“*met en danger*”) de toda democracia. É nesse campo que se dá a aparição fantasmática do simulacro, do espectral, do virtual, do cyber, da prótese. E – isso é muito importante – pensar essas questões hoje – de acordo com Derrida – implica afirmar a necessidade de se assumir a herança do marxismo. Uma herança a ser transformada.

A herança - noção que faz parte da configuração espectral – permanece diante de nós, de modo tão incontestável que, antes mesmo de querê-la ou recusá-la, somos herdeiros, e herdeiros enlutados, como todos os herdeiros. E em particular, como assinala Derrida, somos herdeiros disso que se chama marxismo. Inclusive na forma de análise crítica. Em suas palavras:

“Être, ce mot dans lequel nous voyions plus haut le mot de l'esprit, cela veut dire, pour la même raison, hériter. Toutes les questions au sujet de l'être ou de ce qu'il y a à être (ou à ne pas être : or not to be) sont des questions d'héritage.”⁸⁰

Ou seja, o *ser* disso que nós somos é a princípio herança, quer se queira e se saiba ou não. Não se pode senão testemunhar uma herança. Testemunhar e herdar estão

⁷⁹ Conforme mostra Derrida, Marx já antevira a dissociação entre técnica e linguagem. “Marx est un des rares penseurs du passé à avoir pris au sérieux, du moins dans son principe, l'indissociabilité originaire de la technique et du langage, donc de la télétechnique (car tout langage est une télé-technique).” DERRIDA, J. *Spectres de Marx*. *Op.Cit.* p.92.

⁸⁰ DERRIDA, J. 1993. *Op.Cit.*p. 94.

circularmente ligados. Hölderlin chama isso de linguagem – esclarece Derrida – “o mais perigoso dos bens” dado ao homem “de modo que ele testemunhe ter herdado isso que ele é.”⁸¹

Pensando em uma linhagem de herdeiros, pode-se reconhecer na figura do autômato de Walter Benjamin a figura de valor de mercadoria que Marx analisa em *O Capital* - seu espectro autônomo e autômato.

Apesar do que Derrida chama de uma conjuração anti-marxista - o discurso triunfante da democracia liberal e da economia de mercado aliado ao discurso do “fim da história” do capitalismo vencedor – resta a exclamação de Hamlet diante do teatro do mundo, da história e da política válida ainda para hoje de que “*The time is out of joint.*” Derrida analisa a relação entre o jurídico e os poderes sócio-econômicos ou de Estado (e capital) e afirma não haver “o” capital, nem “o” capitalismo, mas, capitalismo – de Estado ou privados, reais ou simbólicos, e sempre ligados a forças espectrais. A morte de Marx e do marxismo anunciada por essas trombetas do apocalipse torna-se questionável quando ainda há tanto por fazer e acontecer. O que interessa para Derrida é discutir e ampliar a ideia de justiça (em oposição ao direito) e a ideia de democracia (em contraste com o conceito atual). E para tal, ele se dá a missão de interpretar e conduzir o marxismo, o que não pode ser feito sem transformação – ele exclama.

Derrida propõe uma desconstrução e adverte: desarrumar, perturbar as filosofias políticas e os conceitos correntes da democracia presume que as relações entre o Estado e a Nação, o homem e o cidadão, o privado e o público, sejam revistas e reconsideradas para além de um conceito metafísico de história ou de fim da história (que derivam em última instância de Hegel e de Marx). Derrida esclarece que a desconstrução da linguagem, do logocentrismo, faz parte de uma radicalização dentro de uma tradição de um certo marxismo, de um certo “espírito” do marxismo.

Mas diante da constatação de que:

(...) jamais la violence, l'inégalité, l'exclusion, la famine et donc l'oppression économique n'ont affecté autant d'êtres humains, dans l'histoire de la terre et de l'humanité. Au lieu de chanter l'avènement de l'idéal de la démocratie libérale et du marché capitaliste dans l'euphorie de la fin de l'histoire, au lieu de célébrer

⁸¹ HOLDERLIN *Apud* DERRIDA, J. 1993. *Op. Cit.* p.94.

la « fin des idéologies » et la fin des grands discours émancipatoires, ne négligeons jamais cette évidence macroscopique, faite d'innombrables souffrances singulières : aucun progrès ne permet d'ignorer que jamais, en chiffre absolu, jamais autant d'hommes, de femmes et d'enfants n'ont été asservis, affamés ou exterminés sur la terre.

Derrida, que não defende uma posição anti-Estado e declara não ser marxista, assume uma posição de fidelidade a uma herança de um certo “espírito” marxista como um dever. O filósofo reconhece no “espírito” da crítica marxista a figura da ironia e destaca que se inspirar em um certo “espírito” do marxismo presume ser fiel ao princípio de uma crítica radical e também autocrítica. O fio condutor da narrativa de *Spectres de Marx* gira em torno da questão do fantasma – aquele espírito do marxismo ao qual vale à pena continuar fiel. Segundo Derrida, Marx tratou o conceito de fantasma como espectro; a lógica do fantasma obedece a um jogo de presença e não-presença, de efetividade e idealidade.

Mas a convocação de um espírito do marxismo tem a ver também com a evocação necessária de uma certa experiência de promessa, e constitui, como Derrida ressalta, uma afirmação emancipatória. É messiânica, se pensada liberta do “messianismo”. A promessa é uma ideia que produz acontecimentos, novas formas de ação, de prática, de organização.

La responsabilité, une fois encore, serait ici celle d'un héritier. Qu'ils le veuillent, le sachent ou non, tous les hommes, sur la terre entière, sont aujourd'hui dans une certaine mesure des héritiers de Marx et du marxisme. C'est-à-dire, nous le disons à l'instant, de la singularité absolue d'un projet – ou d'une promesse - de forme philosophique et scientifique. Cette forme est en principe non religieuse, au sens de la religion positive ; elle n'est pas mythologique ; elle n'est donc pas nationale - car au-delà même de l'alliance avec un peuple élu, il n'est pas de nationalité, ou de nationalisme, qui ne soit religieux ou mythologique, disons en un sens large « mystique ». La forme de cette promesse ou de ce projet reste absolument unique. Son événement est à la fois singulier, total et ineffaçable - ineffaçable autrement que par une dénégation et au cours d'un travail du deuil qui ne peut que déplacer, sans l'effacer, l'effet d'un traumatisme.⁸²

Trauma e luto diante da tentativa fracassada do comunismo da URSS. Mas conforme Derrida aponta, é preciso pensar sobre Marx, sobre os espectros de Marx, sua

⁸² DERRIDA, J. 1993. *Op.Cit.* p.149.

sombra. Conjurar seu retorno, como Derrida o faz, significa um trabalho de luto sobre um trauma⁸³.

E em meio ao desajuste do contemporâneo – do qual é preciso uma reelaboração profunda e crítica do conceito de Estado, Estado-Nação, de soberania nacional e cidadania – o comunismo resta espectral (“à venir et à revenir”⁸⁴).

A partir da observação sobre a presença de três fantasmas logo na primeira página do *Manifesto do Partido Comunista* Derrida discorre sobre essa condição “fantasmal”. O fantasma é aquilo (ou aquele) que não está lá; o espectro é a frequência de uma certa visibilidade. A visibilidade do invisível. A visibilidade – conforme adverte - por essência, não se dá a ver⁸⁵. O espectro é algo que nos vê, nos olha; na presença de um fantasma nos sentimos observados. A aparição de um espectro configura um acontecimento. É uma visita, e segundo esclarece Derrida, *visitare*, o verbo em latim, é o frequentativo de *visere* (ver, examinar, contemplar), o que traduz bem a recorrência ou a assombração, a frequência de uma visitação.

O acontecimento é a manifestação de um manifesto. O espectro, como o fantasma do Pai de Hamlet, vem cobrar uma dívida, revelar o segredo de um crime e de seu autor, apelar por justiça; e esse acontecimento suspende o tempo e as certezas. O *Manifesto do Partido Comunista* de 1848 tem a forma performativa do apelo, “*Il est temps...*” – na citação arguta de Derrida, que depreende desse texto-manifesto uma estrutura de acontecimento. O manifesto testemunha.

Nesse momento do livro, ou melhor, de sua pronúncia, Derrida fala do medo dos fantasmas. O medo que Marx provoca ainda para os “inimigos” do Manifesto e também medo por toda a herança totalitária do seu pensamento. Mas evoca também que a gênese dos totalitarismos se desenvolve como reações recíprocas ao medo do fantasma que o comunismo inspirou desde o século XIX. E assim, novos fantasmas apareceram. Tentar encarar os espectros, dar-lhes nome, constitui essa empreitada de Jacques Derrida.

⁸³ E é o que parece que Heiner Müller faz em *A Missão*, escrita em 1979 na Alemanha Oriental, de onde o autor nunca quis sair. Nessa peça, o trabalho de luto sobre um trauma está em curso, em cena *aparece* o anjo do desespero.

⁸⁴ DERRIDA, J. 1993. *Op.Cit.* p.163.

⁸⁵ É importante notar como essa questão da visualidade, entendida como jogo do visível e do invisível, vai ser trabalhada no importante livro de Georges Didi-Hubermann, “*O que vemos, o que nos olha*”. São Paulo, Editora 34, 2ª. Edição, 2010

Com a ferramenta da desconstrução ele reafirma uma herança, um testemunho, crítico, ressalta, seletivo e filtrante dos espectros de Marx, afinal, como Derrida diz, “c’est pourquoi nous avons distingué plusieurs esprits”⁸⁶.

Em *O 18 Brumário de Louis Bonaparte*, escrito em 1851-1852, Marx convoca os espíritos, uma geração de seres espectrais, de anônimos mortos em barricadas para denunciar a farsa do golpe de 1851 e reanimar o “espírito” da revolução, que difere dos fantasmas do Império, mas mergulhados no caldeirão alquimista do capital, os espíritos se transformam em fantasmas, diz Marx. Ou seja, aparece a máscara da traição, ou, o fantasma dela. A traição, a abjuração à revolução. Mas sob o peso da herança dos antepassados mortos, esquecidos, não enterrados sob os escombros das barricadas, Marx toma para si a responsabilidade sobre esse testemunho, essa conjuração: será sempre necessário que os mortais ainda viventes enterrem os viventes já mortos.

La conjuration est angoisse dès lors qu'elle appelle la mort pour inventer le vif et faire vivre le nouveau, pour faire venir à la présence ce qui n'a pas encore été là (noch nicht Dagewesenes). Cette angoisse devant le fantôme est proprement révolutionnaire. Si la mort pèse sur le cerveau vivant des vivants, et plus encore sur les cerveaux des révolutionnaires, elle doit bien avoir quelque densité spectrale. Peser (lasten) c'est aussi charger, taxer, imposer, endetter, accuser, assigner, enjoindre. Et plus il y a de vie, plus s'aggrave le spectre de l'autre, plus il alourdit son imposition. Plus le vivant doit en répondre. Répondre du mort, répondre au mort. Correspondre et s'expliquer, sans assurance ni symétrie, avec la hantise. Rien de plus sérieux et de plus vrai, rien de plus juste que cette fantasmagorie. Le spectre pèse, il pense, il s'intensifie, il se condense au-dedans même de la vie, au-dedans de la vie la plus vivante, de la vie la plus singulière (ou, si l'on préfère, individuelle). Celle-ci dès lors n'a plus, et ne doit plus avoir, pour autant qu'elle vit, de pure identité à soi ni de dedans assuré, voilà ce que toutes les philosophies de la vie, voire de l'individu vivant ou réel, devraient bien peser.⁸⁷

Derrida destaca que na sua forma filosófica, o paradoxo do espectro está posto por Marx desde o programa de “*A Ideologia Alemã*” ao “*O Capital*”. E, mais, a assimilação da herança dos “espíritos do passado” envolve a problematização do que venha a ser *a vida*. O que se chama de vida? Qual o valor de uma vida? Conjurar os “espíritos”, aqueles que não estão (ou que estão na “*forclusion- 'le forclos'*”), a subjetividade vivente do

⁸⁶ DERRIDA, J. 1993. *Op.Cit.*p. 150.

⁸⁷ *Ibidem.*p.177.

esquecido, implica também considerar a vida como esquecimento. O espectro marca a interdição de se poder opor o ser vivente ao não-vivente. E o exercício de memória, de evocação de imagens (que vem e que vão) que desaparecem no jogo da aparição, é um ato (político) de desenterramento. O que se pode determinar como realmente (essencialmente) como vivo? Pergunta Derrida guiado pelo trabalho de Michel Henry (*Marx*, de 1976).

Pour essayer d'accéder à la possibilité de cette alternative même (la vie et/ou la mort), nous portons notre attention vers les effets ou les requêtes d'une sur-vie ou d'un retour de mort (ni la vie ni la mort) depuis lesquels seuls on peut parler de « subjectivité vivante » (par opposition à sa mort) : en parler mais aussi comprendre qu'elle puisse, elle, parler, et parler d'elle, laisser des traces ou dès héritages par-delà le présent vivant de sa vie, (se) poser des questions à son propre sujet, bref s'adresser aussi à l'autre ou, si l'on préfère, à d'autres individus vivants, à d'autres « monades ».⁸⁸

No capítulo onde desenvolve o tema da *Apparition de l'inapparent: l'escamotage phénoménologique*, Derrida discorre sobre o uso que Marx faz do conceito de simulacro. Associado à fantasmagoria, ao jogo das aparições e das aparências, o simulacro é o sintoma (ou o fenômeno) da alienação, da expropriação, da ausência de corpo. O “efeito fantasma” presentifica uma aparência de carne, um espaço de visibilidade do invisível. O ser espectral tem um *outro* corpo, artificial, protético. Escamotear é a arte de fazer desaparecer produzindo “aparições”; a “escamotagem”, palavra cara à Marx - conforme Derrida observa – é o subterfúgio onde o véu da troca da mercadoria produz um efeito ilusionista, o valor de fetiche⁸⁹.

Nessa “sarabanda de espectros” – nas palavras de Derrida – se depreende uma crítica de Marx ao fantasmal. É preciso ver o fantasma, situá-lo, identificá-lo. O *Manifesto do Partido Comunista* é contra os espectros. Marx afirma sua intenção de dar a ver: o comunismo não dissemina, se apresenta. (A memória se desdobra em perseguição e comprometimento: em *A Santa Joana dos Matadouros*, em *A Morte de Danton* e em *A Missão* os personagens são assombrados pela memória.) O comunismo

⁸⁸ DERRIDA, J. 1993. *Op.Cit.* p. 179.

⁸⁹ É interessante notar a presença desse jogo de escamotagem em *A Santa Joana dos Matadouros*, *A Morte de Danton* e *A Missão*. É observar as diferenças entre os três autores, no que diz respeito ao modo como eles manipulam o mecanismo da escamotagem, tão caro e familiar ao teatro.

não é um espectro, é uma promessa. É preciso possuir o fantasma sem ser possuído por ele, acabar com o espectro, dar-lhe fim.

Il (Marx) a tenté tous les exorcismes, avec quelle éloquence, quelle jubilation, quelle jouissance ! Il a tant aimé les mots de l'exorcisme ! Car ces mots font toujours revenir, ils convoquent le revenant qu'ils conjurent. Viens que je te chasse ! Tu entends ! Je te chasse. Je te poursuis. Je cours après toi pour te chasser d'ici. Je ne te lâcherai pas.⁹⁰

Mas existe também na obsessão de Marx pelo ser espectral a visão de uma dimensão de uma sobrevivência irreduzível ali. Essa é – nas palavras de Derrida – uma questão de vida ou de morte, pois a questão *a-vida-a-morte* antes de ser uma questão do ser, da essência ou da existência, se abre para uma dimensão do sobre-viver ou da sobrevivência irreduzível, que é essa perspectiva de que o ser não se reduz a qualquer oposição do viver e do morrer.⁹¹

Obsessão e caça compõem a própria experiência da conjuração, de acordo com a análise de Derrida. A genealogia ou a tradição da temática do fantasma no século XIX remonta a Schopenhauer, Nietzsche, Kant, Stirner, Mallarmé e Baudelaire⁹². Em Marx a análise da relação entre valor de troca e capital segue uma tradição que vem desde Platão, como Derrida explica, que associa a imagem ao espectro, e o ídolo ao fantasma. O “devenir-mercandise” abre em *O Capital* a dimensão do segredo. No fetichismo, a dimensão mística (do capitalismo) é descortinada, o fetiche representa na sua transfiguração da coisa o caráter específico do espectro. O fetiche é uma noção construída para dar conta desse corpo autônomo e autômato da realidade fantasmática. O processo de “espectralização” é uma via não finita da modernidade, e Baudelaire e depois Walter Benjamin darão nomes a várias alegorias, tais como o dinheiro, a prostituta, o *flanêur*, o conspirador, o trapeiro, a multidão...

O valor de troca é o conceito limite da teoria do capital e, conforme Derrida - é então que o espectro entra em cena. A fantasmagoria, como o capital, começa com o valor de troca e a forma-mercadoria. O valor de troca é fantasmático, o seu presente, a

⁹⁰ DERRIDA, J. 1993. *Op.Cit.* p. 222.

⁹¹ *Ibidem.* p.235-236.

⁹² Pode-se também pensar em Ibsen e por outro lado em Edgar Allan Poe e Melville.

sua aparição é intempestiva, é “*out of joint*”. Do mesmo modo, a “forma social” do trabalho é envolvida pelo espectro da forma mercadoria.

Ces fantômes que sont les marchandises transforment les producteurs humains en fantômes. Et tout ce processus théâtral (visuel, théorique, mais aussi optique, opticien) engage l'effet d'un miroir mystérieux : si celui-ci ne renvoie pas le bon reflet, si donc il fantomalise, c'est d'abord parce qu'il naturalise.⁹³

Derrida prossegue convocando os espectros de Marx no misticismo do mundo das mercadorias. A desapareção “*à venir*” do fantasma, do fetiche e da religião são descritas por Marx como aparições nebulosas. O ambiente se assemelha com aquele da aparição do fantasma em *Hamlet*, há na análise histórica de Marx sobre o gênero de “formas delirantes” que constituem a economia burguesa, a presença dos sortilégios, dos véus de bruma fantasmática que encobrem os produtos do trabalho – uma bruma que se dissipa e se desvanece como por encantamento. Em *O Capital*, Marx desvenda o caráter místico e de segredo da forma-mercadoria e – segundo destaca Derrida – faz a analogia entre o capitalismo e a religião (que posteriormente Walter Benjamin vai desenvolver no seu trabalho sobre as *Passagens* e que figura no enredo de *A Santa Joana dos Matadouros* de Bertolt Brecht).

A pergunta se é possível se conceber uma herança ateológica do messiânico (que se distingue do messianismo) parece perseguir Derrida, que enxerga no messiânico formas sempre revolucionárias, porque abertas para um futuro onde a justiça está por vir e para um passado, presente na hospitalidade para com os fantasmas. O desdobramento da *tekhnè*, da tecno-ciência obriga o pensamento contemporâneo a considerar a virtualização do espaço e do tempo, a possibilidade de acontecimentos virtuais cujo movimento e rapidez interditam a oposição entre a presença e a sua representação, entre o “tempo real” e o “tempo diferido”, entre a efetividade e seu simulacro, entre o vivente e não-vivente e entre o vivente e o morto-vivente de seus fantasmas. Para Derrida interessa pensar a partir daí um outro espaço para a democracia. Para a democracia por vir e, logo, para a justiça.

Nous avons suggéré que l'événement autour duquel nous rôdons ici hésite entre le «qui» singulier du fantôme et le «quoi» général du simulacre. Dans l'espace virtuel de toutes les télé-technosciences,

⁹³ DERRIDA, J. 1993. *Op.Cit.* p. 248.

dans la dis-location générale à laquelle notre temps est voué, comme le sont désormais les lieux des amants, des familles, des nations, le messianique tremble au bord de cet événement même.⁹⁴

Spectres de Marx em uma de suas últimas notas traz a citação de Freud segundo a qual a literatura, a ficção teatral legitimam (através do dar a ver, do dar a voz) a existência de “almas, espíritos e espectros” e que nas condições da realidade “fictiva”⁹⁵ o nosso julgamento se dobra diante dessa outra existência. O que me faz pensar que o teatro é um lugar de evocação, de conjuração, de encenação do que foi perdido, esquecido, um espaço de aparição e acontecimento.

Que le sans-fond de cet impossible puisse néanmoins avoir lieu, voilà au contraire la ruine ou la cendre absolue, la menace qu'il faut penser, et, pourquoi pas, exorciser encore. Exorciser non pas pour chasser les fantômes, mais cette fois pour leur faire droit, si cela revient à les faire revenir vivants, comme des revenants qui ne seraient plus des revenants, mais comme ces autres arrivants auxquels une mémoire ou une promesse hospitalière doit donner accueil - sans la certitude, jamais, qu'ils se présentent comme tels. Non pour leur faire droit en ce sens mais par souci de justice.⁹⁶

⁹⁴ DERRIDA, J. 1993. *Op.Cit.* p.168.

⁹⁵ “fictive” nas palavras de Derrida que ousou tentar traduzir.

⁹⁶ DERRIDA, J. 1993. *Op.Cit.* 277.

Capítulo II. O Conspirador: Sobre *A Morte de Danton*

O despertar iminente é como um cavalo de madeira dos gregos na Tróia dos sonhos .

(BENJAMIN, Walter.2006. p.437)

*Madame Vêto avait promis
de faire égorger tout Paris*

*Mais son coup a manqué
grâce à nos canonniers.*

*Dansons la Camagnole
Vive le son, Vive le son*

*Danson la Carmagnole
Vive le son du canon*

*Monsieur Vêto avait promis
D'être fidèle à son pays*

*Mais il y a manqué,
Ne faisons plus quartier.*

(*La Carmagnole*, Canção popular anônima, 1792)

Os comentários sobre a obra de Georg Büchner vêm sempre acompanhados de citações de algumas de suas cartas pessoais e manifestos. Impossível não transcrever um trecho retirado da introdução à edição brasileira da peça⁹⁷. Em carta de 1834, Büchner escreve:

Estou estudando a história da Revolução. Sinto-me como que aniquilado sob o medonho fatalismo da história. Encontro na natureza humana uma terrível uniformidade, nas relações humanas uma inelutável violência, conferida a todos e a ninguém. O indivíduo é apenas espuma sobre a onda: a grandeza, mera coincidência; o domínio do gênio, um teatro de títeres, uma luta ridícula contra uma lei de bronze; [...]. Acostumo meus olhos ao sangue.

Assim, sob a égide da história como catástrofe e da estreita ligação entre poder e violência apresenta-se essa proposta de estudo.

Raymond Williams em seu *Tragédia Moderna* transita entre a análise da tradição e da noção de experiências trágicas no drama moderno, utilizando seu conceito de “estrutura de sentimento”⁹⁸ para mostrar como o desenvolvimento histórico da ideia de

⁹⁷ GUINSBURG, J. e KOUDELA, Ingrid Dormien (Organização, Tradução e Notas). *Büchner: na pena e na cena*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2004.

⁹⁸ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo, Cosac e Naify, 2002. p. 37.

tragédia está relacionado com o processo de secularização. Segundo ele, na tradição do pensamento cristão e humanista a resposta ao sofrimento é a redenção e na tragédia moderna a reconciliação quando acontece ocorre no interior do personagem. O destino individual é enfatizado acima da substância ética que a personagem representa (como na tragédia antiga, grega).

[...] a questão não é elevar o destino pessoal isolado a uma identidade com o todo da ação, mas, antes, olhar para tipos de ação que, por causa de seu conteúdo essencial, têm uma propensão e um desdobramento trágicos.⁹⁹

No capítulo “**Tragédia e Revolução**”, Raymond Williams nota o fato de que as questões coletivas, sociais não serem vistas como experiências de tragédia. O autor anuncia estar procurando não um novo e universal sentido de tragédia, mas sim a estrutura da tragédia na nossa própria cultura, de matriz burguesa, liberal. Tragédia e história se desenvolveram como conceitos antagônicos. A História moderna se funda na experiência de transformação da Revolução Francesa de 1789, nas ideias de evolução e progresso, enquanto que o conceito de tragédia se tece sobre a noção de retorno.

“A ideia de tragédia, na sua forma usual, exclui em especial aquela experiência trágica que é social, e a ideia de revolução, ainda na sua forma usual, exclui em especial aquela social que é trágica. E, se assim é, a contradição é significativa.”¹⁰⁰

As revoluções políticas que marcaram a modernidade constituem um capítulo inicial, fundador, original dessa narrativa épica das nacionalidades. Porém, como recorda Raymond Williams, revoluções implicam épocas de violência, deslocamento e sofrimento – de tragédia, no sentido cotidiano do termo – mas ao se transformarem em memória viram História. Segundo ele as conexões entre tragédia e revolução trazem à tona o tema da desordem (e do restabelecimento da ordem) na transição de um mundo feudal para um mundo liberal, na qual começa a haver um “despertar da consciência individual”¹⁰¹, mas são os princípios do liberalismo que tornam a oposição entre tragédia e revolução mais acirrada. O indivíduo a partir da ética do protestantismo incorpora valores divinos e passa a ser concebido de forma absoluta. A ideia liberal de revolução, de possibilidade do “homem” alterar a sua condição, ia de encontro com a noção de

⁹⁹ Ibidem, p. 58.

¹⁰⁰ WILLIAMS, Raymond. 2002. *Op. Cit.* p. 91-92.

¹⁰¹ Ibidem, p.95.

tragédia, baseada justamente na impossibilidade, no impasse, no paradoxo. A partir daí, R. Williams questiona essa oposição e segue no rastro das atitudes em face às ideias da revolução, apontando para o fato de que na literatura do naturalismo as tradicionais ideias de destino, de uma ordem absoluta, de um desígnio além dos poderes humanos foram substituídas por uma confiança na razão e na possibilidade de elucidação e controle.

“O que veio a ser o naturalismo e o que o distinguiu do movimento mais importante, o realismo, foi uma descrição mecânica dos homens como criaturas do seu meio ambiente, que a literatura registrava como se homens e coisas fossem da mesma natureza.”¹⁰²

Mas é no movimento do romantismo que Williams chama atenção para uma visão do homem na literatura fazendo-se a si mesmo. A atitude romântica, com sua ênfase sobre o irracional, de inspiração no impulso revolucionário se mostra na verdade em contradição aparente com a ideia de razão. A sociedade era o inimigo da libertação humana e percebe-se uma nova versão de destino, na qual o herói interioriza um desígnio externo, produzindo, como ressalta o autor acima citado, um instinto destruidor e um desejo de morte, característicos do niilismo. Nesse momento, Raymond Williams expõe os impasses da ideia liberal de revolução, que acaba por afastar a política do indivíduo, cuja libertação só pode se realizar interna, privada, e apoliticamente; e afirma a relação entre revolução e tragédia.

“[...] vejo a revolução como a inevitável progressão de uma profunda e trágica desordem, à qual podemos responder de modos variados, [...]. Vejo a revolução, desta forma, de uma perspectiva trágica, e é isso que procurarei agora definir.”¹⁰³

As origens trágicas da revolução remontam a uma desordem inicial e à ação – trágica em si - de combate a outros homens. Esse é um fato inevitável para esse autor, para quem as questões que envolvem libertação e terror estão vinculadas de forma trágica ao sofrimento humano e, ainda mais importante, a importância de se reconhecer a irrestrita humanidade de **todos** os homens. Mas essa humanidade é alienada diante do objetivo revolucionário, que pode se tornar ele mesmo uma abstração se colocado como uma ideia acima dos “homens reais” - escreve em 1966, Raymond Williams, sublinhando o fato de haver uma inevitabilidade (para a qual não há lei), de tipo trágico, na luta de

¹⁰² Ibidem. p. 97.

¹⁰³ WILLIAMS, Raymond. 2002. *Op. Cit.* p.104.

libertação que produz novas formas de alienação. Assim, pode-se dizer que a desumanização dos inimigos, a brutalidade são experiências da própria ação revolucionária cuja natureza trágica (e, portanto paradoxal) desenha seus contornos. O trecho a seguir poderia servir de epígrafe a esse estudo sobre *A Morte de Danton*:

“O objetivo revolucionário, nascido daquilo que é mais humano e, portanto, mais diverso, é negado pela imagem isolada e muitas vezes heróica do homem revolucionário, detido em um estágio do processo mesmo de libertação e tornando-se, porque persistente, o seu inimigo mais intrínseco.”¹⁰⁴

Na segunda parte de *Tragédia Moderna*, o autor procura entender a estrutura de sentimento da tragédia liberal, em cujo centro está um homem no ponto culminante de seus poderes e nos limites de sua força; a tragédia do indivíduo. Na tragédia elizabetana já há indícios dessa mudança de estrutura na tensão que se instala no herói (no príncipe, no soberano) entre o homem visto como um indivíduo e o seu papel social. A tragédia burguesa do século XVIII, exemplificada pelo drama *O Mercador de Londres* (1731) de Lillo, sofre uma perda de dimensão e referência, segundo explica Raymond Williams pelo hiato que se instaura entre solidariedade privada e ordem pública. Mas são os temas caros ao movimento do romantismo – a impossibilidade de se achar um espaço acolhedor no mundo, a condenação do ser a uma errância culpada, a dissolução do “eu” – que vão dar as matizes da tragédia moderna. A modernidade cria uma nova estrutura na qual o herói se torna vítima e, não à toa, Prometeu é um personagem-fonte de inspiração, cindido entre o ser criatura e o ser criador.

O romantismo é o ambiente no qual Georg Büchner cria seu drama *A Morte de Danton* em 1835. Ele traduziu para o alemão os dramas de Victor Hugo, *Lucrecia Borgia* e *Maria Tudor* e se inspira declaradamente no drama de Jacob Lenz (do movimento *Sturm und Drang*), *Soldados*, utilizando suas técnicas de montagem e colagem de discursos em *A Morte de Danton*¹⁰⁵. No entanto, é pelo seu caráter moderno (ou no seu índice de modernidade), e até de ruptura com o romantismo, que os críticos destacam sua obra. Irene Aron em sua análise **Georg Büchner e a Modernidade** desenvolve a linha de pensamento que associa a forma resgatada pelo *Sturm und Drang*,

¹⁰⁴ Ibidem. p 113.

¹⁰⁵ Cf. CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Ed. Unesp, SP, 1995. E prefácio de Erwin Theodor à edição de *A Morte de Danton*. Trad. e notas Mário da Silva. Rio de Janeiro, Ediouro, s.d. (Universidade de Bolso).

e reatualizada por Büchner em *A Morte de Danton*, com tradições que remontam à Idade Média e ao teatro de Shakespeare. Essa forma “aberta” se apresenta em conexão com os temas da época, ou conforme essa autora, a temática social se entrelaça à forma. Desse modo, o “drama de obra aberta” se caracteriza pelo fato de que os atos não são regidos por uma relação de causalidade. Em *A Morte de Danton* os atos mostram as várias estações do mesmo acontecimento: a decapitação do revolucionário. E, ainda segundo Irene Aron, a cena é a representação estética da consciência fragmentada do ser humano, incapaz de perceber o mundo como um todo (de maneira oposta ao ideal de “recorte do todo” do drama clássico). Portanto, a forma aberta abre uma possibilidade para esse todo em recortes.

Em seus ensaios *Experiência e Pobreza* e *A crise do romance (sobre Alexander Platz)*, Walter Benjamin discorre sobre a impossibilidade de narrar – essa faculdade de intercambiar experiências; o fim das grandes narrativas (onde o sentido existe), o reconhecimento da insuficiência da linguagem e de que o narrador na modernidade está calado, impossibilitado de ser o mediador entre o mundo e o mundo narrado. Benjamin enxerga na técnica de montagem uma possibilidade de se reinventar uma nova dimensão épica que dê conta da descontinuidade da experiência moderna, conforme exemplifica na análise do romance de Döblin, cuja feitura reúne uma multiplicidade de textualidades e materialidades urbanas e no qual o narrador é um montador e, não, um enunciador. O narrador é um mostrador da multitude díspare e contraditória do mundo¹⁰⁶.

A fragmentação se apresenta então como uma narrativa possível e é assim, através de um mosaico de cenas, recortes que se constrói o “drama em farrapos”¹⁰⁷ *A Morte de Danton*, ou ainda, em pedaços, membros – para não esquecer a formação em medicina e ciências naturais do dramaturgo alemão. A épica da revolução se entrelaça à “tragédia” do revolucionário.

Em seu *Ensaio sobre o Trágico*, Peter Szondi se baseia na filosofia da história marcada pelo pensamento de Walter Benjamin para criar um caminho que oriente suas análises do trágico e da tragédia. Ao renunciar ao conceito geral de trágico, Walter Benjamin substitui a filosofia do trágico pela filosofia da história da tragédia. E é nos pensadores e filósofos do Idealismo Alemão que Szondi detecta a separação do fenômeno

¹⁰⁶ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1996.

¹⁰⁷ GUINSBURG, J. e KOUDELA, Ingrid Dormien (Organização, Tradução e Notas) *Op.Cit* p. 49

trágico da sua materialidade – o gênero tragédia. Aí, a partir de fins do século XVIII, o autor localiza o início de uma filosofia do trágico, com Schelling e Hegel buscando estabelecer um conceito universal de trágico. Em Goethe, Peter Szondi observa o que é essencial ao trágico, o fato de que o conflito trágico não permite nenhuma solução. Não há conciliação. O trágico não se resolve por um confronto, não há resolução do conflito. Kierkegaard, segundo ele, também se apodera da mesma “dialética do trágico”¹⁰⁸ ou dessa contradição, seguindo o vocabulário da lógica de Hegel, quando apresenta a ideia de uma unidade predeterminada de duas potências que colidem, “essa unidade faz da luta entre tais potências uma luta trágica”¹⁰⁹ e quando afirma – dado importante aqui - haver afinidade entre o trágico e seu conceito oposto (a ironia, o humor e o cômico). O princípio da individuação é considerado, em Hebbel e Hegel e em Schopenhauer e Nietzsche, o autêntico fundamento do trágico. Assim, Szondi na primeira parte do seu livro se dedica a construir uma história da filosofia do trágico de modo a fortalecer a tese da estrutura dialética do trágico, do trágico como uma modalidade dialética e segue na segunda parte para a análise de oito tragédias, entre as quais, *A Morte de Danton*, de Georg Büchner. O seu estudo foi sem dúvida um ponto de partida para o trabalho que se pretende aqui.

Em sua abordagem, Peter Szondi ressalta em primeiro lugar a condição de Danton de vítima e, não de mártir, da Revolução. Não há reconciliação. Pensar o martírio talvez implique o sacrifício, o que remete a algo que dá sentido, que de algum modo reconcilia, retorna. Não sendo a morte de Danton trágica, mas a sua vida – conforme Peter Szondi:

A tragicidade de Danton não é ser levado à morte pelas contradições da vida, mas sim que a morte entra em contradição com sua vida no próprio território da vida. O que faz Danton sofrer é a oposição, entre o corpo que é ativo, e o espírito, que o observa sem agir; entre o amor à outra vida e o conhecimento que destrói a vida amada.¹¹⁰

E mais do que a tragédia do revolucionário, a tragédia do homem Danton está em obra. A fuga do inimigo interior (a memória dos crimes de setembro, o Terror) exclui a do inimigo exterior, como nota Szondi usando como exemplo a cena em que Danton sozinho num descampado desiste de fugir:

¹⁰⁸ SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Jorge Zahar Editor, RJ, 2004. p.59.

¹⁰⁹ Ibidem, p.59.

¹¹⁰ SZONDI, Peter. 2004. *Op. Cit.* p.138-139.

DANTON – Não quero ir adiante. Não quero perturbar esse silêncio com o ranger dos meus passos e o arquejar de minha respiração. [Senta-se no chão, após uma pausa.]

Falaram de uma doença que faz perder a memória. A morte deve ter algo disso. [...] O lugar deve ser seguro, sim, para a minha memória, mas não para mim; para mim o túmulo dá mais segurança, ao menos me proporciona esquecimento! Ele mata a minha memória. Lá, porém, minha memória permanece viva e me mata. Eu ou ela? A resposta é fácil. [Levanta-se e toma o caminho de volta.]¹¹¹

Há no paradoxo trágico da sorte de Danton uma unidade entre salvação e aniquilamento, observa Szondi, e ainda, uma reunião trágica entre criação e destruição. Danton é um dos “criadores” da Revolução e é acusado de destruí-la. A Revolução “cria” o herói Danton e o destrói. A Revolução mesma tem uma estrutura antitética, que se baseia no amor/ódio; é – como a compara Danton – como Saturno que devora seus filhos.

Na cena transcrita acima, o monólogo de Danton se tece sobre a construção de paradoxos sobre vida/morte, o que remete imediatamente o personagem à linhagem de Hamlet, o príncipe melancólico. E vai constituir - esse paradoxo - um tema para Büchner desenvolvido no sentido de que cada dia da vida é um dia em direção à morte.

Mas a morte de Danton não é lastimada (como o é a morte de seu amigo Camille Desmoulins), é uma morte inútil e por isso trágica.

A peça se chama A Morte de Danton não só porque apresenta os últimos dias de seu protagonista, mas porque a morte – que muitas vezes se evidenciou como um momento constitutivo da poesia trágica – aqui se tornou problemática. Em oposição a Fedra, Hamlet, e Demétrio, cujas mortes não precisam ser designadas no título, o que caracteriza Danton não é tanto que ele tem de morrer, mas que não pode morrer porque já está morto. Para uma vida que experimenta si mesma como morta não há nenhum caminho de saída: seu desfecho é a lâmina da guilhotina, que encontra o corpo do herói tão inanimado como se ele já estivesse morto.¹¹²

Na primeira cena do primeiro ato Danton já está morto: “Meu doce túmulo”, ele chama sua amada Julie, evocando uma promessa de paz. O cenário é uma sala de jogos, há grupos conversando simultânea e alternadamente. Danton revela à Julie a impossibilidade de se conhecer um ser humano ao outro:

¹¹¹ BÜCHNER, Georg. “A *Morte de Danton*” IN: GUINSBURG, J. e KOUDELA, Ingrid Dormien (Organização, Tradução e Notas) 2004. *Op. Cit.* p.117-118.

¹¹² SZONDI, Peter. *Op. Cit.* p.139.

DANTON – O que sei eu? Sabemos muito pouco um do outro. Somos cascas-grossas; estendemos as mãos uns para os outros, mas é um esforço inútil; conseguimos apenas esfregar o couro um no outro... somos muito solitários.

JULIE – Você me conhece, Danton.

DANTON – Sim, aquilo que se pode chamar de conhecer. Você tem olhos escuros, cabelos cacheados, uma tez delicada e sempre me diz – querido Georges. Mas (Ele aponta para a testa e os olhos dela) aqui, aqui, o que há atrás disso aí? Veja, nossos sentidos são grosseiros. Conhecer um ao outro? Seria preciso arrancar a tampa de nossos crânios e arrancar um ao outro os pensamentos das fibras de nosso cérebro.¹¹³

O que resta é o corpo; e para além dos ornamentos e da superfície da pele há somente fibras. O que vai por dentro do ser humano só pode ser arrancado se submetido a uma vivisseção. A peça está em seu primeiro diálogo e a materialidade corpórea¹¹⁴ com a qual será tecida já está exposta. A imagem do crânio, da cabeça aberta, não é apenas premonitória, mas traz consigo a reminiscência de um emblema barroco, de uma alegoria.

Nessa mesma cena, o deputado Phillipeau pergunta a seus companheiros Hérault-Séchelles e Camille Desmoulins: “Por quanto tempo ainda devemos andar sujos e ensangüentados como crianças recém-nascidas, tendo ataúdes por berços e brincando com cabeças decepadas?”¹¹⁵ A Revolução instaura um novo tempo, um novo começo, onde todos são bebês - ou de outro modo, onde todos estão expostos à condição de “vida nua”, de seres matáveis - na sua dimensão biológica e política. Esse novo tempo só pode se estabelecer através da violência, que estabelece e conserva as novas leis.

Camille discorre então sobre o corpo do povo, e de como o Estado deve ser uma veste transparente, na qual cada pulsar de veias, cada retesar dos músculos, cada vibração dos nervos deve estar impressa. E – importante notar – o corpo do povo é, ou se confunde com corpo da França (“... os ombros nus dessa adorável pecadora que é a França.”¹¹⁶).

A segunda cena do primeiro ato se passa na rua. Simon, que é ponto de teatro, discute e bate em sua mulher. Ele é um tipo rufião popular, que transita pelo cômico, pelo grotesco, pelo ridículo e pelo trágico. A sua filha é prostituta – um dos personagens emblemas da modernidade analisados por Walter Benjamin. Diante da revolta do marido, sua mulher diz:

¹¹³ BÜCHNER, G. IN: GUINSBURG, J. e KOUDELA. 2004. *Op. Cit.* p.76.

¹¹⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Ed. UFMG, Belo Horizonte, 2006. p.676.

¹¹⁵ BÜCHNER, G. IN: GUINSBURG, J. e KOUDELA. 2004. *Op. Cit.* p. 79-80.

¹¹⁶ BÜCHNER, G. IN: GUINSBURG, J. e KOUDELA. 2004. *Op. Cit.* p 81.

“MULHER – (...) Nós trabalhamos com todas as partes do corpo, por que não também com essa? (...) Por que ela também não pode trabalhar com essa parte? Hein?”¹¹⁷

Ao que um cidadão toma a palavra e se investe de fúria iniciando a trama de ódio contra os moderados, grupo a qual pertence Danton. É um discurso proferido pelo personagem “Primeiro Cidadão”, mas que não se espere ver nele a imagem da razão, ou dos princípios de *phylia* alimentados pelo Esclarecimento:

PRIMEIRO CIDADÃO – (...) Vocês têm a barriga roncando de fome e eles, indigestão; vocês têm os casacos esburacados e eles, roupas quentes; vocês têm calos nas mãos e eles, mãos de seda. Ergo, vocês trabalham e eles não fazem nada; ergo, vocês ganharam seu dinheiro e eles o roubaram; ergo, se vocês quiserem de volta alguns tostões do que lhes foi roubado, terão de se prostituir e esmolar; ergo, eles são uns patifes e é preciso matá-los de pancadas.¹¹⁸

Aí estão em jogo a lei, a violência, o “estado de exceção permanente”, a “vida nua”, a cisão intestinal do “povo”. Outro cidadão continua:

TERCEIRO CIDADÃO – Eles não têm outro sangue nas veias além daquele que nos sugaram. Eles nos disseram – matem os aristocratas, são lobos! Nós penduramos os aristocratas nas lanternas. Eles disseram – o veto está devorando o vosso pão; nós matamos o Veto. Eles disseram – os Girondinos matam vocês de fome, nós guilhotinamos os Girondinos. Mas eles tiraram a roupa dos mortos e nós continuamos a andar como antes, de pernas nuas e tremendo de frio. Queremos arrancar a pele de suas coxas para fazer dela calças para nós; queremos derreter suas banhas para refogar a nossa sopa. Vamos! Morte aos que não têm nenhum buraco no casaco!¹¹⁹

As necessidades físicas, a violência física, a barbárie acompanham o momento de fundação da noção de cidadania, da nação moderna, estabelecida sobre a declaração dos chamados direitos humanos. A noção de “povo” é uma construção que tenta unificar uma fratura congênita, uma invenção do Romantismo, que nesse discurso do “cidadão” se desmascara e deixa ver o ressurgimento dessa ideia clássica da alcatéia social, do bando.

O Terror, vigente durante o período da Revolução Francesa, é a outra face dos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade. A multidão de cidadãos esbravejando quer pão e carne de aristocratas indiscriminadamente. Vida e morte se misturam na existência na miséria, por isso é indiferente matar e matar para comer. E o cidadão, esse indivíduo que só existe por sua constituição política, recorda: “Nossa vida é um assassinato pelo

¹¹⁷ Ibidem, p. 84.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ BÜCHNER, G. IN: GUINSBURG, J. e KOUDELA, p. 84-85.

trabalho.”¹²⁰ Mesmo a lei não tem como assegurar justiça, e, conforme Benjamin, o estado de exceção é na verdade uma regra geral, assim essa discussão pode ser verificada nas análises de Giorgio Agamben sobre as noções de *nómos* e *homo sacer*. A cena em que a multidão é interpelada pelo líder revolucionário e membro do Comitê de Salvação Pública, Robespierre, deve ser transcrita:

TODOS – Mata! Mata!

ROBESPIERRE – Em nome da lei!

PRIMEIRO CIDADÃO – O que é a lei?

ROBESPIERRE – A vontade do povo.

PRIMEIRO CIDADÃO – Nós somos o povo e queremos que não haja lei; ergo, esta vontade é a lei; ergo, em nome da lei não há mais lei nenhuma; ergo, mata!¹²¹

O humor fica também por conta da palavra latina que significa “portanto”, usada pelos cidadãos republicanos como se fossem senadores romanos. Büchner dá um tom farsesco e, no entanto deixa essa fratura exposta da contradição revolucionária. Robespierre (que é um representante do Estado) intervém de modo a lembrar um certo contrato social:

ROBESPIERRE - Pobre povo virtuoso! Tu cumpres o teu dever, tu sacrificas teus inimigos. Povo, tu é grande. Tu te revelas sob o clarão dos raios e os estrondos dos trovões. Mas teus golpes, povo, não devem ferir teu próprio corpo, tu estás matando a ti mesmo com o teu ódio, Tu só podes cair por obra de tua própria força. Teus inimigos sabem disso. Teus legisladores estão alertas, eles vão guiar as tuas mãos, [...]. Vinde comigo aos Jacobinos. Vossos irmãos o receberão de braços abertos; vamos instaurar um processo de morte contra nossos inimigos.¹²²

Pode-se notar que a visão do povo como um corpo (único) é elaborada na fala de Camille Demoulin tanto quanto no discurso de Robespierre, que sai em defesa da soberania da Lei e do Estado. A ideia do sacrifício é importante, pois implica a premissa da morte como contorno da lei. E a força deve ser guiada, levada “pelas mãos”, pela lei, que também tem braços, abraça e só através dela - a lei - se pode então se instalar a morte; através de um processo que torna a morte legítima, disciplinada, burocratizada. Através de tal “processo” o ódio se reverte (ou se reveste) em razão.

¹²⁰ Ibidem, p. 86.

¹²¹ Ibidem, p.87.

¹²² BÜCHNER, G. IN: GUINSBURG, J. e KOUDELA, p.87-88.

Ao final da cena, a multidão segue Robespierre e restam Simon e sua mulher, a quem ele pede desculpas. E num ato de lucidez, o sub-herói Simon - que é do povo, mas tem nome – cita Hamlet, tornando visível a presença da imagem do príncipe indeciso e ainda rememorando a representação, reencenando a peça dentro da peça, lembrando a todos o caráter teatral dos lugares de poder.

A cena seguinte se passa no Clube dos Jacobinos. O eloquente discurso de Robespierre justifica o terror e a necessidade de seu uso para o bem da República, ou de outra maneira, o povo estará nu. Ele proclama que não se desarme o “braço do povo”¹²³:

A arma da República é o terror, a força da República é a virtude. A virtude, porque sem ela o terror é funesto; o terror, porque sem ele a virtude é impotente. O terror emana da virtude e outra coisa não é senão a rápida, severa, inflexível justiça. Eles dizem que o terror é a arma de um governo despótico e que o nosso portanto se assemelha ao despotismo. De fato, porém é como a espada nas mãos de um herói da liberdade, assemelha-se ao sabre com que o satélite do tirano está armado. Se o déspota governa pelo terror seus súditos animalizados, ele tem razão como déspota; esmagai pelo terror os inimigos da liberdade e tereis não menos razão, como fundadores da República. O governo revolucionário é o despotismo da liberdade contra a tirania.

‘Clemência com os realistas!’, bradam certas pessoas. Clemência com os malfeitores? Não! Clemência para os inocentes, clemência para os fracos, clemência para os infelizes, clemência para a humanidade. Somente o cidadão pacífico merece a proteção da sociedade. Numa República, somente republicanos são cidadãos, realistas e estrangeiros são inimigos.¹²⁴

Mas se há um personagem sensato nessa peça, ele é o deputado Lacroix, do grupo de Danton. Sensato porque irônico, cínico. Na quarta cena do primeiro ato, ele e Legendre travam um diálogo na rua, onde o primeiro compara o povo ao Minotauro, o monstro mítico grego a quem se ofereciam jovens em sacrifício. Perguntado sobre Danton, ele revela:

Que sei eu! Tenta neste momento recompor a Vênus de Médici, procurando seus pedaços um a um nas grisettes do Palais Royal, faz mosaicos, como ele mesmo diz; só o céu sabe em que parte do corpo estará agora. É uma lástima que a natureza despedaçasse a beleza, como Medéia a seu irmão, e a tenha escondido nos corpos assim, em fragmentos.¹²⁵

Na cena 5, I ato, o cenário é um quarto onde Danton está com Marion, uma prostituta. Reapresenta-se a imagem do corpo em pedaços - conforme Lacroix já havia anunciado – e apresenta-se o corpo erótico (lugar de prazer) dos personagens; a ação

¹²³ Ibidem. p.93.

¹²⁴ BÜCHNER, G. IN: GUINSBURG, J. e KOUDELA. *Op. Cit.*93.

¹²⁵ Ibidem, p.96.

envolve os corpos. O corpo é lugar de prazer e conhecimento, que em Danton se confundem:

“MARION: Danton, seus lábios têm olhos.”¹²⁶

Marion, a prostituta, conta a história da sua vida. É interessante observar esse grande monólogo da prostituta não arrependida. A sua fala evoca a justificativa pelo prazer do corpo, a ideia de um fluxo selvagem sem pausa, de uma natureza a que não se pode contrariar. Essa face de Marion pode ser reconhecida em outra famosa personagem alemã, a Lulu da tragédia-monstra, *A Caixa de Pandora* (primeira versão de 1892 a 1894) de Frank Wedekind.

Lacroix em seu discurso sobre as prostitutas associa animalidade e prazer. Ele a chama as “sacerdotisas do corpo”; o corpo da prostituta se localiza entre o objeto sagrado e a mercadoria (ou mais precisamente, na indistinção entre essas duas noções).

“LACROIX- Duas irmãs de caridade, cada qual serve num hospital, isto é, em seu próprio corpo.”¹²⁷

Nessa mesma cena há um diálogo entre Danton e Lacroix de extrema importância. É o momento em que se convencem de que serão perseguidos. A Assembleia é uma arena (uma ágora) onde não se pode arrancar as máscaras, ou “*os rostos irão juntos*”¹²⁸, afirma Danton. A vinculação entre política e sacrifício é um tema tanto pra Danton quanto para seu antagonista Robespierre. Danton não quer ser mártir, ele ama a vida, os prazeres do corpo. Robespierre, representante da virtude (burguesa) acética do corpo, ao contrário, anuncia seu desejo de sacrifício. A fala de Lacroix mais uma vez deixa ver sensatez:

LACROIX – Os herbertistas ainda não estão mortos e o povo está na miséria; isto é uma terrível alavanca. O prato da balança, do lado do sangue, não pode subir se não quiserem que o Comitê de salvação Pública acabe pendurado numa lanterna. Robespierre precisa de lastro, precisa de uma cabeça de muito peso.

DANTON – Sei muito bem... a Revolução é como Saturno, ela devora seus próprios filhos. (...) Ainda assim, eles não se atreverão.

LACROIX – Danton, você é um santo morto, mas a Revolução não conhece relíquias; ela já atirou a ossada de todos os reis para o meio da rua e todas as

¹²⁶ Ibidem. p.98.

¹²⁷ BÜCHNER, G. IN: GUINSBURG, J. e KOUDELA. *Op. Cit* p.99.

¹²⁸ Ibidem, p.100.

estátuas para fora da igreja. Você acredita que vão deixá-lo de pé como um monumento?

[...]

DANTON – É verdade. E, além disso... o povo é como uma criança; precisa quebrar tudo para ver o que tem dentro.

LACROIX – E, afora isso, Danton, nós somos corrompidos, como diz Robespierre; isto é, gozamos a vida, enquanto o povo é virtuoso, isto é, não tem prazer com nada porque o trabalho embotou seus órgãos de fruição; não se embriaga porque não tem dinheiro e não vai ao bordel porque seu hálito fede a queijo e arenque e as meninas têm nojo disso.¹²⁹

O trecho acima descrito é tão rico em comparações, em imagens, em ideias que é preciso analisá-lo de forma detalhada. A aparição da maquinaria alegórica barroca faz rememorar outro tempo de caos político, de estabelecimento de leis, de experiência trágica. Mas a Revolução instaura um novo tempo, onde esses objetos não fazem mais sentido. No entanto, Danton sobrevive como um objeto (criatura) esquecido de outro tempo, anacrônico. A associação com o universo analisado por Walter Benjamin em *Origem do Drama Trágico Alemão*¹³⁰ se torna possível na medida em que se aproxima a imagem de Danton a do príncipe melancólico, indeciso.

“LACROIX- Precisamos agir.

DANTON – Encontrar-se-á um meio.

LACROIX – Encontrar-se-á, quando estivermos perdidos.”¹³¹

Danton não pode ser morto, pois já é um cadáver, e por isso sua morte é inútil. A relíquia é o fragmento de algo sagrado morto. Não pode haver reconciliação onde a política é guiada pelos preceitos da soberania e da violência. A existência de Danton tem a sua tragicidade exposta nessa condição de herói vivo/santo morto, ser vivente e cadáver e nessa sua indistinção que sua imagem apresenta entre objeto (criatura), sujeito criador e cadáver. Na visão (ou versão) da história como catástrofe restam somente ruínas da violência. A história é aquilo que transforma os homens em cadáveres, em criaturas (inclusive e, sobretudo a figura do soberano no drama barroco), deixando à mostra essa condição que Giorgio Agambem chama de “vida matável”.

¹²⁹ Ibidem. p.100.

¹³⁰ BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. (Tradução de João Barrento), Lisboa, Assírio & Alvim ed., 2004.

¹³¹ BÜCHNER, G. IN: GUINSBURG, J. e KOUDELA. *Op. Cit*, p.102.

O objeto “casaco”, vestígio do manto que envolve o homem coroado, está sempre presente. Há sempre um casaco com que se cobre o corpo. O corpo humano é visível no casaco, no seu desenho, no seu corte, na sua forma, sem que haja presença humana. Há referência a esse objeto (que é moldado pelo corpo, porém sobrevive a ele, inclusive como relíquia) em vários momentos da peça. Ou porque se enverga um casaco “bem escovado e limpo”¹³² ou porque não se tem nenhum trapo com o que se vestir.

Na cena 6, I ato, acontece o encontro de Danton e Robespierre, é um diálogo rápido, ríspido, onde Robespierre acusa Danton de traição e este sai à rua para se mostrar ao povo. Danton parece crer que a atitude de mostrar sua figura o resguardará da fúria da multidão, como se nela estivesse impressa a marca da “verdade”, da “história”. Robespierre é deixado só em cena e num solilóquio atormentado pela dúvida (“*Não sei que coisa dentro de mim engana a outra.*”¹³³), constrói sobre si imagens que figuram uma cisão e um paradoxo. O pensamento toma corpo, aponta seu dedo ensanguentado, de um sangue que não para de jorrar, não importa com quantos trapos se tente envolvê-lo. As “ações do pensamento” é que importam:

“ROBESPIERRE – Se o pensamento se torna ação, se o corpo o imita, é mera obra do acaso.”¹³⁴

Saint-Just, o intrigante, refere-se a Danton como “esse enorme cadáver”. A via clandestina das formas barrocas se enreda na épica da revolução. O cadáver enorme é, para além de sua predestinação ao inorgânico, uma presença que resta, como resíduo, como voz, como lembrança – evocação de um apelo. Por isso é necessário matar o que já está morto, mas que ainda resiste. *Só os mortos nunca retornam*, exclama Robespierre ao ler um artigo de Desmoulins que Saint-Just lhe mostra. A política é encenada como “biopolítica” (no sentido que Michel Foucault confere a esse termo), território de luta entre inimigos, onde a vitória se dá com o aniquilamento do outro.

O artigo que Camille Desmoulins escreve acusando Robespierre é rico em imagens que evocam o tema da associação entre poder e violência, do falso sacrifício: Robespierre é descrito como um messias sanguinário de mensagens apocalípticas, que porta uma cabeça guilhotinada como um ostensório.

¹³² Ibidem.p.103.

¹³³ BÜCHNER, G. IN: GUINSBURG, J. e KOUDELA. *Op. Cit*, p..105.

¹³⁴ Ibidem.

Mas novamente só em cena, Robespierre compara a sua agonia com aquela vivida no Jardim de Getsêmani por Jesus, cindindo pelo medo, pela solidão. Mas sua agonia tem a melancolia do carrasco, o seu tormento. Robespierre sofre pela amizade perdida de Camille, mas sabe que terá que redimir suas ofensas e as de Danton e seu grupo com o sangue deles mesmos.

No segundo ato encontram-se no cenário íntimo de um quarto os revolucionários-conspiradores Danton, Lacroix, Phillipeau, Páris e Camille Desmoulins. Danton na sua inação melancólica, na sua contemplação do tempo que não para em direção à morte (“o tempo nos perde”, ele diz enfasiado da vida) é avisado por Lacroix: “Você se precipita com sua indecisão na ruína”. Lacroix apela para que Danton se entregue a sua cólera, mas este se declara moribundo, farto. Danton já se vê como coisa, como corpo mortificado, santo morto, relíquia (“*e relíquias se atiram na rua*” durante a Revolução, ele sublinha). Ele mesmo não aguenta mais o seu casaco de sempre, como que cansado de sua condição de criatura, de ser vivente. (“É bom que o tempo da vida seja um pouco reduzido, o casaco era comprido demais, nossos membros não podiam preenchê-lo.”¹³⁵) – ele afirma, como que se referindo também à missão revolucionária. Em trecho bastante transcrito e analisado por vários intérpretes, Danton proclama a sua condição criatural:

“Não fomos nós que fizemos a Revolução, foi ela quem nos fez.”¹³⁶

Cansado, Danton quer paz, ele prefere ser guilhotinado a guilhotinar, ele está farto de sangue e num grito contra a luta ele indaga - “para que devemos, nós, homens, lutar uns contra os outros?”¹³⁷ Desmoulins faz-lhe eco, e suas palavras evocam um “até quando?” que permanece ressoando:

DESMOULINS – (...) até quando a humanidade, na sua fome eterna, irá devorar seus próprios membros? Ou, até quando nós, náufragos à deriva sobre um destroço, na tortura de uma sede inextinguível deveremos sugar o sangue uns das veias dos outros? Ou ainda – até quando nós, algebristas da carne, deveremos escrever nossos cálculos com os membros mutilados à procura da incógnita x que nos foge eternamente?¹³⁸

¹³⁵ BÜCHNER, G. IN: GUINSBURG, J. e KOUDELA *Op. Cit.* p110.

¹³⁶ *Ibidem*, p.110.

¹³⁷ *Ibidem*, p 110.

¹³⁸ *Ibidem*, p 110.

A visão da história como catástrofe, o mundo, como ruína onde as criaturas (náufragos à deriva) se devoram entre si, e a lei – o poder soberano – que se relaciona tragicamente com a violência, estão postos em cena no discurso de Desmoulins.

Nessa cena Danton declara que a vida não vale o esforço para conservá-la, de modo que se pode destacar o conhecimento desse estado de ameaça constante na vida capturada pela esfera política.

A cena seguinte se passa no *passeio de uma avenida*, o espaço público. Os personagens são: um cidadão, um cantador de feira, Simon – o ponto do teatro -, um mendigo, um senhor, um segundo senhor, um soldado, as prostitutas, e, depois, aparece Danton com Camille Desmoulins. A cena na rua tem um tom de humor picaresco, Simon e o mendigo são personagens cômicos, que subvertem os sentidos, que dão corpo ao grotesco e interpelam a ordem. Na fala de Simon - “o particular deve submeter-se ao geral...”¹³⁹ – a premissa revolucionária ganha contornos de crítica, pois está referida ao fato do menino recém nascido e anunciado pelo cidadão ser um filho da República; há nessa crítica um entendimento de que a vida não pertence aos seres viventes, mas aos dispositivos que os governam.

Novamente o casaco aparece, como que a lembrar a todo o momento a vulnerabilidade do corpo, as debilidades da *physis* humana, sua necessidade de se proteger das intempéries, e, sobretudo, do outro. O mendigo indaga ao senhor que passa onde ele arrumou o seu casaco, ao que o senhor responde assertivamente que foi o trabalho. O mendigo não se dá por satisfeito:

Senhor, por que o senhor trabalhou?

SEGUNDO SENHOR – Idiota, para ter o casaco.

MENDIGO – O senhor se torturou para ter um prazer, pois um casaco assim é prazer, um trapo também resolveria.¹⁴⁰

Casaco ou trapo, tanto faz – o mendigo (esse trapeiro) tem a sabedoria (dos bobos, dos idiotas) da vida nua. A rua é daqueles que têm fome e frio, e em cena as prostitutas oferecem seus corpos a soldados e passantes. Camille e Danton entram em cena e este diante da visão das prostitutas manifesta seu desejo de ser como os cachorros. Unidos,

¹³⁹ BÜCHNER, G. IN: GUINSBURG, J. e KOUDELA, p. 111.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 111-112.

prazer e vida animal, mostram um Danton contrariado com a sua condição humana (e, logo, histórica).

Na cena seguinte, passada em um quarto onde estão Danton, Camille e sua mulher, Lucille, fica-se sabendo que o Comitê de Salvação Pública decidiu pela prisão de Danton. A próxima cena se passa em um *descampado* (uma campina), onde Danton para, e senta-se no chão, como uma pedra. Ele não quer ir adiante, como afirma logo na sua primeira fala. O seu solilóquio melancólico lembra as meditações de Hamlet sobre a possibilidade ou não de um descanso, de uma morte absoluta, após a morte. Danton, no seu monólogo de hesitação, revela estar namorando com a morte. Morte e esquecimento se confundem como antídoto contra a memória, a inimiga de Danton que o persegue¹⁴¹.

A quinta cena do segundo ato, sob certo ponto de vista, pode ser considerada o centro nevrálgico da peça, seu momento de maior intensidade. A rubrica informa que é noite em um quarto, cuja janela abre para a rua. Em cena, Danton e sua mulher, Julie – sim, ele se casou com a própria Revolução de 14 de julho, embora a traia com diversas prostitutas. A madrugada, o estado de vigília de Danton (o despertar de um sonho), a janela aberta para a rua dão a ver esse lugar “entre” em que a cena se passa. Num tempo suspenso em que o passado faz sua aparição no presente; invisíveis, porém presentes (não apenas no discurso, mas na evocação, na presença fantasmática) estão as multidões, os mortos pelo massacre de Setembro, a humanidade, e os cinco continentes, que latejam na memória de Danton. Setembro é a palavra que toma corpo, que estende para ele suas mãos ensanguentadas - tal é a intensidade de memória, de imagética (no sentido da capacidade de produzir imagens) que ela provoca no revolucionário.

A memória de Danton, sua inimiga, é paradoxalmente a sua glória revolucionária, “o sacrifício indispensável”¹⁴², o massacre dos prisioneiros realistas em 1792. O sonho, esse plano escondido na peça (apenas relatado e passado dentro da cabeça de Danton), é também o lugar dos pensamentos secretos e vagos que fazem tremer e despertar o corpo. Em cena podem ser ouvidos o grito de Danton no escuro da noite no quarto e o grito

¹⁴¹ De acordo com Peter Szondi em seu *Ensaio sobre o Trágico* essa cena se destaca na peça. Cf. Szondi, Peter Op. Cit. p. 135 : “O mais importante é que com a decisão de Danton de interromper a fuga e retornar, essa cena apresenta a peripécia do drama e possibilita uma compreensão do destino de Danton que liberta a sua tragicidade do tema da revolução.”

¹⁴² Cf. BÜCHNER, G. IN: GUINSBURG, J. e KOUDELA. *Op. Cit.*, Nota 70, p. 118

silencioso na noite nas ruas da cidade, nos dois, a mesma palavra: “Setembro!”¹⁴³, com letra maiúscula de nome próprio, dando testemunho de sua humanidade.

Danton se divide entre o seu humor melancólico e a tormenta. Conforme Peter Szondi em *Ensaio sobre o Trágico* analisa, o ato histórico (a defesa, a guerra, a necessidade) comporta em si o germen da morte de seu ator, eis o paradoxo trágico de Danton, diante da presença irreduzível da morte. Em sua interpretação, Szondi assinala a aparição de “Setembro” como uma necessidade que rege o conjunto da peça.

O despertar do sonho é o momento em que Danton compreende o movimento da história, as constelações do outrora em um instante do agora. Segundo ensaio recente intitulado “Le Secret de ‘Setembre’ Dans *La Mort de Danton* de Büchner: Littérature et événements à travers la pensée de Gilles Deleuze”, publicado na *Revue Appareil*¹⁴⁴, Ilai Rowner assinala a atmosfera que se soma ao estado psíquico de Danton. Essa atmosfera criada pela noite, pelo silêncio da cidade, pelo grito que atravessa (como um fantasma) os muros da casa, sustenta a memória de setembro. Nessa chave interpretativa, a aparição de “Setembro” é um acontecimento indispensável, que condensa a necessidade da obra¹⁴⁵. A cena do “Setembro” entendida como acontecimento implica a visão da posição fora de si mesmo em que se encontra o personagem principal preso ao processo impessoal do acontecimento. A suposta unidade subjetiva do personagem se dissolve, segundo Ilai Rowner. Setembro, a palavra que ressoa, é um caso concreto do que Gilles Deleuze em *A Lógica do Sentido* chama de *ecceidade* (ou *hecceidade* em português, do latim *haec*), uma coordenada espaço-temporal na qual o sujeito se encontra entrelaçado, mas não fundido; uma composição intensiva de corpos e de vidas. Ou, em outras palavras, quando o acontecimento chega ao homem, como “Setembro” aparece a Danton, se realiza esse processo de individuação - como Gilles Deleuze e Felix Guatari, em *Mil Platôs*, descrevem a “*heccéité*” – que não constitui mais pessoas ou “eus”, mas emissões de singularidades.

¹⁴³ Ibidem, p.118.

¹⁴⁴ IN: Ilai Rowner, «Le secret de « Septembre » Dans La Mort de Danton de Büchner», *Revue Appareil* [En ligne], Articles, Varia, mis à jour le, 14/12/2009. Disponível em: <<http://revues.mshparisnord.org/appareil/index>> Acesso em 25/05/2011.

¹⁴⁵ O ensaio destaca a concepção da necessidade como unidade coerente que impõe uma ordem à desordem criativa, tanto no pensamento de Peter Szondi quanto no de T.S. Elliot. A partir daí, Ilai Rowner indaga sobre a existência mesma de uma “essência” da obra e discorre sobre a questão da necessidade de uma obra a partir da proposição de Gilles Deleuze de buscar ver os elementos estranhos à obra; os momentos em que aparecem nela as fissuras, as falhas.

De “Setembro” não resta mais do que o nome do mês, um pronunciado, uma expressão, uma duração. E, no entanto é esse resto, que sobra, que se repete, e na repetição se faz revelação. Aquilo que se repete é o que não se compreende, não se faz lembrar, não se sabe ou não se tem consciência. “Setembro” entre a necessidade histórica e a necessidade ética se desdobra em devir, uma violência do passado e do que ainda está por vir. O acontecimento tem uma temporalidade específica de passagem entre passado e futuro, no duplo movimento do “jamais visto” e o “já visto”. A repetição (o eco do grito na rua), a palavra que ressoa e faz lembrar, desperta a memória – o passado continua. E nesse instante de “acontecimento”, de manifestação espectral - de acordo com I. Rowner no artigo citado acima – tem-se revelada a presença de um segredo que resiste a ser decifrado. E que permanece como tal (como fantasma, sombra) durante toda a peça. A aparição do “Setembro” não é um julgamento da história ou a acusação da memória que obriga Danton a se resignar à morte sendo ainda vivente. Ao contrário, nessa manifestação há um apelo para a vida, um movimento para fora do corpo e para fora da história.

Mas Danton é cada vez mais arrastado para dentro da história, o que não o impede de perceber no seu corpo, nas suas carnes, a denúncia da Revolução. Danton é o homem pelo qual a Revolução chega. Há uma força corporal intensa na peça expressa no tremor de Danton no momento em que “Setembro” o expõe a essa condição de criatura mais até do que o tribunal revolucionário. Danton não pode aceitar totalmente o “necessário” do “Setembro” (o massacre, o Terror, a matança), nem pode se libertar, se isentar, se desembaraçar completamente de suas necessidades históricas.

“DANTON – [...] Somos títeres cujos fios são puxados por poderes desconhecidos; não somos nada, nada nós mesmos! Apenas as espadas com as quais os espíritos lutam, só que não se vêem as mãos, como nos contos de fada.”¹⁴⁶

Essa é uma dupla afirmação. Por um lado, trata-se da experiência do próprio teatro; os personagens não existem, existem atores que agem em cena – em seus corpos se figuram os personagens. É uma afirmação que remete a própria realidade do momento da cena, daquele presente em que isso é dito pelos atores e partilhado pelo público. O teatro remetido ao teatro faz lembrar à platéia de que aquilo que estão vendo é teatro, é como que um “sacolejão” que desperta para a concretude do presente, do ato de

¹⁴⁶ BÜCHNER, G. IN: GUINSBURG, J. e KOUDELA. *Op. Cit.*, p. 120.

representação. Por outro lado, a imagem da marionete evoca o teatro de maquinarias barroco e a encenação do drama trágico lutuoso da criatura em meio ao turbilhão da história (e da catástrofe). O mecanismo de que Walter Benjamin trata logo no primeiro fragmento de suas *Teses sobre o Conceito de História* se mostra na peça de Büchner através da tematização da representação – no seu espectro estético e político. No fragmento de Benjamin, o mecanismo da representação é descrito assim:

Conhecemos a história de um autômato construído de tal modo que podia responder a cada lance de um jogador de xadrez com um contra-lance, que lhe assegurava a vitória. Um fantoche vestido à turca, com um narguilé na boca, sentava-se diante do tabuleiro, coloca-o numa grande mesa. Um sistema de espelhos criava a ilusão de que a mesa era totalmente visível, em todos os seus pormenores. Na realidade, um anão corcunda se escondia nela, um mestre no xadrez, que dirigia com cordéis a mão do fantoche.¹⁴⁷

A próxima cena se passa na rua quando no fim da madrugada os cidadãos vão capturar e prender Danton. Entre eles está Simon, o ponto do teatro. Os cidadãos têm que prender o revolucionário e sabem que respondem por seus atos com suas cabeças, e dizem ainda no tom cômico da cena (em contraste com o tom inquietante da precedente) que têm as calças cheias de buracos, “depois dos buracos que fizemos nos corpos de outra gente...”¹⁴⁸ – diz o Segundo Cidadão.

A cena 7, II ato, inicia com um grupo de deputados na Convenção Nacional. O agir político em questão desde o princípio da peça é encenado nesse grande “teatro”, o cenário ágora no qual Georg Büchner traça sua colagem de material histórico (as Atas das Convenções) – o processo da Revolução – ao trágico do revolucionário que se confunde com o trágico da Revolução.

O tema da força de lei, da soberania, está posto logo de saída quando um deputado declara: “A espada da justiça paira sobre todas as cabeças.”¹⁴⁹ Se há uma “igualdade”, essa é a condição partilhada por todos. A espada não à toa “paira”, a lei – o poder soberano – guarda esse aspecto espectral.

O III ato começa na prisão do Luxemburgo, passa por um quarto onde dois deputados tramam a condenação de Danton e de seu grupo. A seguir, a Conciergerie, a ante-sala do cadafalso, o Tribunal da Revolução vão se sucedendo até o cenário da Praça

¹⁴⁷ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1996. p. 222.

¹⁴⁸ BÜCHNER, G. IN: GUINSBURG, J. e KOUDELA. Op. Cit., p. 120.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 121.

diante do Palácio de Justiça. “*Paris é um matadouro*” – decreta um prisioneiro¹⁵⁰. Danton na prisão profere as palavras cuja sabedoria ecoa para além do seu tempo: “*Hoje em dia trabalha-se tudo em carne humana.*”¹⁵¹ O tema da vida capturada pelos dispositivos de poder está em cena. Danton sabe que seu corpo será usado (e carregado pelo “arrastão” da história). A visão da história como catástrofe, um sentimento de permanência compartilhado por alguns personagens; o mundo é uma cova¹⁵² e a humanidade é assombrada pela dor física. A própria Revolução se desfigura, seus ideais são distorcidos, como na imagem da igualdade que brande sua foice sobre todas as cabeças, ou na do povo que se alimenta de cadáveres¹⁵³. E, ainda, na imagem da Revolução saturnina que devora seus filhos.

O bando como parte (à parte) do poder soberano aparece no monólogo solitário de um dos revolucionários, Barère, inimigo político de Danton, também assombrado pela consciência da condição de criatura, entre o matar e morrer:

BARÈRE – (...) Quando os setembristas invadiram as prisões, um prisioneiro sacou a faca e, misturando-se ao bando de assassinos, cravou-a no peito de um padre: estava salvo! Quem pode ter algo contra isso? Se eu me misturo ao bando dos assassinos ou se sento com o Comitê de Salvação Pública ou se eu uso a lâmina de um canivete ou a da guilhotina? O caso é o mesmo, apenas em circunstâncias um pouco mais complexas, porém as condições básicas são idênticas.

E se ele devia assassinar um, por que então não deveria assassinar também dois, também três, também outros mais? Onde está o limite? É como os grãos de cevada, dois fazem um monte, três, quatro, quantos então? Vem consciência minha, vem meu franguinho, vem piu, piu, piu, piu, toma, aqui está a comida.

No entanto ... Também eu fui prisioneiro? Era suspeito, o que dá no mesmo, minha morte era certa. [Sai]¹⁵⁴

O controle jurídico sobre a morte, a sua captura pelo poder soberano, sua desumanização e mecanização fazem parte do enredo da peça e estão manifestos também nas palavras de Danton na prisão:

“DANTON –Se fosse ao menos uma luta corpo a corpo! Mas eu me sinto como se houvesse caído na engrenagem de um moinho e meus membros fossem torcidos devagar e sistematicamente pela fria violência física. Ser morto assim, de forma tão mecânica!”¹⁵⁵

¹⁵⁰ BÜCHNER, G. IN: GUINSBURG, J. e KOUDELA. Op. Cit., p 135.

¹⁵¹ Ibidem., p. 120.

¹⁵² Ibidem, p. 147.

¹⁵³ Ibidem. p. 135 e 140, respectivamente.

¹⁵⁴ BÜCHNER, G. IN: GUINSBURG, J. e KOUDELA. Op. Cit., p 146.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 147.

O casaco, o adereço que tem a forma do corpo, que o protege contra o frio, é manto e mortalha. Nas palavras de Danton: “Estamos todos sepultados vivos e, como reis, enterrados em caixões triplos ou quádruplos, debaixo do céu, dentro de nossas casas, metidos em nossos casacos e camisas.”¹⁵⁶

No Tribunal Revolucionário, Danton denuncia a ditadura, o estado de exceção (a associação permanente entre poder e violência, segundo Benjamin), da lei republicana revolucionária comandada por Robespierre. Ele o acusa de trair a Revolução, de querer sufocar a República em sangue, mas é Danton quem está sendo julgado por traição. E ele - vale afirmar mais uma vez - sabe que está sendo usado, que seu corpo está sendo usado. E diante do Tribunal ele diz:

“DANTON – (...) Vocês querem pão e eles lhes atiram cabeças. Vocês têm sede e eles os fazem lamber o sangue dos degraus da guilhotina.”¹⁵⁷

Na Praça a multidão se apresenta sob a máscara do povo (formado por cidadãos). É um coletivo de vozes, mulheres e cidadãos que expressam uma revolta, uma fome, um anseio por justiça, que se confunde com o desejo de vingança contra a traição.

O IV Ato tem início com uma breve cena em que Julie, em um quarto, envia por um menino uma madeixa de cabelos para Danton na prisão. Ela sabe que ele será condenado e morto. Em seguida, a segunda cena mostra uma rua, onde o diálogo de dois cidadãos dá a ver a banalidade de um homem traído pela esposa, que acusando-a de traição à Revolução, obtém do Tribunal Revolucionário o divórcio e a cabeça da mulher.

A cena 3, IV ato, na Conciergerie se passa com os prisioneiros Danton, Camille, Lacroix e Héroult com os corpos deitados sobre duas camas. Eles falam de seus corpos, da vida que ainda há neles - os cabelos e as unhas que crescem, os calos que doem, os piolhos e as pulgas que chupam o sangue que ainda corre, os vermes que devoram intestinalmente. E, no entanto, são pessoas-coisas, como Danton compara: “amanhã seremos sapatos usados”¹⁵⁸.

Em longo monólogo, Danton de início não percebe que todos dormiram inclusive Camille, com quem divide a cama. Ele fala deitado, até que em um momento curva-se

¹⁵⁶ Ibidem, p. 120, p.148.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 150.

¹⁵⁸ BÜCHNER, G. IN: GUINSBURG, J. e KOUDELA. Op. Cit., p.152.

para falar com Camille, mas observa apenas o seu sono e depois de um tempo se levanta e vai até a janela. “Meu querido corpo”, ele diz como que se despedindo do corpo, e dos prazeres do corpo. A vida ganha um ornamento de ironia em vão, nas palavras de Danton – “Apenas trabalho para o coveiro!”¹⁵⁹ Afetado pelos cheiros, os fedores, que emanam do seu próprio corpo, Danton delira: “Sim, é tão triste ter de morrer. A morte macaqueia o nascimento, ao morrer estamos tão nus e desamparados como crianças recém-nascidas. Sem dúvida, recebemos a mortalha como fralda.”¹⁶⁰ A vida exposta à morte em estado permanente é tema do lamento de Danton.

Essa fala de Danton, um solilóquio febril contra a morte, evoca a imagem do relógio, que Danton sente como se a cada batida dos seus ponteiros empurrassem as paredes a sua volta, tornando tudo estreito como um ataúde.

“DANTON – Será que o relógio não vai parar? A cada batida ele empurra as paredes a minha volta e tudo se estreita, até que se torna tão estreito como um ataúde.”¹⁶¹

Essa imagem construída por Büchner reaparece recriada, desdobrada em *A Missão* de Heiner Müller na imagem do elevador parado no tempo. O tempo acontece no espaço, e Danton nesse momento da peça está justamente nesse lugar onde se quer suspender o tempo, o tempo da morte com hora marcada (local também da indistinção entre vida e morte). Deitado em sua cama ataúde, ele ainda pulsa vida, parado no tempo que não passa (mas que vai passando). É uma cena de intensidade contida no corpo e na sua fricção com o tempo.

“A vida é uma meretriz ordinária, fornicava com o universo inteiro.”¹⁶² – Diz Danton após referir-se ao poema cômico de Voltaire “La Pucelle d’Orléans”¹⁶³.

A cena seguinte tem como cenário a Praça diante da Conciergerie onde carcereiros e carreteiros discutem sobre quem vai levar os restos dos corpos que cairão pela guilhotina, o trabalho de recolher a “comida de vermes” é o seu ganha-pão. A

¹⁵⁹ Ibidem, p.154.

¹⁶⁰ Ibidem, p. 155.

¹⁶¹ Ibidem.p.154.

¹⁶² BÜCHNER, G. IN: GUINSBURG, J. e KOUDELA *Op.Cit.* 156.

¹⁶³ Joana D’Arc, transformada em santa dos matadouros por Bertolt Brecht, aparece aqui como a falsa virgem, da qual Danton quer se lembrar: “DANTON – Eu vou pegar “la Pucelle”. Quero esgueirar-me da vida não como de um genuflexório, mas como quem sai da cama de uma irmã de caridade.” IN: BÜCHNER, G. *Op.cit.*, p. 156.

próxima cena se passa dentro da Conciergerie, Camille Desmoulins convoca que se tirem as máscaras (tema que também será retomado por Heiner Müller) para que seja vista “apenas aquela primitiva, desdentada e indestrutível cabeça de asno.”¹⁶⁴ Essa é a imagem com a qual a humanidade se reconhece (nota-se que em Brecht a humanidade não se reconhece mais e em Heiner Müller as máscaras já grudaram de tal modo que não há como arrancá-las).

A seguir, como breve prelúdio, a sexta cena desse ato é composta pelo solilóquio de Julie que se mata tomando o conteúdo de um frasquinho.

A sétima cena se passa na Praça da Revolução. É uma cena de grande movimentação coletiva. O coro é formado – segundo informa a lista de personagens – por homens e mulheres do povo, “*grisettes*” (prostitutas), deputados, carrascos, carreteiros, trapeiros e prisioneiros. Há uma confusão de vozes, duas músicas duelam entre si, a Carmanhola (canção popular anônima e muito popular, criada em 1792 se tornou uma espécie de hino dos *sans-culottes*), cantada e dançada por homens e mulheres na praça, e a Marselhesa (o hino da República Francesa), entoada pelos prisioneiros.

A cena imaginada por Büchner é irônica, violenta e melancólica. A multidão quer ver o espetáculo da guilhotina. Uma mulher pede passagem para assistir de mais perto, suas crianças gritam de fome e precisam *ver* para que fiquem quietas. A guilhotina fica sobre um estrado, um tablado sobre um tablado e enquanto os condenados sobem para o cadafalso algumas vozes vociferam troçando. Hérault ao tentar abraçar Danton para se despedir é empurrado pelo carrasco, mas Danton com o seu humor melancólico provoca: “Acaso você pode evitar que nossas cabeças se beijem no fundo do cesto?”¹⁶⁵ A cena termina com essa frase e com os condenados já no cadafalso.

A próxima cena se passa numa rua após a decapitação dos revolucionários. Lucille, a mulher de Camille Desmoulins vagueia até sentar e soltar um grito de desespero, depois de uma pausa, se levanta. Sua reflexão gira em torno do tempo – o fluxo que não para - e da morte, ela diz que gostaria de estancar o tempo com um susto, e grita. E discorre sobre a sensação de estado de permanência: “...tudo permanece como antes, as casas, a rua, o vento que sopra, as nuvens que passam.”¹⁶⁶

¹⁶⁴ Ibidem, p. 159.

¹⁶⁵ BÜCHNER, G. IN: GUINSBURG, J. e KOUDELA *Op.Cit.* p.163.

¹⁶⁶ Ibidem, p.163.

Algumas mulheres passam contentes com o espetáculo que acabaram de assistir. Uma delas diz: “é muito bom que atualmente o morrer tenha se tornado tão público.”¹⁶⁷ A espetacularização da morte faz parte do processo de representação da política, da despolitização da Revolução, da sua estetização. A fala aparentemente simples e sem importância da mulher que passa na rua ganha um desdobramento de denúncia por parte de Büchner, na qual se pode depreender a afirmação de que o teatro para calar o povo, a política tornada espetáculo, a estetização da política são mecanismos de captura e manipulação da administração do poder, da governabilidade.

A última cena da peça mostra dois carrascos na Praça da Revolução atarefados com a guilhotina. Eles cantam enquanto trabalham. Quando terminam um diz para o outro:

“PRIMEIRO CARRASCO – (...) Pronto! Passa o casaco pra cá.”¹⁶⁸

E ambos saem cantando, e levando consigo um casaco – o que sobrou de algum decapitado. O casaco não é relíquia, pois será usado, reaproveitado pelo homem que trabalha na guilhotina. A humanidade se cobre com os restos dos cadáveres que assassina - não há julgamento moral em Büchner, mas a demonstração da necessidade, e da dimensão compartilhada por todos da vida nua, exposta aos dispositivos políticos de soberania e poder, que incluem sempre de modo perverso e paradoxal a exclusão. O casaco aparece nessa interpretação como um adereço alegórico que atravessa de mão em mão (ou melhor, de corpo em corpo) a peça, como que a lembrar, ou *testemunhar*, a continuidade da experiência da política como questão de poder e soberania. O antigo manto que cobria o rei – o rei das criaturas – pode ser evocado nesse casaco que cobre o homem dos direitos universais declarados; a humanidade sob a égide da fraternidade, da liberdade e da igualdade é coroada nos ideais iluministas, mas permanece, sob a máscara dos ideais, cadáver, objeto, criatura.

A cena final continua. Enquanto os carrascos saem cantando, Lucille entra e se senta nos degraus da guilhotina – que ela chama de anjo da morte. A imagem evocada do anjo, a posição de Lucille – sentada no regaço do anjo, como que amparada pela morte – cria um atmosfera melancólica e de grande intensidade lírica. A cena é esculpida pelo

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ BÜCHNER, G. IN: GUINSBURG, J. e KOUDELA *Op.Cit.* p.164.

volume da escuridão. A canção dos carrascos falava da volta dos trabalhadores para as suas casas, da lua que brilha – da vida que continua. Em contraste, Lucille canta:

“Há um ceifeiro chamado morte.

O Deus supremo guia seu corte.

São centenas de milhares incontados,

O que quer que caia sob a foice.”¹⁶⁹

É quando entra em cena uma patrulha de cidadãos, a polícia revolucionária. E num ato de quem se atira para a morte, Lucile grita: “Viva o rei!”¹⁷⁰ - É um grito de liberdade, como afirmam alguns críticos, mas é também uma afirmação (irônica) de poder sobre o seu corpo, sobre a sua vida e sobre a sua morte. Ou pode ser visto também como uma luz que sobrevive no piscar dos vagalumes (as pequenas luzes, como no nome de Lucile) na noite. A ironia pontua a peça, pois Lucile, a mulher de Desmoulins, não é uma monarquista, e o seu grito de louvor ao rei é esvaziado de qualquer conteúdo político (no sentido de governabilidade), do mesmo modo, as noções de cidadania, de república, e da própria política perdem sentido em meio ao estado de exceção que o processo da Revolução instaura. A peça termina com Lucile sendo cercada e retirada de cena pela guarda, que a rende “em nome da República”¹⁷¹. Em cena o gesto de cercar, capturar e matar dá a ver o emblema do poder associado à violência - a República e suas leis são o novo soberano.

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ BÜCHNER, G. IN: GUINSBURG, J. e KOUDELA *Op.Cit.*

Capítulo III. O Anjo: Sobre A Santa Joana dos Matadouros

De fato, o significado da mercadoria é seu preço; como mercadoria, ela não possui nenhum outro significado. Por isso, o alegorista está em seu elemento com a mercadoria. Como flâneur, ele se identificou com a alma da mercadoria; como alegorista, reconhece na "etiqueta com o preço", com a qual a mercadoria entra no mercado, o objeto de sua meditação: seu significado. O mundo cuja intimidade o faz ingressar este novíssimo significado, nem por isso se tornou mais amável. Um inferno se debate na alma da mercadoria, por mais que pareça que ela que ela tenha encontrado no preço a sua paz.

(BENJAMIN, Walter. 2006. p.414)

Talvez eu devesse começar pelo meu amor à primeira vista por essa peça. Talvez eu devesse ir mais longe e começar pela minha curiosidade sobre a personagem Joana d'Arc. Ou falar do medo de enfrentar Brecht e seus fantasmas.

A chegada da obra de Bertolt Brecht ao Brasil sem dúvida foi de grande impacto nos fins dos anos 1950 e de enorme influência sobre a formação de uma geração de dramaturgos, teóricos e encenadores. Toda uma vertente do chamado teatro engajado, político, de esquerda é testemunho das ideias de Brecht e foram reelaboradas pelo grupo do Teatro de Arena em São Paulo, pelo Teatro do Oprimido de Augusto Boal, pelo Teatro Opinião, e por vários outros. Esse é um dos espectros de Brecht que assombram a minha geração, mais interessada em um tipo de teatro dito pós-dramático. Por outro lado, a cisão e a abertura dos conceitos de encenação e dramaturgia são herança também da desconstrução do palco ilusionista que as experiências de Brecht (e um teatro "brechtiano") legaram. Porém, Bertolt Brecht permaneceu engessado em uma imagem de teatro de discurso político para muitos de uma geração nascida dos anos 1960 para cá. Monumentalizado teórica e esteticamente por alguns, Brecht resta spectral para muitos, opaco, nebuloso, assustador. Mas acredito que para ser fiel a um espírito é preciso profaná-lo, usando o termo que Giorgio Agamben propõe em seu belo livro¹⁷². Usar de forma livre, dessacralizar, é também retornar ao uso comum, e é nessa comunidade de

¹⁷² AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo, Boitempo ed. 2005.

leigos sobre Brecht que gostaria de incluir o meu trabalho. É claro, no entanto, que não existe um olhar puro, virgem, ingênuo sobre nada, e a produção crítico-teórica sobre Brecht é vastíssima. Mas quero poder me sentir livre para falar sobre uma peça de Brecht que desde a primeira vez em que li me vi frente a questões que me moveram até aqui.

Essa “liberdade” – e isso é muito importante – se alimenta do alto poder de provocação do obrar do dramaturgo, encenador e teórico alemão, manifesto em *A Santa Joana dos Matadouros*. E se foi a leitura de peças escritas por Heiner Müller que me deu a dimensão da potência profanável de Brecht, foi também o viés de interpretação de Walter Benjamin que me fez ver em *A Santa Joana dos Matadouros* a intensidade disso que decidi chamar de *peça-conjuração*. E embora já citado em capítulo anterior, o trecho a seguir serve de qualquer modo como justificativa para a minha escolha, com a palavra, Walter Benjamin:

A beleza que perdura é um objeto do saber. Podemos pôr em dúvida se a beleza que perdura ainda é digna desse nome, mas uma coisa é certa: não existe objeto belo que não tenha em si algo que mereça ser sabido. O papel da filosofia não pode ser o de duvidar da sua capacidade de despertar o que nas obras existe de belo.¹⁷³

Interessa-me esse “algo” indefinido que permanece como enigma, indecifrável, que resiste a um sentido único, que se abre para interpretações pelo que transparece e oculta. Apesar de nunca ter assistido uma montagem de *A Santa Joana dos Matadouros* a leitura da peça me fez pensar em quanto a encenação é um “problema”, a encenação é posta em questão. E, não por motivos materiais, como a necessidade de um elenco enorme – quase trinta atores. Mas, pelo fato de no texto não haver indicações de “como” se ligam os “doze quadros” (capítulos, estações, atos e sub-atos) que compõem a peça. As “ligações” são lacunares, a peça é composta dessas estações, desses fragmentos. Mas *A Santa Joana dos Matadouros* parece ser impossível de ser encenada, e isso a torna do ponto de vista da conjuração um ímã, uma atração. Porque talvez ela pareça ser uma peça presa em um tempo, às formas de um tempo. Mas as aparências de um olhar catalogador enganam. Há ali muitas *injunções*, no sentido em que Derrida emprega esse termo, sobre as quais eu pretendo lançar o meu olhar. A começar por essa injunção entre texto e encenação, vazio e escritura cênica, palavra e imagem.

¹⁷³ BENJAMIN, Walter. *A Origem do Drama Trágico Alemão*. (Tradução de João Barrento), Lisboa, Assírio & Alvim ed. 2004. p.197.

Ocorre que em *A Santa Joana dos Matadouros* os tempos se encontram. E aquilo que parecia um outrora enterrado salta na peça como espectro, como paródia e ironia, como algo que pode ser reatualizado por conta de um traço trágico que a constitui. É preciso recorrer a Walter Benjamin para tentar seguir esse viés.

Em *Essais sur Bertolt Brecht* (escritos reunidos dos anos 30), Benjamin faz um relato apaixonado do Teatro Épico, da proposta estético-política que ele encerra. Sua análise sobre o herói não trágico, aquele que sabe, o pensador, o “personagem dialético dessa sociedade”¹⁷⁴, na obra de Brecht, mostra como é essa busca mesma por esse “herói não trágico” que define a epicidade do seu teatro. Benjamin aponta para uma via (européia, mas também alemã – frisa ele) que passa pelos mistérios medievais, a época barroca (Grypius e Calderón) até Strindberg e que engloba também o teatro de Shakespeare e Goethe. Essa via, ou atalho clandestino da história do drama profano do Ocidente, desemboca no teatro de Brecht trazendo a herança do drama medieval e barroco. Benjamin sublinha que a busca por heróis não trágicos nunca cessou, mesmo dentro da história do drama, cujos fundamentos foram fincados pelo pensamento aristotélico. E exemplifica o *Cristo medieval* como personagem épico, seus passos, a Paixão - essa história circular de nascimento, morte e ressurreição – que representam uma narrativa de retorno e cujo herói é não trágico. Na dramaturgia brechtiana, assinala Benjamin, a catarse aristotélica e a purgação das paixões pela identificação com os heróis foram suprimidas, do mesmo modo que na geometria não-euclidiana o postulado sobre os paralelos foi abolido.

“On peut aller plus loin et dire que Brecht a tente de faire du penseur, voir du sage lês héros dramatique lui-même. Et c’est précisément à partir de là que l’on peut définir son théâtre comme épique.”¹⁷⁵

É fundamental ressaltar a importância da narrativa épica no pensamento de Benjamin. As canções que interrompem a cena, os gestos emprestados da realidade remetem sempre ao presente com o qual o teatro de Brecht dialoga. A realidade representada é o teatro. Essa crença nos signos, essa teatralidade que Walter Benjamin analisa na obra de Brecht se relaciona diretamente com aquela herança contrabandeada pelo atalho clandestino.

¹⁷⁴ BENJAMIN, Walter. “*Qu’est-ce que le théâtre épique?*” (*Deuxième version*) IN: *Essais sur Bertolt Brecht*. Paris, François Maspero éditeur, 1969. p.28.

¹⁷⁵ BENJAMIN, Walter. 1969. *Op.Cit* p.27.

Si toutefois on peut parler d'une voie et pas plutôt d'un sentier de contrebande, d'un sentier clandestin, par lequel l'héritage du drame médiéval et baroque nous est parvenu. Ce sentier muletier, tout abandonné et ronçoux qu'il soit, reparaît aujourd'hui dans les drames de Brecht.¹⁷⁶

O fato de o teatro épico ser o teatro dos heróis a quem se espanca, como afirma Benjamin – em seus ensaios sobre Brecht - traz à tona essa figura do surrado, daquele cuja vida não vale nada, o personagem cuja “vida nua” se configura em sua própria carne. Os elementos políticos e artísticos formam um todo na obra de Brecht e a sátira é a lição maior que Brecht tomou de Marx. Mas é na junção da parábola e da alegoria da obra de Kafka e de Brecht que Walter Benjamin reconhece um lado profético, uma possibilidade de legitimar a arte face à razão.

E é com essa junção de parábola e de alegoria que Brecht opera em *A Santa Joana dos Matadouro* que eu gostaria de seguir o rastro desse atalho clandestino e pensar de que modo o mundo das formas barrocas aparece, sobrevive, e sob a forma mesma do drama de mártir, tão usado pelos missionários jesuítas do século XVI e XVII na catequese dos índios, é usado, profanado, ressignificado na peça.

De acordo com o ensaísta e tradutor da peça para o português Roberto Schwarz, o texto escrito sob a forma de versos constrói uma “linguagem nobre, emprestada de Hölderlin e Goethe”¹⁷⁷, dentro de uma tradição de verso armado da literatura alemã. E que como demonstra Benjamin em *Origem do Drama Trágico Alemão*, remonta ao drama trágico lutuoso, cujas influências são desenvolvidas no movimento literário alemão da segunda metade do século XVIII *Sturm und Drang* (cabe destacar entre esses poetas J.M.R.Lenz¹⁷⁸) e por Goethe, que “foi buscar ao Classicismo a possibilidade de, no contexto da história, configurar de forma reflexiva a noção de destino enquanto antítese da liberdade individual. Mais quanto mais longe levava essas tentativas, mais inexoravelmente se aproximava do drama trágico barroco.”¹⁷⁹.

Mais uma vez, é preciso lembrar a distinção feita por Benjamin entre drama trágico e tragédia. O drama trágico é uma forma aberta, intermédia, se situa na transição

¹⁷⁶ Ibidem, p. 28.

¹⁷⁷ BRECHT, Bertolt. *A Santa Joana dos Matadouro*. São Paulo, Cosac e Naify, 2001. p.11.

O texto de apresentação do livro foi publicado pela primeira vez em *Novos Estudos Cebrap*, no.4, 1982.

¹⁷⁸ A peça de Jacob Lenz *Soldados* foi matéria de inspiração declarada de Georg Büchner em *A Morte de Danton*.

¹⁷⁹ BENJAMIN, Walter. 2004. *Op.Cit.* p.125-126.

entre o tempo dramático e o tempo da música, os seus acontecimentos são esquemas parabólicos, reflexos simbólicos de um outro jogo ou drama.

Bertolt Brecht apresenta em *A Santa Joana dos Matadouros* uma heroína não trágica. Mas interessa ver também esses traços do trágico que aparecem na trajetória da peça. Na trajetória (a caminho da morte) da santa. A própria escolha da figura de Joana d’Arc abre possibilidades de interpretações infinitas.

Uma breve pesquisa nos reporta aos incontáveis usos da figura de Joana d’Arc. Nas palavras do historiador francês, Jules Michelet, Joana, essa “vivante énigme”¹⁸⁰ permanece uma criatura misteriosa, que desde o século XV quando nasceu camponesa e lutou contra os ingleses e morreu queimada pela Igreja, até hoje é disputada como emblema. Em recente reportagem do jornal *O Globo* o presidente francês Nicolas Sarkozy aparece na cidade de Domrémy-La-Pucelle, considerada a cidade natal da heroína, nas festividades de comemoração de nascimento de Joana d’Arc, para lançar extraoficialmente sua campanha presidencial e disputar a imagem de uma das figuras mais emblemáticas da história da França com a extrema-direita, que desde a década de 1980 promove através do partido da Frente Nacional uma passeata no 1º de maio para celebrar a santa¹⁸¹.

É interessante notar que o dramaturgo inglês George Bernard Shaw em sua versão de *Saint Joan* de 1924 tem consciência do poder de uso de propaganda da figura de Joana. Incluindo *La Pucelle* (1755) de Voltaire, *Die Jungfrau von Orléans* (1802) de Schiller, passando por Michelet (*História de França*, 1841), Charles Péguy (*Jeanne d’Arc*, 1897), Mark Twain, Blaise Cendrars, Georges Bernanos, Paul Claudel, Joana d’Arc é convocada em nome de inúmeras causas. André Malraux define a presença de Joana na comemoração da sua morte em 1964:

Ô Jeanne sans sépulcre et sans portrait, toi qui savais que le tombeau
des héros est le cœur des vivants (...) : à tout ce pour quoi la France fut aimée,
tu as donné ton visage inconnu.¹⁸²

¹⁸⁰ MICHELET, Jules. *Jeanne d’Arc*, Paris, Nelson Editeurs, 1934. APUD: Foucart, Claude. *Cette vivante énigme: Jeanne d’Arc. Cahiers de recherches médiévales* . IN: <http://crm.revues.org/1693> , em 6/03/2008. Acesso em : 2/02/ 2012.

¹⁸¹ *O GLOBO*. 07/01/2012. p. 37.

¹⁸² MICHELET, Jules. *Jeanne d’Arc*, Paris, Nelson Editeurs, 1934. APUD: Foucart, Claude. *Cette vivante énigme: Jeanne d’Arc. Cahiers de recherches médiévales* . IN: <http://crm.revues.org/1693> , em 6/03/2008. Acesso em : 2/02/ 2012

A jovem camponesa que tinha visões se torna já no século XV símbolo da liga católica durante as guerras religiosas contra protestantes. Sem rosto, sem sepulcro, vinda de outro tempo, é manipulada como personagem emblemática tanto por republicanos quanto por monarquistas no período da Restauração. Mas é Michelet quem vai construir a imagem romântica da heroína fundadora da nação, justamente evocando na sua figura a « pureza » original do povo francês - Joana, a filha do povo. A imagem da santa guerreira que triunfou sobre os ingleses foi usada na *belle époque* como propaganda anti-semita pela (reacionária) Liga das Mulheres Francesas. Durante 1ª Grande Guerra sua imagem é utilizada na propaganda de guerra; a imagem de um cartaz da época traz a Catedral de Reims sendo bombardeada pelos alemães e Joana d'Arc vira símbolo da Frente Nacionalista e da causa aliada - a própria encarnação da resistência francesa contra o estrangeiro¹⁸³.

Disputada pela República e pela Igreja, em 1920, Joana d'Arc é canonizada. É nessa época que a figura de Joana é internacionalizada através de cartazes, músicas no rádio e filmes (como o de Abel Gance, Carl Dreyer, Cecil B. De Mille) e se torna patrimônio da humanidade, ora reivindicada como emblema pelos nacionalistas, ora pelos católicos, ora pelos republicanos, ou ainda pelos socialistas.

Toda essa digressão foi feita em nome de situar esse personagem, no sentido de entender a escolha de Brecht, que joga com o uso manipulador da imagem de Joana, com a sua força propagandística, icônica, missionária. Escrita entre 1929 e 1931, *A Santa Joana dos Matadouros* mostra uma outra Joana, ou a mesma, só que « *out of joint* », disjunta, vinda de outro tempo, sem lugar. Em Brecht, Joana é um personagem emblemático na medida em que ela como mensageira falha. O anjo não consegue cumprir a sua missão. A mensagem não é transmitida. E ao fim da peça e da trajetória de Joana, ela nada mais é do que um cadáver cujo túmulo não é o « coração dos vivos », é aquele sobre o qual se jogam bandeiras em nome dos industriais de carne de Chicago, ou não importa quem. Santificada à revelia, a Joana dos matadouros não tem seu corpo queimado, por isso o que lhe resta é o corpo morto, agora relíquia de seus inimigos. Joana é imagem, e como tal, é *fragmento*, é perda, é jogo. E como imagem é passível de ser capturada pelos dispositivos de poder e econômico. Mas sobretudo Joana configura uma

¹⁸³ Cf. KILGORE, Jennifer. *Joan of Arc as Propaganda Motif from the Dreyfus Affair to the Second World War*, Revue *LISA/LISA* e-journal, Vol. VI – n°1 | 2008 .IN: <http://lisa.revues.org/519>. Publicação em: 16/06/2009. Acesso em: 02/02/2012.

imagem dialética – no sentido que Walter Benjamin constrói no trabalho das *Passagens*¹⁸⁴ - , aquilo no qual o Pretérito encontra o Agora, que apresenta em si a existência simultânea da modernidade e do mito, uma imagem, enfim, capaz de lembrar, de repor em jogo.

A Joana de Brecht é uma provocação. E também uma profanação. E ainda, um ato de conjuração das formas barrocas e da mecânica espectral do modo de produção capitalista. Sem dúvida, Brecht conjura Marx. E é do ponto de vista da alegoria de Benjamin que pretendo seguir interpretando a peça, observando a destruição do orgânico e do vivente na intenção alegórica ; compreendendo conforme Gilles Deleuze as dobras do Barroco no sentido de descontinuidade e continuidade, de modo não sucessivo, a partir da ideia de justaposição, de constelação de imagens – presentes nos procedimentos ensaísticos de Benjamin e nos procedimentos cênicos de Brecht, sob a forma da montagem e da colagem de fragmentos.

A *Santa Joana dos Matadouros* é uma peça dividida em 12 “cenas”, ou “quadros”, na verdade, são estações - os 12 passos da Paixão, como nos mistérios medievais. A travessia de Joana pelas estações (que a levarão da ignorância, da ingenuidade, da pureza ao conhecimento, à verdade, à morte) se desenrola no contínuo do espaço, de forma coreográfica – como diz Walter Benjamin a respeito do drama trágico alemão¹⁸⁵. Há sub-estações, todas numeradas e intituladas. Os títulos remetem aos usados no drama trágico alemão, duplos, às vezes de tom triunfante, outras, didático. De qualquer modo títulos tais como : “Para trazer consolo à desolação nos matadouros os boinas pretas saem de seu quartel : Primeira descida de Joana às profundezas” ; “Desentocando Bichinhos” ; “Discurso de Pedro Paulo Bocarra segundo o qual o capitalismo e a religião são indispensáveis”, entre outros, não são rubricas, são títulos cuja origem pode ser remontada às procissões italianas do século XVI e seus *trionfi*, ou seja, é preciso ressaltar o caráter visual (isto é, imagético e escritural) desses títulos que funcionam como emblemas; o texto vira imagem. Brecht coloca um problema para a encenação deslocando a (materialidade da) escrita para dentro da cena e criando uma disjunção com o que se configurou desde o fim do século XVIII como gênero dramático.

¹⁸⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2006.

¹⁸⁵ BENJAMIN, Walter. 2004. *Op.Cit.* p. 93.

O *mártir* é aquele que, como Cristo, sofre em nome da humanidade. A condição de mártir muitas vezes é partilhado por príncipes no drama trágico alemão, de acordo com Benjamin, que ocupam uma posição sublime mas a impotência do seu agir deixam em aberto se se trata de uma drama de tirano ou de mártir¹⁸⁶. O *santo* é esse “ponto de convergência, no qual se cruzariam as linhas de todas as personagens trágicas, esse homem absoluto...”¹⁸⁷ Seria uma provocação a Brecht afirmar junto com Benjamin que “a tragédia de santidade é a mais secreta nostalgia do autor trágico”¹⁸⁸? Prefiro apostar que a ironia é a chave-mestra com a qual Bertolt Brecht joga com a forma do drama trágico alemão, ora pela via da afirmação, ora pela via da paródia. E é mais uma vez na investigação de Benjamin que se encontra uma pista:

O drama trágico é uma forma de tragédia de santos, como demonstra o drama de mártires. E se o nosso olhar aprender a descobrir os seus traços em diversas formas de drama, de Calderón a Strindberg, o futuro ainda em aberto desta forma, uma forma de ‘mistério’, revelar-se-á de modo evidente.¹⁸⁹

Brecht decididamente não é um autor trágico, o que não significa que ele não utilize a ironia do fato de que a morte do mártir (no caso, de Joana) ao contrário de ser um sacrifício expiatório, uma morte sacrificial que inaugura uma nova comunidade, no espírito de uma justiça vindoura¹⁹⁰, não muda nada, não tem potência transformadora e ainda pode ser cooptada por interesses políticos e econômicos. É o drama da criatura que se apresenta como traço, como vestígio dessa forma contrabandeada do drama profano manifesta em *A Santa Joana dos Matadouros*, cuja forma de “mistério” se expressa pelos dogmas de uma nova religião, o capitalismo. Não há aqui a pretensão de dar conta de nenhuma hipótese, apenas a tentativa de olhar a peça à luz dessa possibilidade apontada por Benjamin em *A Origem do Drama Trágico Alemão* de uma sobrevivência (um futuro) em aberto dessa forma barroca – trágica e lutuosa. Uma coisa e outra.

Os mistérios de santos e crônicas medievais dão conta de uma totalidade do processo histórico (que nesse contexto significa dizer, salvífico), enquanto que no drama trágico o tempo é apreendido em partes, é dividido. Mas, conforme observa Benjamin, a afinidade do drama trágico com o mistério se estabelece pelo modo como o desespero (sem saída) se apresenta no drama cristão secularizado (o drama de mártires).

¹⁸⁶ BENJAMIN, Walter. 2004. *Op.Cit.* p. 67.

¹⁸⁷ *Ibidem.* p.114.

¹⁸⁸ *Ibidem.* p.114.

¹⁸⁹ *Ibidem.* p.115.

¹⁹⁰ *Ibidem.* p.115

Joana d'Arc é a própria figura da mártir, queimada viva a jovem camponesa donzela que ouve as vozes do arcanjo Miguel (o chefe dos exércitos de Deus), de Santa Catarina e de Santa Margarida (essa santa foi perita em se travestir de homem para sobreviver) não se poupa ao fazer-se passar por rapaz para lutar contra os ingleses. Joana d'Arc para além de qualquer coisa que se diga a respeito dela, era uma moça. Mas ela ultrapassa essa condição, ao assumir a identidade (da armadura) de guerreiro. Walter Benjamin ao analisar a figura do mártir no drama barroco assinala que há um aspecto particular quando a vítima da ação é mulher¹⁹¹.

Esse aspecto é decisivo para uma correta avaliação da tragédia de mártires. A função do tirano é a restauração da ordem na situação de exceção: uma ditadura cuja utopia será sempre a de colocar as leis férreas da natureza no lugar do instável acontecer histórico. Mas também a técnica estoica visa um objetivo parecido: controlar, com o domínio dos afetos, o que pode ser visto como estado de exceção da alma. Também ela busca uma nova criação, contra a história – no caso da mulher a afirmação da castidade –, e que não está menos distante da inocência da criação original do que a constituição ditatorial do tirano. Se a marca própria desta última é a devoção à coisa pública, a da primeira é o ascetismo físico. Por isso a princesa casta ocupa lugar de destaque no drama de mártires.¹⁹²

A personagem Joana d'Arc convoca em torno de si todo um exercício de memória, uma aura, no sentido mesmo que a palavra – segundo o filósofo francês George Didi-Hubermann em seu livro fundamental para esse trabalho *O que vemos, o que nos olha* – tem de espinhoso e polimorfo. A aura é uma trama singular de espaço e de tempo, nas palavras de Benjamin, ou, um espaçamento tramado, um traço compreendido como aparição de uma proximidade, de acordo com Didi-Hubermann¹⁹³. E é como imagem crítica, em crise, uma imagem que critica a imagem, cujos sentidos são sempre ambíguos, que Brecht joga com a sua santa Joana dos matadouros.

Mas a peça de Brecht em questão parece conjurar espectros os mais variados. Logo na primeira cena, onde aparece Pedro Paulo Bocarra, *O Rei dos Frigoríficos* - conforme escrito já no título, onde, aliás, é narrado o que acontece em cena - ele lê uma carta e a esconde. A carta é um objeto teatral que conduz intrigas, traz reviravoltas, é um recurso dramático que deflagra e resolve conflitos, inicia e desfecha enredos; a carta é a possibilidade de um golpe de teatro, de um salto na trama. O gesto de esconder antecipa, marca a conduta de Bocarra. Esconder, disfarçar, ocultar, mascarar fazem parte do

¹⁹¹ Ele cita vários exemplos, mas gostaria de evocar o *Auto da Sibila Cassandra*, de Gil Vicente.

¹⁹² BENJAMIN, Walter. 2004. *Op.Cit* p.68.

¹⁹³ DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, Editora 34, 2ª.edição, 2010. Cf. p. 147-148.

vocabulário de ações de Bocarra. Ao esconder a carta, Bocarra assume a máscara sombria da melancolia e usa a « lembrança que mata » como disfarce, como artifício de ocultamento das suas intenções motivadas por interesses econômicos de abandonar o comércio de carne. Sob a máscara do herói fraco, arrependido, atormentado pelo fantasma de um crime cometido, ele diz :

BOCARRA –

Lembra-te, Cridle, o dia

Em que percorrendo o matadouro – era noite –

Paramos ao pé da máquina de enlatar presunto?

Lembra-te, ó Cridle, aquele vitelo

Que virava o olho claro, grande e obtuso para o céu

Enquanto entrava na faca? Senti como se fosse carne

Da minha carne.

Ai de nós, Cridle, como é sangrento o nosso comércio.¹⁹⁴

De acordo com a rubrica essa primeira cena se passa nos matadouros de Chicago. Toda a intriga da peça será movida pela manipulação de Bocarra sobre a oscilação do mercado de carne (que envolve todo o processo de produção desde a criação do gado à indústria de carne enlatada). Se o mercado está abarrotado e tem que baixar, Bocarra usa a máscara do herói cindido e utiliza um discurso desesperado, lutuoso. A carne (do vitelo) é usada como metáfora de um sacrifício quase bíblico, como se o comércio fosse realmente doloroso para Bocarra, ele se identifica com o vitelo abatido e deixando claro desde o início que as semelhanças entre certa humanidade e a carne - que vai dos matadouros, passa por todo um processo de corte, de trituração dos ossos, aproveitamento das peles, das vísceras - vão além do discurso figurado daquele que diz não querer mais ser um carnicheiro e que por isso abandona o negócio. Ao longo da trama tecida por entre os doze « passos » (do « Mistério ») de Joana (rumo à morte e ao conhecimento) torna-se evidente a intenção dissimulada de Bocarra de obter um lucro ainda maior do que já tinha. Tudo na peça é gerado a partir da carne, ou melhor, da sua venda. É interessante notar que a carne é uma alegoria e não. A carne enlatada, as salsichas são feitas com os

¹⁹⁴ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit* p. 20.

refugos do abate, os restos de carne. O mercado, amparado pelo espectral « Estado policial » move uma maquinaria que se realimenta de restos, de uma humanidade desfigurada, cuja carne se mistura nas máquinas com a dos animais. A vida dos seres humanos vale tanto quanto a do vitelo. Ou menos até, se o ponto de vista for o de Bocarra, que lhe atribui uma aura de sacrificiado, portanto de sagrado. O primeiro episódio termina com Cridle, o « leal amigo » - como Bocarra o chama - anunciando que o concorrente da indústria de carne enlatada, Lennox, será *abatido*.

O segundo episódio (*A Quebra das Grandes Indústrias de Carne*) é dividido em quatro cenas que se passam em locais diferentes e apresentam as várias partes envolvidas com a “quebra”. Cada cena tem seu título, conforme já dito. É interessante notar que as cenas poder estar dispostas pela encenação no mesmo lugar ao mesmo tempo. Os títulos podem funcionar como legendas, cartazes, ou mesmo projeções e as cenas podem ser mais cortadas ainda. É possível perceber uma disposição cinematográfica, uma sequência dos acontecimentos montada por fragmentos, como no procedimento de montagem no cinema.

Diante das indústrias Lennox, « Os Trabalhadores » - assim com o artigo definido e as letras maiúsculas – entoam na sua voz coral a convocação de revolta. Entre as estrofes há indicações de silêncio, e após cada vazio o coro retoma com novo entusiasmo.

OS TRABALHADORES –

(...)

Silêncio

Eles estão pensando o que ? Pensam

Que somos gado

Que aceitamos tudo ? Nós

Somos trouxas ? Antes morrer ! Nós

Vamos embora daqui imediatamente.

Silêncio

Já não são seis horas ?

Por que não abrem os portões, seus exploradores ? Aqui

Está o seu gado, seus carneiros, abram ! ¹⁹⁵ (Grifo meu).

O silêncio também é o momento em que « Os Trabalhadores » mudam de atitude frente ao trabalho, antes denunciado como explorador é, porém a única salvação, mesmo que as suas vidas tenham que ser abatidas como gado. O mesmo gado, aliás, que enche as latas da indústria. Entre afirmar “Não somos gado” e “aqui está o seu gado” há um intervalo tão pequeno quanto aquele necessário entre inspirar e expirar o ar com o que se vive. É importante observar como essa lacuna entre as vozes, o silêncio, abre para a interpretação, para a encenação um espaço de intensidade maior. É na mudez que se vislumbram imagens.

Entre gargalhadas eles exclamam em frente aos portões da fábrica falida:

Abram ! Nós

Queremos entrar em vossas

Arapucas e cozinhas imundas para

Preparar carne de restos

Para outras bocas mais endinheiradas. ¹⁹⁶

A cena se torna mais agitada, frenética, além dos trabalhadores, jornalheiros cruzam o palco correndo anunciando a falência e o desemprego, e termina com o lamento (“Ai de nós !”) do coro de que até o inferno lhes fechou as portas.

Em cena, a vida nua, que não merece ser vivida, de que fala Giorgio Agambem em seu já citado *Homo Sacer :O poder soberano e a vida nua I*. O excluído, sem lugar, o forasteiro.

A cena *b* do segundo episódio intitula-se apenas «*P.P. Bocarra*» e se passa na rua. Ela está nitidamente em oposição à cena *a*, anterior. Como se fosse uma tomada de uma rua próxima onde se encontra Bocarra ao mesmo momento em que « *Os Trabalhadores* » se aglomeram às portas das Indústrias Lennox. O coro de jornalheiros anuncia as *benesses* que Bocarra, o rei da carne e da filantropia, faz. Bocarra está acompanhado de dois homens e « *Um Passante* » diz para « *O Outro* » (são personagens que passam pela rua ; na verdade a rua, essa rua moderna, é feita de passantes, de uma

¹⁹⁵ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.*p.24.

¹⁹⁶ *Ibidem.*

multidão anônima e sem rosto, que se transfigura, se desdobra em várias outros personagens e por vezes só figura a multidão mesma – heterogênea e polimorfa) referindo-se aos homens que seguem Bocarra:

O OUTRO –

São detetives. Estão de olho para impedir que ele seja linchado. ¹⁹⁷

Onde há um cetro há medo. O drama da criatura se reencena nesse novo cenário. Tanto os trabalhadores quanto Bocarra estão expostos a essa condição criatural, na qual a morte está sempre à espreita. Os detetives formam a escolta de segurança de Bocarra sem a qual ele estaria morto. Eles o seguem como espectros.

A terceira cena do que venho chamando de segundo « episódio »¹⁹⁸ intitula-se « *PARA TRAZER CONSOLO À DESOLAÇÃO NOS MATADOUROS OS BOINAS PRETAS SAEM DE SEU QUARTEL: PRIMEIRA DESCIDA DE JOANA ÀS PROFUNDEZAS* ». Diante dos quartel dos Boinas Pretas (conforme a rubrica localiza) Joana professa um discurso, cujo início é necessário transcrever não só pela sua beleza de seu apelo mas, pela semelhança com a descrição do mundo barroco :

JOANA –

-à frente de um comando de Boinas Pretas –

Em tempos turvos de caos cruento

E desordem por decreto

E abuso previsto

E humanidade desfigurada

Quando a agitação nas capitais já não para de engrossar

Descemos aos matadouros

A que se parece o mundo. ¹⁹⁹

Joana convoca o exército dos Boinas Pretas (espécie de exército da salvação) para impedir a violência e pregar a palavra de Deus. Os matadouros são chamados « as

¹⁹⁷ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.*p 26.

¹⁹⁸ Proponho pensar episódio, como poderia ser também atos, capítulos, seqüências, passagens ou estações.

¹⁹⁹BRECHT, B. 2001. *Op.Cit* p.26.

profundezas », em alusão direta ao inferno e seus suplícios e é para lá que os Boinas Pretas vão distribuir pão, sopa e cânticos. Joana é uma missionária na turbulenta Chicago de 1929 de Brecht.

A quarta cena se passa novamente diante das Indústrias Lennox, o título antecipa o fracasso da missão dos Boinas Pretas : « *OS BOINAS PRETAS TRABALHAM DA MANHÃ ATÉ A NOITE NOS MATADOUROS, MAS QUANDO A TARDE CAIU NÃO HAVIAM ALCANÇADO PRATICAMENTE NADA* ». Essa cena reúne o coro dos Boinas Pretas e o coro dos Trabalhadores, que se juntam em rodas de conversa e se dispersam em vários grupos ou de onde se destacam vozes solitárias. Há muita informação e discussão nessa cena, que se passa « de fora » da fábrica, na rua. De acordo com a rubrica logo de chegada os Boina Pretas « armam uma publicidade : ‘Um teto a 20 centavos por noite ; com café, 30’ ». Diante do cartaz eles cantam a salvação da alma e distribuem sopa, pão e um « jornalzinho », « O Brado de Guerra ». Joana toma a frente e a palavra e apresenta a missão dos soldado de Deus, (enquanto distribui a sopa e aproveita os ouvidos livres e famintos ocupados em tomar o caldo) : marchar contra o crime, a miséria e a violência. Enquanto comem, os trabalhadores interpelam Joana e a eficácia de seu exército. Importa muito notar de que modo Brecht nomeia esses personagens que se decalcam do coletivo, pois dessa maneira ele também caracteriza essa *multidão*: « Um dos que estão comendo » ; « Um Trabalhador » ; « Outro Trabalhador » ; « Um homem » . São anônimos. E pior, estando desempregado o trabalhador se torna um « *de fora* », um forasteiro. E esse coletivo de « uns » e « outros » que constitui o que Marx chama de « classe » se configura em cena como bando.

Joana compara a desgraça dos famintos de Chicago àquela causada pela chuva, ninguém é culpado, afirma. Os trabalhadores gracejam e provocam, mas ela defende que a pobreza dos pobres é imaterial:

JOANA –

Eu vou explicar. A sua pobreza não reside na falta de bens terrenos – estes não mesmo para todos – mas na sua falta de espiritualidade. É por isto que vocês são pobres. As satisfações baixas a que vocês aspiram, uma janta, a casa arranjada, o cinema, são satisfações vulgares e materiais, mas a palavra de Deus é um prazer mais fino, mais requintado, vocês talvez não imaginem nada mais doce que um sorvete, mas a palavra de deus é muito mais doce !²⁰⁰

²⁰⁰ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit* 30.

De repente entra em cena um trabalhador correndo e gritando que há um emprego vago, três trabalhadores deixam o prato e saem correndo. Quando acaba a sopa todos se levantam para ir embora. É um gesto coletivo. De pé, os trabalhadores começam a discutir em grupos. Há revolta e lamento.

UM HOMEM –

Como pagarei a minha casinha tão arranjada e úmida

Em que moramos doze pessoas ? Dezessete

Prestações estão pagas, mas faltando a última

Estamos na rua e nunca mais veremos

O chão de terra batida com capim amarelo

Nunca mais a fumaça empestada de cada dia

Virá encher de vida o nosso peito.

Outro Homem numa roda –

Aqui estamos com as nossas mãos que são pás

Com os nossos lombos que são carros de transporte

E queremos vender as mãos e o lombo

E não há comprador.²⁰¹

A *Santa Joana dos Matadouros* é uma peça cuja linguagem é toda figurada por antíteses, paradoxos e metáforas. São ornamentos necessários, próprios até, para descrever esse universo do qual Bertolt Brecht trata, o mundo fantasmagórico do capitalismo. O homem-máquina (retomado depois por Heiner Müller) ocupa com sua forma poética um lugar importante na didática na qual se demonstra (se desvela) o « sistema ». Em cena está o drama do trabalho, da força de trabalho, da alienação dos meios de produção, do corpo-ferramenta, do capital, enfim ; sua trama se tece sobre os engenhos do capital (e seu caldeirão tranfigurante).

À medida em que se passa, a cena se torna mais intensa com pessoas correndo, grupos e rodas se formando ; as rubricas indicam um desenho de movimentação agitada, nervosa, turbulenta, coletiva sobretudo. Em determinado momento há um encontro de

²⁰¹ BRECHT, B. 2001. *Op. Cit.* 32-33.

multidões, a de Trabalhadores, a de Boinas Pretas com « O Refluxo dos Trabalhadores »²⁰², « um povo imenso, vindo dos frigoríficos »²⁰³ que por sua vez já encontrara outra multidão no caminho, sempre formada por trabalhadores sem trabalho. No meio do *desespero* uma voz se destaca :

UM TRABALHADOR *à frente* –

Ai de nós, a massa humana chega de toda parte

O fenômeno é colossal.²⁰⁴

Ao mesmo tempo, os Boinas Pretas entoam hinos de amor a Jesus. Mas, como a sopa acabou, ninguém lhes dá mais atenção. Joana torna-se sombria, conforme a rubrica indica, ao lamentar-se sobre a fidelidade dos homens as suas necessidades físicas, terrenas, materiais. Mas a movimentação desesperada do coletivo a impede de voltar para o quartel dos Boinas Pretas e a faz querer saber. Joana para. Ela quer saber. Ela interrompe os Boinas Pretas, ignorando as advertências de que « *Em meio à frieza geral estará perdido o teu pouco calor* »²⁰⁵ e por quatro vezes até o fim da cena ela repete :

JOANA – Mas eu quero saber quem é o culpado destas desgraças.

JOANA – Mas eu quero saber. *Aos trabalhadores* – Agora me expliquem : por que vocês estão aqui, sem trabalho ? »

JOANA – Vou até lá

Porque eu quero saber.

JOANA – Eu quero saber.

Diante do caos, Joana, a soldada de Deus, o cordeiro inocente do rebanho de Deus encontra uma nova missão. Ela não precisa comer, como os Boinas Pretas, ela precisa (tal como Prometeu, tal como Hamlet) saber:

OS BOINAS PRETAS *a Joana* -

Venha conosco. Estamos com frio e molhados, e precisamos comer. ²⁰⁶

No terceiro episódio, Joana está diante da Bolsa de Carnes – a moradia de Bocarra - , acompanha-a apenas Marta, sua amiga do exército dos Boinas Pretas²⁰⁷.

²⁰² Ibidem. p.34.

²⁰³ Ibidem. p.34.

²⁰⁴ Ibidem. p. 34-35.

²⁰⁵ Ibidem. p.36.

²⁰⁶ BRECHT, B. 2001. *Op. Cit.* p.35.

Brecht usa o recurso de dispor a cena em vários planos, simultâneos espacialmente, pois justamente, como já diz o título, é quando « Pedro Paulo Bocarra tem a revelação de um outro mundo ». No alto os magnatas da carne Lennox e Graham discutem. Observe-se no discurso de um deles que descreve Bocarra a explicação dos mecanismos de transfiguração do capital :

GRAHAM –

(...)

É a ascensão daquele monstro a cujo toque

A natureza se transforma em mercadoria e marca um preço

A própria brisa. Ele é capaz de nos revender o que comido está.

Escombros lhe dão aluguéis, de carne podre

Ele tira dinheiro, e se você lhe jogar pedras é certo

Que as transforma em dinheiro também, e tão

Incontrolável é este talento para a pecúnia, tão natural

A monstruosidade que mesmo querendo

Ele não freia o instinto na sua pessoa. »²⁰⁸

Mas é preciso que se tenha cautela ao se dirigir ao rei dos frigoríficos e da filantropia, pois Bocarra se mostra um homem por vezes delicado, sobressaltado, choroso, que não suporta a miséria e não ama o dinheiro, adverte um dos magnatas da carne.

Em um plano mais alto aparece Cridle, o novo dono dos frigoríficos de Bocarra, que professa o seguinte discurso:

CRIDLE –

Por fim, Lennox, o tempo em que você rebaixava preços

Acabou. Você mordeu o pó. Agora fecho os portões e espero

A recuperação do mercado. Lavo meus matadouros

²⁰⁷ Marta, personagem bíblico. “Só tu, Marta vieste comigo até aqui.” Em Lulu, de Wedekind, Marta acompanha a heroína até o fim.

²⁰⁸ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.*p.37-38.

Engraxo as facas e mando trazer umas tantas máquinas
Novas, que poupam muito salário.
É um novo sistema, da máxima inteligência.
Suspenso em tela de arame o suíno sobe
Ao andar mais alto onde começa a ser abatido.
Com leve ajuda o animal se precipita das alturas
Sobre as facas. Entendeu ? O suíno corta-se
Por conta própria e transforma-se em salsicha.
Assim, caindo de etapa em etapa, abandonado
Pela sua pele, que se transforma em couro
Separando-se de seus pelos que serão escovas
E deixando enfim os seus ossos – futura
Farinha – o suíno impele a si mesmo
Rumo à lata de conserva. Entendeu?²⁰⁹

É um sistema higiênico, disciplinado, que dispensa o trabalho humano, ao mesmo tempo, no entanto, a imagem terrificante do animal se precipitando sobre facas, sendo abandonado pela pele que lhe é arrancada remete àquela da vida humana (no estado criatural, de objeto e mercadoria), que será mostrada ao longo da peça.

Bocarra quando aparece vem cercado como sempre de sua polícia particular e traz consigo um novo coro, *Os Industriais*. Acusado por Criddle de lhe ter vendido o matadouro porque a carne não tem mais comprador, está em baixa no mercado e, não, por não suportar a morte de um boi, Bocarra se defende com a linguagem do herói cindido, melancólico, à beira da loucura:

BOCARRA –
Calúnias. A gritaria
Da carne torturada me enlouquece o coração.²¹⁰

²⁰⁹ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.*p. 38-39.

²¹⁰ *Ibidem.* p. 40.

Mas o modo como age revela a frieza de seus cálculos. Durante a cena ouve-se o tempo todo a gritaria que vem de dentro da Bolsa, fora de cena. Bocarra sabe o quanto é animalésca a vida de negócios e tem, por isso mesmo, medo de ser visto pelos pobres, pelos famintos, pelos miseráveis; ele teme ser estraçalhado. Quando é avisado de que um dos soldados de Deus (Joana) quer vê-lo, ele se oculta, se disfarça, mas não adianta, pois Joana o reconhece. A cena do reconhecimento é parte dessa estrutura fabular, parabólica do texto.

JOANA – O senhor é o Bocarra.

BOCARRA – Eu não. *Aponta para Slift.* É ele.

JOANA aponta para Bocarra – O senhor é o Bocarra.

BOCARRA – Não, é ele.

JOANA – É o senhor.

BOCARRA - Como você me reconheceu?

JOANA – Porque a sua cara é a mais sanguinária.²¹¹

Joana reconhece a máscara facial de Bocarra, enquanto esse reconhece nela os valores imateriais, espirituais refletidos nos seus olhos, a ingenuidade de seu rosto. “Sinto como se a brisa me trouxesse notícia de um mundo diferente” - ele diz a respeito dela. A trama é complexa, pois é claro que a fábula do lobo e do cordeiro está posta, entretanto o modo como ela se desenvolve joga sempre com o efeito da sala de espelhos que multiplica imagens ao infinito. Se por um lado o leitor-espectador sabe que está diante de uma fábula já conhecida, por outro, é levado a torcer, a acreditar que o encontro de Bocarra e Joana irá transformar este, como parece. É um jogo de aparências das aparências que não tem fim. BOCARRA, frente à primeira desconfiança de Joana, diz:

“Deve ser porque a minha maldita voz foi treinada

Para disfarçar, e você, por isto sei

Que não gosta de mim. Não diga nada.”²¹²

Ao invalidar a sua própria voz, desmascará-la como artificiosa, Bocarra utiliza o dispositivo de desmascarar, de revelar. Só que por detrás da máscara há outras máscaras

²¹¹ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.*p. 44-45.

²¹² *Ibidem.* p. 47.

indefinidamente. Assim, o seu discurso anterior (de que ao ver morrer um vitelo havia se comovido de tal forma que resolvera abandonar os negócios e vender a sua parte da fábrica) ganha credibilidade. Bocarra sabe usar a linguagem, ele tem domínio sobre o jogo das palavras. Ele parece ser atravessado pelo que vê em Joana, e lhe dá dinheiro. Nesse ponto da peça não se sabe se Bocarra realmente tem uma “revelação”, se quer se ver livre da missionária ou se vislumbra em Joana algo que pode ser usado de acordo com o seu interesse. De fato ele é verdadeiro quanto ao que pensa e sente quando diz para ela:

[...] O ser humano não me comove

Eles não são inocentes, são carnicheiros eles também. Vamos

Mudar de assunto.

JOANA –

Mister Bocarra, o que se diz nos matadouros é que a culpa da miséria é do senhor.

BOCARRA –

Eu tenho compaixão pelos bois, o ser humano é ruim.

Os homens não estão maduros para o seu plano.

Antes de transformar o mundo

É preciso transformar o homem.²¹³

É quando Bocarra tem a ideia de que Slift, seu corretor e escudeiro, leve Joana aos matadouros para lhe mostrar como os pobres são “ruins e animais, cheios de traição e covardia” e a culpa é só deles. Joana crê que por ter dado dinheiro a ela, Bocarra tenha despertado, ela crê que ele tenha escutado o seu chamado, ela acredita que ele não seja mau, ela quer ver “as criaturas dos matadouros”, conforme Slift denomina.

O quarto episódio é quando “*O CORRETOR SULLIVAN SLIFT MOSTRA A JOANA DARK A MALDADE DOS POBRES: SEGUNDA DESCIDA DE JOANA ÀS PROFUNDEZAS*”, como o próprio título já resume e anuncia. Slift faz o papel de Virgílio e conduz Joana aos matadouros. Logo de saída, eles ouvem a conversa do Contramestre com O Rapaz, onde se diz que um homem chamado Lukerniddle caiu na caldeira; e como não houve tempo de parar as máquinas, ele rolou para dentro da

²¹³ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p.49.

máquina de preparar toucinho e dele só sobraram o paletó e o chapéu, que pendurados no cabide do vestuário causam má impressão e por isso o Contramestre pede para que O Rapaz os queime. É quase uma anedota, uma ironia com a figura humana transfigurada em toucinho enlatado, da qual os restos de uma antiga soberania (o chapéu, a coroa; o paletó, o manto) devem ser apagados, esquecidos, queimados. Aliás, a piada se completa, pois O Rapaz ao se ver sozinho, declara:

“Dá pena este homem, que agora é um toucinho perdido no mundo, mas dá pena também o paletó dele, que ainda está bom. O nossa amizade agora está enlatado e não veste mais casaco. Mas eu aqui ainda visto. Fico com ele e caguei.

*Veste o casaco e embrulha o dele próprio num jornal.”*²¹⁴

A fidelidade barroca ao mundo das coisas, da qual se refere Walter Benjamin, não se endereça aqui aos objetos-emblemas de poder, mas ao mundo das necessidades físicas, do utilitarismo, do valor de uso dos objetos.

Ao fim do gesto do Rapaz, Joana, que observava tudo, vacila com o corpo (como se fosse invadida por uma náusea) e diz não estar se sentindo bem. Mas Slift aproveita para fazer uma proposta ao Rapaz (que ficou doente dos olhos e do pulmão por trabalhar na trituração de ossos e por isso não consegue emprego): ele deve ir à cantina e explicar à Dona Luckerniddle a origem do paletó e do chapéu. O Rapaz, antes tão à vontade com o paletó do homem-toucinho, mostra dúvida em cumprir a proposta, não seria uma brutalidade? – Ele pergunta ao patrão, que lhe responde:

“SLIFT –

É, se você não estiver precisando!”²¹⁵

Este segue conduzindo Joana quando Dona Luckerniddle faz sua primeira aparição. Ela parece uma Hécuba diante da fábrica clamando justiça, porém sentada, já cansada, mas ainda enfurecida: Carniceiros! – Ela grita. Slift aproxima-se e propõe à Dona Luckerniddle que ela pare de procurar seu marido, em troca, ela almoça de graça na cantina durante três semanas. Ela não se conforma, ela quer saber onde está o marido, ela procura o seu marido *desaparecido*. Slift volta-se para Joana que a tudo observa e esta afirma a crença de que a viúva não se venderá pela comida. De acordo com a rubrica, eles

²¹⁴ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.*p p.52.

²¹⁵ *Ibidem.*p.53.

seguem adiante, ou seja, há uma indicação de que esse périplo de Joana e Slift nos matadouros seja feito de modo que eles vão passando, ou que os personagens vão passando por eles. Há um deslocamento espacial. Os personagens vão aparecendo como em um *panorama*. De qualquer forma, é uma passagem pelos círculos do inferno. Os próximos a serem observados são dois homens que espiam por uma janela. Um deles, Gloomb, combina com outro de darem uma surra no Contramestre, pois este tendo acelerado demais o trabalho lhe fez perder os dedos na fresa. Há na peça essa busca por um culpado. O Contramestre é apenas a parte da máquina que controla o tempo. Então, Slift oferece a Gloomb o emprego do Contamestre em troca dele convencer Joana a trabalhar na fresa. Gloomb, antes tão vingativo e rancoroso, se mostra por um instante em dúvida por ver em Joana uma figura frágil, presa fácil para a fresa, mas em seguida cede à tentação de Slift e aborda a missionária. Esta utiliza a história do Rapaz que trabalhava na sessão de fertilizantes sintéticos, na trituração de ossos e por isso não enxergava bem como se fosse sua. Joana também se disfarça para ver até onde vai “a maldade”, “o interesse” ou “a necessidade” do homem sem dedos. Satisfeito por Gloomb agir como previra, Slift leva Joana agora para a cantina. Lá eles vêem Dona Luckerniddle e Slift manda Joana lhe servir um prato de comida.

Dona Luckerniddle é uma dessas personagens de Brecht, como Mãe Coragem, que mesmo surradas, humilhadas e ofendidas sobrevivem e dão testemunho da brutalidade. O primeiro encontro de Joana com ela é digno de transcrição:

JOANA – A senhora já está aqui?

DONA LUCKERNIDDLE – É porque faz dois dias que eu não como.

JOANA – Mas a senhora estava sabendo que nós vínhamos hoje?

DONA LUCKERNIDDLE – Não sabia.

JOANA – Agora há pouco ouvi dizer que houve alguma coisa com o seu marido, e que a culpa é da fábrica.

DONA LUCKERNIDDLE – Vocês voltaram atrás? Não vão mais me dar os vinte almoços, é isso?

JOANA – Mas eu ouvi dizer que a senhora se entendia bem com seu marido! Me disseram que a senhora não tem ninguém além dele.

DONA LUCKERNIDDLE – É, já faz dois dias que eu não como nada.

JOANA – A senhora não quer esperar até amanhã? Se a senhora desistir, ninguém vai procurar o seu marido.

Dona Luckerniddle se cala.

JOANA – não coma.

Dona Luckerniddle arranca-lhe o prato e come com avidez.

DONA LUCKERNIDDLE – Ele viajou para São Francisco.²¹⁶

Há nessa cena, no momento de mudez de Dona Luckerniddle, uma intensidade trágica - uma pausa em que se percebe dor, revolta e humilhação, e que explode no gesto de arrancar o prato das mãos de Joana. Mas a cena continua com Slift fazendo O Rapaz, agora empregado, logo, O Trabalhador aparecer na cantina com o paletó e o chapéu e revelar que eram do homem que caiu na caldeira. Ao escutar isso, Dona Luckerniddle sente-se mal, levanta e sai, mas não sem antes advertir o servente da cantina de que ela voltará para os seus vinte almoços. Assim ao ser perguntada por Slift se havia visto como a maldade dos pobres era infinita, Joana, na sua primeira revelação, responde:

Não foi a maldade dos pobres

O que você me mostrou, foi

A pobreza dos pobres.

Vocês me mostraram a maldade da gente pobre

E eu lhes mostro o sofrimento da pobre gente má.

Maldade, rumor infundado!

És refutada pelo sofrimento no rosto.²¹⁷

O quinto episódio, “JOANA LEVA OS POBRES À BOLSA”, se passa na Bolsa onde o coro dos Industriais da carne, o coro dos Atacadistas, o coro dos Criadores, dos Corretores, dos Pequenos Especuladores, dos Compradores, dos Atravessadores se encontram e lamentam o colapso no mercado. Cada coro se apresenta como em uma assembléia: “Aqui estamos os atacadistas...”; “Aqui estamos os industriais do enlatado...”; “Ai, de nós, pequenos especuladores...”; “Nós, os criadores...”. É uma cena de multidões, com muita movimentação e gritaria. Bocarra, acusado de empurrar as cotações da carne para baixo, retruca:

²¹⁶ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit* p.58-59.

²¹⁷ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit* p.61.

“Carniceiros desaforados, chorem no colo de sua mãe
Porque enfim cessou o choro da carne martirizada!”²¹⁸

Bocarra usa a máscara, o artifício de que não agüentava mais ouvir o clamor dos bois e de que queria ter a consciência tranqüila e exige o dinheiro que lhe devem. A alvoroço cessa quando se ouvem os tambores dos Boinas Pretas e a voz de Joana chamando por Bocarra. Este fica desesperado pois vai ser visto logo ali, na Bolsa, onde, conforme ele diz, as caras não têm disfarce e estão lambuzadas de sangue. Os Boinas Pretas entram cantando seu hino de caridade, sua missão é minimizar o sofrimento dos pobres e despertar a compaixão nos ricos. A canção é composta de imagens eloqüentes. Refere-se, por exemplo, a uma moça reduzida a trapo, a um pobre sem roupa. Mas a batalha na Bolsa prossegue, mesmo com a música, e cada vez mais barulhenta com os gritos das ofertas e gargalhadas que vão tomando a cena. Bocarra se esconde de Joana, pois não quer ser visto ali. Ela mais uma vez o descobre, o reconhece e discursa para todos na Bolsa. Joana Dark contrapõe o mundo de Deus ao dos homens, distingue criador e criatura, alude às ameaças do dia do Juízo Final – Joana é uma personagem fora do tempo, a sua lógica é medieval: os bois são de Deus, o tempo, de Deus, que tudo vê e tudo julga.

JOANA –

(...) e quero ver a sua cara quando o Senhor Nosso Pai descansar os olhos grandes em vocês e perguntar: ‘Onde estão meus bois? O que fizeram com eles? Vocês ofereceram carne ao povo a preço acessível? Onde foi parar a carne que desapareceu?’ Contrafeitos, vocês inventarão respostas como aquelas que publicam nos seus jornais, onde aliás nem tudo é verdade, enquanto os bois estarão mugindo nos mil lugares onde vocês os esconderam para lhes elevar o preço ao infinito, e o mugido deles testemunhará contra vocês na presença do Todo-Poderoso.²¹⁹

Ao fim dessa fala, todos gargalham menos os Criadores, que acreditam em Deus à maneira antiga. E estão de certo modo ligados como Joana a um mundo mais arcaico. O coro dos Industriais explica, a seu modo, as razões da crise:

OS INDUSTRIAIS –

[...]

Inexoráveis pairam

²¹⁸ Ibidem, p.66.

²¹⁹ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit* p. 72.

Sobre nós a leis da economia, estas desconhecidas.

Em tremendos ciclos recorrem

As catástrofes da natureza!²²⁰

O mundo barroco é evocado pelos industriais – isso é uma ironia de Brecht, uma maneira de apropriação crítica da forma e também do conteúdo barrocos de modo a revelar a espectralidade do sistema capitalista e da modernidade. Em *Joana* os valores cristãos são mais importantes – amar o próximo significa até relevar a pouca moral dos pobres e servi-los, dar-lhes o mínimo para que sobrevivam. Em seu discurso, Joana associa imoralidade com revolução, e convoca todos a pensarem sobre o fato da força moral precisar da força aquisitiva para existir. Dito isso, Joana chama para frente uma multidão atrás de si:

JOANA – (...) Mas olhem aqui para eles, que vocês maltrataram e deixaram no estado em que está se vendo, eles em quem vocês não querem reconhecer os seus irmãos, venham para a frente, os vergados e atribulados, venham para a luz do dia. Não sintam vergonha.

Joana mostra aos freqüentadores da Bolsa os pobres que estão com ela.²²¹

Diante dessa visão Bocarra desmaia. A lembrança da morte do novilho era um artifício. O horror perante a visão dos pobres, não. É uma visão tão insuportável que ele não agüenta e aquilo que parecia ser um disfarce – sua fragilidade – se revela na sua repulsa, no seu medo. Ao voltar a si, Bocarra pede para afastarem aquela gente dali e quando é indagado se está se referindo aos Boinas Pretas ele sequer consegue nomear o que vê, e tal é seu pavor que para que eles se afastem ele compra oito semanas de produção de carne enlatada. Com megafones os corretores anunciam o feito de Bocarra, que sai carregado de cena.

O coro constituído pelos Pobres é uma aparição e coloca um problema para a encenação, que é: como figurar a miséria, a despossessão, a dor? A repugnância de Bocarra é manifesta - há algo nesse coro que remete ao universo dos mortos-vivos, de vivos no limiar da morte ou restos, trapos de vida. Mas essa cena, como dito acima, é uma “assembléia” de multidões, que se nomeiam, que se mostram, e o palco é o campo de batalha dessas muitas vozes e corpos. Os Boinas Pretas entoam hinos, os coros

²²⁰ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.*p 73- 74.

²²¹ *Ibidem.* p.75.

esbravejam, disputando a escuta de quem os vê. É o triunfo de Joana como líder dos soldados de Deus, é quando ela percebe o poder de sua voz, a impressão que sua presença causa, a potência das suas figuras linguagem:

JOANA –

Parabéns, o cavalheiro vai descansar!

Nós aqui suando como burro de carga em nosso trabalho missionário

E vocês aí em cima metem os pés pelas mãos!

Ouçó dizer que Mr. Bocarra deseja que eu não fale? Ora

Vejam, quem é o senhor

Para fechar a boca ao bom Deus? Ao boi

Que trabalha

Ninguém tem o direito de amarrar o focinho!

Eu não me calo.²²²

Joana crê que Deus fala através dela. O tema da semelhança, da humanidade é posto sob a forma da negação: o ser humano que não se reconhece em outro, a fraternidade às avessas; aquele que trabalha como um boi ou um burro e que por isso está mais perto de Deus. A ideia de natureza é usada tanto pelos ricos industriais, que “naturalizam” as leis da economia (portanto a história tende à catástrofe, pois é a natureza que a tudo comanda), quanto por Joana Dark, cuja noção de natureza se opõe à barbárie humana, à civilização. Joana crê em uma natureza humana moldada pela honra, pelos valores morais e religiosos de outro tempo. Seu anacronismo e sua ingenuidade se desvelam por trás de suas boas intenções (“Suponho que aqui também exista gente honrada, que faz negócios na fé do Senhor”²²³). E é esse caminho rumo ao conhecimento que Brecht desenha na peça, o caminho de conhecimento, martírio, conversão, morte e desapropriação da morte de Joana. Ao fim desse quinto episódio Joana ainda está longe da *verdade* e sabemos disso porque Cridle exultante afirma a máxima, que contraria todo o fundamento da luta de classes:

²²² BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.*p.78.

²²³ *Ibidem.* p.79.

“Abram-se os portões, funcione o parque industrial. É no trabalho que se entendem proletariado e capital.”²²⁴

O sexto episódio tem um título curioso: “*DESENTOCANDO BICHINHOS*” e se passa na casa (ou na toca) do corretor Slift, onde Bocarra apavorado pede para que as portas sejam trancadas e que Slift examine o seu rosto para ver se é verdade que “está tudo na cara”, “tudo”, explica Bocarra, significa a sua profissão. Ele que joga com as máscaras, se vê desmascarado por Joana, ou descoberto com sua máscara real grudada em seu rosto. Bocarra é o personagem que sabe.

BOCARRA –

Qual é a fala dela? Eu nem ouvi

Porque atrás andava uma gente horrorosa de cara

Miserável, daquela miséria que prenuncia um tipo de fúria

Que vai nos varrer a todos, fiquei impressionado

Demais. Slift, agora

Vou dizer o que realmente penso

De nossos negócios:

Assim como está na pura base de comprar e vender

E os homens depenando uns aos outros friamente

Eu acho que não vai dar. Eles são numerosos demais

Os aflitos clamando, e o número deles cresce.

O que os nossos matadouros já viram passar não tem mais perdão

Quando eles nos pegarem vão nos deixar na calçada

Como jornal rasgado. Nós todos aqui

Já não vamos morrer na cama. Antes disso

Vão nos acuar contra o muro como se fôssemos uma matilha de lobos

E limparão o mundo de nossa presença

E de nossos seguidores.²²⁵

²²⁴ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.*p. 80.

A multidão que se apresenta aos olhos de Bocarra tem o efeito de uma *aparição fantasmagórica*, de um acontecimento que lhe traz um arroubo de consciência e de culpa (não há perdão), assim como Danton e a memória do massacre de setembro. A multidão é espectral não só porque se configura como bando de caras, de rostos horrorosos, mas também porque vem cobrar justiça (pelos mortos). Bocarra sabe-se lobo. É preciso mascarar o processo. A diferença entre morrer na cama e ser morto. Slift em fala à parte, dirigindo-se para o público²²⁶, afirma que a moleza de Bocarra é uma doença antiga, que às vezes volta e que talvez um gosto de sangue lhe devolva o juízo, dito isso, Slift põe um bife para fritar na frigideira. A carne é posta em cena sob a forma singela de um bife. A carne em cena é um signo das experiências ultra realistas do teatro de Antoine, impossível não fazer a remissão. A doença antiga parece referir-se a um personagem antigo, talvez um príncipe barroco frágil, anêmico, louco e indeciso, ao qual Bocarra é identificado nessa minha interpretação. O sangue lhe devolverá a força e o juízo, afinal um animal carnívoro não pode ter uma dieta vegetariana, é uma questão da natureza do ser.

Nesse diálogo entre os dois, Slift define a cidade de Chicago, que é, aliás, como muitas outras, gélida em cima e embaixo em fogo. Embaixo ou nas “profundezas”, remissão óbvia à geografia do Além imaginada por Dante no *Inferno* de *A Divina Comédia*. Nas palavras de Bocarra a imagem sugerida ainda é mais terrificante, a humanidade aparece transfigurada, novamente inscrita no contexto do bando, ou da “massa humana”, como se fosse um corpo só, um grande espectro²²⁷. Isso faz com que a voz de Joana, aos ouvidos de Bocarra, se sobressaia.

“BOCARRA –

Mas o que é, o que é esta fala? Quando nestas cidades

Sempre incendiadas e no bramido da corrente humana

Eternamente descendo aos infernos o meu ouvido distingue

Uma das tais vozes, uma voz talvez ingênua, mas isenta de bestialidade

Slift, para mim é como se uma barra de ferro me fulminasse os rins

²²⁵BRECHT, B. 2001. *Op.Cit* p. 82.

²²⁶ Fato que demonstra o caráter aberto dessa peça, assim como todo o teatro de Brecht.

²²⁷ “ O espectro do comunismo ronda a Europa...” , Karl Marx no **Manifesto**, certamente lido por Brecht.

Em plena corrida. E mesmo isto que acabo de dizer

Slift, como tudo o mais, são evasivas pois

O que me apavora não é Deus, é outra coisa.

SLIFT –

Outra coisa?

BOCARRA –

Não é o que fica acima

É o que fica abaixo de mim. É o que está desfalecendo

Nos matadouros e talvez não resista a mais um turno da noite

E no entanto se avolumará pela manhã, tenho certeza.”²²⁸

Nesse momento Brecht dá um golpe de teatro genial: ao ser interpelado por Slift sobre a compra da produção das carnes enlatadas, Bocarra lamenta e mostra arrependimento: “Ó, Slift, o que foi que eu fiz!”, em seguida ao dizer que traz nos ombros toda a carne do mundo, “tal qual um Atlas trôpego”, cria uma imagem paradoxo, falsa e verdadeira. Pois quando Slift pergunta sobre o que dizem a respeito os seus amigos de Nova York, Bocarra responde com a maior desfaçatez que eles o aconselham a comprar carne. Tudo se revela então um artifício, uma estratégia de Bocarra. O que antes aparentava ser um ato movido por sentimentos, entre os quais o arrependimento, na verdade dissimulava os seus interesses. Mas Bocarra mesmo assim continua afirmando ter agido porque Joana o fulminou e não por ter recebido a carta de Nova York. Nota-se que essa é a segunda carta que aparece em cena, e ela vem dar uma reviravolta na trama.

Joana aparece anunciada pelos tambores dos Boinas Pretas:

“Vamos desentocá-lo como a um bichinho.”²²⁹

Ela combina de cercar Bocarra, para que ele a veja. Ela o chama. Bocarra quer escapar e parece agir por desespero enquanto que na verdade faz cálculos. Após decidir comprar mais gado, Bocarra assim explica a Slift a sua lógica:

Ele desenha a letra A na porta de um armário.

²²⁸ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit* p.83-84.

²²⁹ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit* p. 88.

Alguém faz uma bobagem, A é uma bobagem.

Foi o coração que o levou a fazer a bobagem.

Por cima ele agora faz B, e B também é uma bobagem.

Mas acontece que A e B juntos dão certo.

Deixa entrar os criadores, é gente boa

Que trabalha pesado e se veste com decência

E cujo aspecto não me apavora.²³⁰

Bocarra que antes na cena havia sido caçado como um rato (um bichinho) termina esse episódio saudado como o salvador pelos criadores de gado. Joana anuncia para os pobres que a partir de agora não faltará mais o pão.

O sétimo episódio tem um título bem significativo, “*OS MERCADORES SÃO EXPULSOS DO TEMPLO*”, que obviamente remete à passagem bíblica que descreve a expulsão dos fariseus por Jesus, e que tematiza a relação entre o sagrado e o profano. O cenário é a casa dos Boinas Pretas, onde em volta de uma mesa eles contam as esmolas recebidas e cantam. Dona Luckerniddle e Gloomb, o rapaz que teve os dedos decepados pela máquina, se abrigam ali com outros pobres. O tenente dos Boinas Pretas, Paulus Snyder²³¹, inquieto com a presença dos pobres manda-os irem trabalhar, mas conforme Dona Luckerniddle relata, os matadouros estão fechados. Aflito, Snyder faz gestos para que os pobres não se aproximem da caixa que contém o dinheiro arrecadado. É interessante notar a ironia, a dialética encenada desse trecho. Enquanto o tenente dos Boinas Pretas faz gestos de repulsa e medo dos pobres, os Boinas Pretas cantam:

“Dai aos pobres e às crianças

Que têm frio e não têm pão

Dai esmolas a Jesus

Que vos traz a salvação.”²³²

²³⁰ Ibidem, p. 90.

²³¹ Snyder, sob a perspectiva do drama trágico, é o intrigante, uma espécie de cortesão que domina a retórica, e que sabe circular pelo poder. [“SNYDER consigo mesmo – As circunstâncias são favoráveis. Se os magnatas da carne forem recebidos a pedradas e se refugiarem aqui, vão nos dar ouvidos. Aos Pobres – Vocês podiam pelo menos cortar a nossa lenha!”] IN: BRECHT, B. 2001. *Op.Cit* p.95.)

²³² BRECHT, B. 2001. *Op.Cit*.p. 93.

Os Boinas Pretas saem de cena enxotados ao trabalho missionário. Entram em cena os magnatas da carne, Cridle, Graham, Meyers e o corretor Slift. Os magnatas pressionam Slift para saber onde estão os bois e quem os comprou. Por duas vezes Graham dá um soco em Slift, e por fim os industriais sentam-se nos genuflexórios para ouvir a pregação de Snyder no púlpito. Referido-se às multidões sem trabalho, ele ameaça:

Eles vão acabar lhes tirando as fábricas e dizendo: vamos fazer como os bolcheviques e tomar as fábricas em nossas mãos para que todos tenham trabalho e comida. Pois hoje é voz corrente que a desgraça não é natural como a chuva e que ela é organizada por uns poucos que tiram proveito dela. Bem entendido, a intenção dos Boinas Pretas é dizer aos pobres que a desgraça é inevitável sim senhor, como a chuva, que ninguém explica de onde vem, e que o sofrimento é o destino deles, pelo qual mais adiante serão recompensados.²³³

Snyder é o oportunista, o intrigante, o maquiavélico, o “homem de negócios” e dos assuntos da salvação da alma. De acordo com a observação de Jacques Derrida em *Spectres de Marx*, a ameaça do espectro do comunismo que ronda (agora não mais só a Europa) é uma ferramenta com a qual se vão erigir os regimes totalitários, inclusive usada no recrudescimento do Estado Policial nas Américas. Afinal, o regime soviético era desde 1917 uma realidade. O cinema de Hollywood, por exemplo, que tinha na Alemanha dos anos vinte e trinta um grande mercado consumidor de seus filmes, demorou a manifestar repúdio ao nazismo.

Snyder, o tenente dos soldados de Deus, sabe que “a desgraça não é natural”, e vende exatamente como em um leilão aos magnatas industriais da carne os seus préstimos de orador, de mensageiro da palavra de Deus. Em seu poder (ou melhor, em poder de suas palavras), Snyder tem a sopa quente e a música chamativa, e a promessa de recompensa após a morte. Snyder tem a panacéia para calar os pobres, o ópio do povo. É uma cena de ironia; os ricos riem de Deus e dos pobres:

SNYDER- (...) Em nossa pregação prometeremos também que os ricos serão castigados quando estiverem mortos.

Os três riem às gargalhadas.

SNYDER – E tudo isto por apenas oitocentos dólares por mês!²³⁴

²³³ Ibidem. p.97.

²³⁴ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit* p. 97-98.

E logo em seguida Deus é convocado por Slift dessa vez para dar prova diante dos industriais de que nem ele nem Bocarra haviam comprado uma cabeça de gado sequer, fato que o público sabe que é mentira. Deus não é um valor real. O valor imaterial, espiritual não é um valor real para os capitalistas. É uma máscara, um véu ou um invólucro. E ainda, Deus é um valor se profanado, se usado livremente, como promessa ou ameaça, de acordo com os interesses em jogo.

Quando Joana entra em cena, Slift, o corretor, a nomeia pela primeira vez na peça como santa: “SLIFT – Chegou a nossa Santa Joana do Mercado de Carnes!”²³⁵

Mas Joana que pensava que havia trabalho nos matadouros e nas fábricas assustase quando vê os pobres que estão na casa dos Boinas Pretas. É preciso observar que esse coletivo humano que forma o coro dos pobres esteve o tempo todo nessa cena, como uma sombra. Revoltada por ser informada de que não há trabalho, Joana dirige-se aos industriais:

Eles [os trabalhadores] continuam à espera?

Os industriais se calam.

E eu pensando que estivessem abrigados.

Estão debaixo de neve há sete dias

E esta mesma neve que os mata os esconde

Da vista dos outros homens. Que tão facilmente

Eu pudesse esquecer o que todos gostamos de esquecer

Para estarmos tranqüilos! Basta alguém dizer

Que o pior já passou e ninguém

Faz questão de verificar.²³⁶

Novamente está posto o tema da exclusão e do esquecimento, na forma de desaparecimento dos excluídos. Joana nessa passagem começa o seu processo de *despertar* (termo tão caro a Walter Benjamin), de tomar conhecimento. Mas ainda é um primeiro passo, Brecht constrói a trajetória rumo ao entendimento de Joana ao mesmo

²³⁵ Ibidem, p. 99.

²³⁶ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit*, p.100.

tempo em que explica, ilustra, ou melhor, encena a mecânica espectral do capitalismo para o público. Joana se dá conta:

[...] e se os míseros, acuados até onde é possível, não vêem saída salvo o cacete, para dar na cabeça de seus perseguidores, aí então vocês encham as calças, eu já notei, aí se lembram da religião, para botar panos quentes, mas Deus ainda tem amor próprio e não vai servir de criado para limpar a imundície que vocês deixaram. Eu me mato de correr entre uns e outros, convencida de que ajudando em cima ajudava também os que estão por baixo, como se houvesse uma espécie de unidade e todos remassem no mesmo barco, mas fui uma grandíssima tonta. Para ajudar os que são pobres, parece que só mesmo contra vocês. Mas é verdade então que vocês não têm respeito nenhum pelo semblante humano? Nesse caso, pode ocorrer que vocês próprios já não sejam reconhecidos como humanos, que sejam vistos como feras, as quais é preciso caçar no interesse da ordem e da segurança pública! Vocês só têm coragem de vir à casa de Deus porque estão cheios de ouro, ganho todos nós sabemos onde e como, desonestamente. Mas vocês bateram à porta errada, vocês têm que ser expulsos daqui, expulsos a pau. Sim senhor, não façam essa cara, um homem não deve ser tratado como um bicho, mas vocês não são homens, fora daqui, e depressa, que senão eu faço uma bobagem, não me segurem, eu sei muito bem o que estou fazendo, infelizmente durante muito tempo eu não soube.

Joana utiliza o cabo da bandeira para expulsá-los. Os Boinas Pretas aparecem nas portas.

Joana – Fora daqui! Vocês querem transformar a casa de Deus num chiqueiro? Numa segunda Bolsa de Carnes? Fora daqui! Vocês não têm nada que pôr os pés aqui. Não queremos ver essas caras aqui. Vocês são indignos e eu ponho vocês pra fora. Apesar do seu dinheiro!²³⁷

O paradoxo humanidade/animalidade está sempre presente, assim como o tema do reconhecimento da humanidade no outro, da semelhança, da *phylia*. A ideia de humanidade, a noção de fraternidade entre os homens é desconstruída na peça diante dos olhos de Joana; ela mesma no seu percurso vai compreendendo a anacronia desses ideais.

Snyder, furioso com a atitude de Joana, manda-a embora do exército dos Boinas Pretas. E pela primeira vez na peça, Joana é chamada com ironia de anjo:

“SNYDER –

(...) Vai, angélica

Sai na chuva e continua a ser justa na neve!”²³⁸

Ao ser expulsa Joana tem que se despir de seu uniforme de soldado e se despedir da casa que a abrigava com “cânticos de graça e iluminações”. Ela sai de cena rapidamente e volta, conforme Brecht indica na rubrica, vestida como uma moça pobre

²³⁷ Ibidem.p.102.

²³⁸ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.*p.103.

do interior. Joana ainda acredita na humanidade e se coloca o desafio de converter Bocarra a sua causa:

“JOANA –

Saio em busca do rico Bocarra, a quem

Os pavores e os bons sentimentos assaltam

Para que ele nos ajude.

(...)

Embora o dinheiro como um câncer maligno

Possa ter destroçado o ouvido e a própria compleição

Humana aos ricos de modo a separá-los e torná-los

Surdos nas suas alturas aos gritos da aflição!

Pobres aleijões!

No meio dos quais, ainda assim, há de se encontrar um justo.”²³⁹

É interessante observar de que modo a metamorfose da figura humana migra dos pobres para os ricos. Transfiguradas, as criaturas são descritas sempre como disformes, deformadas. O aspecto animal é ressaltado por um lado pelas necessidades fisiológicas (a fome, o frio), e por outro, pela característica predatória; o lobo escondido sob a máscara humana. A lógica da selvageria inscrita no contexto da civilização ilustra bem o ponto de vista de Bertolt Brecht e Walter Benjamin sobre a íntima correlação entre cultura e barbárie²⁴⁰. Os coletivos humanos são nomeados ora como gado, ora, como matilha. A desumanização (ou, o processo de transformação de tudo e de todos em objeto, em mercadoria) assume a forma alegórica da animalidade. Homens e mulheres se misturam aos bois e aos porcos nos matadouros, todos estão indo para o abate - a morte disciplinada da fábrica de carne enlatada. Em *A Santa Joana dos Matadouros* a alusão a abater um negociante inimigo ou arrancar o couro de um concorrente é recorrente.

²³⁹ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit* p. 104.

²⁴⁰ “Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie.” IN: BENJAMIN, Walter. “**Eduardo Fuchs, colecionador e historiador**”(1937), APUD in: Conferência pronunciada em concurso para Titular de Poética da profa. Beatriz Resende, na Faculdade de Letras da UFRJ. Julho de 2011. Em preparação para publicação.

Antes, porém, de seguir o próximo passo que narra o percurso de Joana rumo à morte, cabe notar que Snyder após a saída de Joana da casa dos Boínas Pretas lamenta a ignorância da moça, e nessa sua fala pode-se perceber um conhecimento trágico (a tragédia estaria inscrita na própria estrutura do sistema de relações de trabalho capitalistas) e uma previsão. Em um instante Snyder como um oráculo diz:

“Pobre ignorante!

É isto que você não vê: integrados

Em campos colossais defrontam-se

Patrões e empregados

Frentes em luta: não há conciliação.

Vai, corre de um campo a outro, conciliadora e mediadora

Não serve a nenhum e naufraga.”²⁴¹

O oitavo episódio é aquele em que no próprio título está posto o tema da íntima relação entre capitalismo e religião: “DISCURSO DE PEDRO PAULO BOCARRA SEGUNDO O QUAL O CAPITALISMO E A RELIGIÃO SÃO INDISPENSÁVEIS”. Em seu escritório Bocarra instrui o seu corretor, Slift, a vender o gado comprado por um preço maior. Os sentimentos de amor e prazer em Bocarra se confundem com auto-conhecimento e crueldade:

BOCARRA –

Gostei da simplicidade

Com que ela pôs vocês de lá para fora. Aquela não tem medo de

nada

E se eu tivesse estado presente

Também eu seria posto na rua, é o que eu amo

Nela, é o que eu amo naquela casa

É que gente como eu elas não admitem.

Slift, empurre o preço para oitenta, vamos reduzir estes Grahams

²⁴¹ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit* p. 104.

A mingau, onde afundaremos nosso pé
Só pelo gosto de recordar o seu molde.
Eu não solto um grama de carne pois
Desta vez lhes tiro o couro definitivamente
Como é do meu natural.²⁴²

Essa cena marca o reencontro de Bocarra e Joana, que aparece transformada, como louca, com as marcas da cidade que ele não conhece no rosto, após oito dias na rua. Joana entra no escritório de Bocarra e desanda a falar. Este, sob efeito do choque e da estupefação frente à transfiguração de Joana, se cala. Ela no seu discurso explica que expulsa de seu trabalho missionário junto aos Boinas Pretas, resolveu se dedicar aos casos individuais e quer se ocupar da “salvação” de Bocarra. Ela diz que ao ver Bocarra se lembra do episódio em que Deus busca Adão no paraíso, e rindo ela continua:

Adão, para variar, está escondido atrás de umas moitas, enfiado até os cotovelos no sangue de uma novilha, e é neste estado que ele ouve a voz de Deus. Ele faz de conta que não está ali. Mas Deus não deixa por menos e insiste: ‘Adão, onde estás?’. E Adão mortificadíssimo e com as faces em fogo, responde: ‘Você me busca logo agora que matei a novilha. Não diga nada, eu sei muito bem, eu não devia ter feito isto’.²⁴³

Esse momento da peça é muito rico, pois Bocarra acabou de mostrar na cena anterior sua intenção de arrancar o couro da cidade maldita para explicar “à rapaziada” o negócio da carne e diante de Joana profanada, surrada pelas intempéries da cidade (que aqui se confunde com a natureza selvagem), Bocarra soluça de dor e exclama:

Transformada a esse ponto, em só oito dias!
Onde esteve? Com quem falou? O que terá sido
Isto de que falam as marcas no seu rosto?
A cidade
De onde ela vem, eu ainda não conheço.
*Ele traz comida numa bandeja.*²⁴⁴

²⁴² Ibidem.p. 108.

²⁴³ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit* p. 109-110.

²⁴⁴ Ibidem. p.110-111.

Joana explica que mesmo não fazendo mais parte deles, foi a ele pedir ajuda para os Boinas Pretas que não têm mais dinheiro para o aluguel e começa a comer com sofreguidão, conforme indica a rubrica. Enquanto come, escuta Bocarra prometer que poupará os Boinas Pretas. Ele sempre age de forma dupla, parece o Demônio da alegoria medieval a mostrar para Joana a realidade. Não há conciliação possível, e Bocarra sabe disso. E no entanto ele é um homem e ama Joana. Diante dela ele não consegue mentir, mesmo que a verdade tenha uma dupla face:

BOCARRA –

Está aqui no papel, por escrito. Tome.

Também eu lamento que eles estejam parados

Nos matadouros esperando por um trabalho que não é bom.

Cinquenta mil

Espalhados pelos pátios e que nem de noite saem mais daqui.

Joana para de comer. (grifo meu)

O fato é que neste negócio

Se trata do ser e do nada:

Sou o mais forte de minha classe ou

Desço eu mesmo pelo corredor sem luz que vai ao matadouro.²⁴⁵

Imóvel, Joana ouve. Bocarra não é herói nem vilão, é filósofo. Heidegger e Carl Schmitt, *O Ser e o Nada* e a teoria política fundada no antagonismo (amigos VS inimigos)²⁴⁶ estão explicitamente citados na fala acima transcrita. Mas Joana não entende e Bocarra precisa ser mais claro:

Por que você é contra o dinheiro? E fica

Tão mudada quando ele falta!

O que pensa você do dinheiro? Diga

Eu quero saber, e não pense erradamente

²⁴⁵ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit* p.112.

²⁴⁶ Cf. LEHMANN, H.T. *Escritura Política no Texto Teatral: Ensaio sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Scheef*. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2009.

Como os tontos que o dinheiro torna
Suspeitosos. Considere a realidade
A verdade chã, pouco agradável talvez, mas
Verdade, a completa instabilidade das coisas, entregues quase
Ao acaso, como a espécie humana a ventos
E tempestades. Ao passo que o dinheiro
Algo pode, ainda que só para alguns
Poucos, isto sem esquecer: que tremenda é a sua obra!
Levantada em tempos imemoriais, mas sempre recomeçada
Porque sempre desmoronando, gigantesca mesmo assim, verdade
Que exigindo interminável sacrifício, sempre difícilíssima de erguer
E sempre erguida, contra tudo muito embora inevitável
Arrancando o possível à adversidade do planeta seja
O possível qual for, muito ou pouco, e por isto
Abraçada sempre pelos melhores. Pois entenda, mesmo
Se eu que sou bastante crítico e perco o sono quisesse
Saltar fora, seria
Como o inseto que deixa a luta contra a maré. Transformado
Em nada instantaneamente eu me veria
Tragado pelo curso das coisas seguindo adiante.
E não fosse assim, teria tudo que ser demolido até o fundamento
E modificado o plano da obra também até o fundamento conforme
Uma estimativa inteiramente diversa e inédita dos humanos que vocês
Nem nós queremos pois isto se passaria sem nós nem Deus, o qual
Seria abolido porque completamente sem função. Por isto vocês
Não podem ficar de fora, e ainda que dispensados de abater
Diretamente, coisa que nem pedimos que façam
Terão de dizer sim de viva voz ao sacrifício.

Resumindo: vocês têm
Que recolocar Deus em pé
A única salvação
Batendo os tambores em seu nome
Para que ele tome alento nos subúrbios da miséria
E nos matadouros a voz dele seja ouvida.
Isto seria suficiente.
Ele lhe entrega o papel.
Aceite o que lhe dão mas saiba
Com que fins foi dado! Aqui está o recibo, são quatro anos de aluguel.²⁴⁷

Bocarra mostra a humanidade de Joana, tão vulnerável à falta de dinheiro quanto qualquer um. Joana é uma criatura, tão vulnerável a ventos e tempestades quanto qualquer outra. Conforme a análise do drama trágico alemão de Walter Benjamin, o estado criatural do homem e a catástrofe são ideias indissociáveis. Em *Santa Joana dos Matadouros* é possível observar as associações literárias de Bertolt Brecht que dizem respeito às formas alegóricas do Barroco, suas influências e citações. Assim, Joana é a heroína que representa como emblema a constância de uma virtude inabalável e na tragédia de mártires, a causa da catástrofe não está na transgressão moral, mas no próprio estado criatural do ser humano.²⁴⁸ Brecht joga com as desfigurações grotescas das relações e da natureza humana, caras ao Barroco e à modernidade capitalista. Há na peça esse jogo com as alegorias barrocas que mascaram com suas metáforas derivadas da natureza o caráter social das relações. Brecht utiliza o universo trágico lutuoso - sua noção do tempo como a vivência que mata, a inevitável transitoriedade das coisas, a queda das alturas – no contexto da selvageria do capital industrial e financeiro e do seu primeiro colapso, o *crack* da Bolsa de 1929.

No trecho da peça acima transcrito é possível perceber que Bocarra desperta para a ameaça do comunismo: “sem nós nem Deus”. Essa relação entre capitalismo e religião se estabelece na medida em que se dá o processo de sacralização, ou seja, de retirada do

²⁴⁷ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit* p.113-114.

²⁴⁸ Cf. BENJAMIN, Walter. 2004. p.86

mundo do uso comum. Os conceitos abstratos de aura e fetiche atestam o caráter de crença do capital. O capitalismo é uma religião.

Em seu livro de ensaios *Profanações*, Giorgio Agamben pensa por paradoxos. A modernização do capitalismo é acompanhada de um processo de secularização, que mantém, no entanto, as estruturas sacralizadas. O capitalismo, como Agamben observa, cria outras formas laicas de sacralização. Aquilo que é sagrado é separado do uso livre e coletivo. O capitalismo é a religião do desespero. A mercadoria é sagrada, ela não se encontra disponível para o uso coletivo, apenas para quem pode consumir. O invólucro sagrado – a aura – da mercadoria é o valor, cuja fantasmagoria é manifesta (cultuada) no valor de fetiche. Profanar, segundo Agamben, é desativar mecanismos de sacralização, de separação²⁴⁹.

A partir da afirmação de Walter Benjamin de que o capitalismo é uma religião, Giorgio Agamben faz uma reflexão a respeito do culto e da separação operada (ativada) tanto pelo cristianismo, quanto pelo capitalismo. Essa separação tem a ver com a ideia de sujeito, entendido como produto da relação entre os seres vivos (as substâncias) e os dispositivos que os moldam e os orientam. E no capitalismo os dispositivos de captura, de separação, de sacralização se proliferam.

A questão que envolve o tema do “de fora” e “de dentro”, desenvolvido por Jacques Derrida, em *Força de Lei: O ‘Fundamento Místico da autoridade’*, e também por Giorgio Agamben, em *Homo Sacer: Poder soberano e vida nua I* - no que tange também à noção de bando – está posta no discurso de Bocarra. “De dentro” do sistema há toda uma rede de relações que inclui a exclusão, os “de fora”. Esses constituem o bando de desempregados e de miseráveis que alimentam o sistema, desde que mantidos disciplinadamente (e policialmente) à distância.

Bocarra pede a Joana um falso sacrifício - bater os tambores, recolocar Deus em pé e fazer Sua voz ser ouvida nos matadouros e subúrbios - e ela lhe dá um sacrifício de verdade e se coloca ao lado dos que estão “de fora”, entre aqueles a quem somente a ajuda de Deus não ajuda, entre aqueles a quem não chegou ajuda alguma – nas palavras de Joana em resposta a Bocarra.

²⁴⁹ Cf. AGAMBEN, G. *Profanações*. 2005. *Op. Cit.*

JOANA –

Se os Boinas Pretas

Aceitarem seu dinheiro, muito bem, mas

Quanto a mim fico com os que esperam nos matadouros

Até que as fábricas abram seus portões, eu vou

Comer o que eles comem, se for neve, será neve, e quero

Que o trabalho deles seja o meu trabalho, porque também eu

Não tenho dinheiro e não tenho outra maneira de ganhá-lo

Pelo menos honesta, e se não houver trabalho

Que não haja também para mim

E se o senhor que vive da pobreza

E não suporta ver os pobres e condena

O que desconhece e se arranja

Para não ver o que condenou e está

Entregue à baratas nos matadouros sem apelação:

Se o senhor quiser me ver daqui por diante será

Nos matadouros.²⁵⁰

O episódio seguinte é o mais complexo da peça, pois é composto de dez cenas. Joana se encontra na nona estação, ou nono passo rumo à morte. Seu martírio já começou; ela está na região dos matadouros com Gloomb (o rapaz que perdeu os dedos na fresa da máquina de enlatar carnes) e Dona Luckerniddle (a viúva do homem que foi engolido pela máquina e virou carne enlatada) e o título informa: “*TERCEIRA DESCIDA DE JOANA ÀS PROFUNDEZAS: A NEVASCA*”. Aqui a região dos matadouros pode ser vista nitidamente como uma alegoria do inferno, no qual a nevasca constitui uma imagem paradoxo. O inferno é o lugar imaginário das chamas, do fogo, do calor, da cor vermelha, em contraste com a neve branca, gélida. Joana d’Arc, a camponesa do século XV, foi queimada viva em uma das fogueiras da Inquisição, acusada de heresia e traição. Joana Dark, a moça de Chicago, vai viver seu martírio na neve.

²⁵⁰ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p.115.

A cena (a) inicia com uma fala de Joana na qual ela relata um sonho. O sonho é o lugar da revelação, do aparecimento, da existência simultânea de tempos diferentes. O fato de Joana relatar o sonho, pedir para que ouçam a sua narrativa, atesta sua necessidade de transmitir a mensagem da sua visão. Nela, Joana está diante de um bolo humano apertado em uma praça e essa massa resiste a escorrer pelas bordas do terreno e pulsa até, através de uma palavra qualquer lançada em qualquer parte, se transformar em torrente. Joana, meio Ofélia (de Hamlet) meio Rainha louca demente de Espanha²⁵¹ profecia:

Agora eu via cortejos, ruas, ruas conhecidas, Chicago! Vocês!

Via vocês marchando, e depois me vi a mim.

Eu ia à frente de vocês, muda e marchando

A passo marcial, a frente ensanguentada

E lançando palavras de sonoridade guerreira numa língua

Que desconheço, e como os cortejos fossem muitos

E viessem de muitos lados ao mesmo tempo

Eu vinha à frente de todos eles em numerosas encarnações:

Moça e velha, em prantos e tremenda

E, sobretudo, fora de mim mesma! Virtude e terror!

Transformando tudo que meu pé tocava

Causando imensa destruição, influenciando palpavelmente

No curso dos astros, mas transformando também

A fundo as ruas mais vizinhas, conhecidas de todos nós.

Assim avançava o cortejo e eu com ele

Envolta em neve que ocultava do ataque inimigo

Transparente quase de fome e portanto inalvejável

Jamais localizada por viver sem domicílio

E superior a qualquer tortura por habituada

²⁵¹ Referência à Joana, a doida, Rainha da Espanha esposa de Filipe, o Belo (morto em 1506), que de tanto ciúmes do marido preferiu velá-lo na neve a abrigar-se em um convento de freiras.

A todas. E assim marcha o cortejo abandonado
A praça insustentável, trocando-a por outra, pouco importa qual.
Este o meu sonho.
Hoje vejo a interpretação.
Antes que amanheça nós
Deixaremos estes pátios
E quando clarear estaremos na Chicago deles
Mostrando em praça aberta a extensão de nossa miséria
E interpelando tudo que se assemelhe a um ser humano.
O que será depois não sei.²⁵²

Do relato da visão de Joana destacam-se alguns tópicos que de certo modo constroem o esqueleto temático desse ensaio. Em primeiro lugar, a mudez de Joana à frente do cortejo: muda e com o rosto coberto de sangue, Joana aparece para si mesma em sonho já como morta-viva, como *espectro*. O sangue em sua fronte testemunha a violência; sua mudez, seu luto. A *heroína surrada* convoca seus exércitos com palavras de uma língua desconhecida, mas que reúne multidões transnacionais (a ideia da Internacional Comunista). As palavras que Joana profere têm sonoridade guerreira e poder encantatório, de invocação. Outro ponto a ser ressaltado é como Joana se vê diante do cortejo: separada de si mesma, como um fantasma que não pode ser atingido, mas que clama por justiça. Fora de si, separada, tornada *sacer* - vida que se sacrifica – santa, Joana evoca os espectros da Revolução, virtude e terror. O tema de *A Morte de Danton*, de Büchner, é retomado por Bertolt Brecht no sonho de Joana. Ela, nesse momento (de delírio e revelação), é a heroína que sabe (que compreende, como Danton) da intrincada relação entre revolução e tragédia, destruição e transformação. Na sua narrativa onírica há também a alusão à neve que oculta o bando. É uma imagem dialética: “transparente quase de fome e portanto inalvejável”, a neve que mata e também oculta do ataque; abandonados à própria sorte, Joana e seu cortejo remetem novamente ao tema abordado por Giorgio Agamben do *homo sacer*, da relação entre violência e poder (a crítica à “*gewalt*” e a ideia do estado de exceção permanente desenvolvidas por Walter Benjamin) e vida nua, *matável*, fora do contexto do direito e da justiça, e sobretudo da política. Mas

²⁵² BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p. 117-119.

o bando de Joana é espectral, e por já estar no limiar da morte e da vida, nesse estado “envolto”, “transparente” e “superior” - nessa região de indescernibilidade, onde não se pode distinguir vida e morte - torna-se “inalvejável” e se multiplica de praça em praça. É um cortejo de criaturas aquele descrito por Joana. A figura humana não é bem delineada, seus contornos são esfumados pelas deformações da miséria física. Aquilo que é humano não se define, portanto – como anuncia Joana – é preciso *interpelar* tudo que se assemelhe a um ser humano.

A segunda cena (b) se passa na Bolsa de Carnes. As leis da economia humana são discutidas pelos coros dos Industriais, dos Criadores e dos Pequenos Especuladores que negociam com Bocarra.

Na terceira cena (c) encontram-se, em um botequim na região dos matadouros, os trabalhadores, as trabalhadoras, entre as quais, Joana, e um grupo de Boinas Pretas. Marta, a jovem soldado dos Boinas Pretas, está no lugar de oradora, pregadora, que era de Joana. Mas Marta não crê no que diz. Sua pregação sobre a superioridade da alma sobre a carne é entrecortada de falas à parte dirigidas aos Boinas Pretas, onde duvida de sua eficácia e utilidade. Durante a cantoria dos Boinas Pretas e o discurso de Marta, Joana faz gestos desesperados de dissuasão. É claro para ela que a sua missão se desviou dos rumos missionários, catequisadores:

JOANA –

(...)

Realmente, estas palavras

Que amei outrora e me falavam ao coração

Penso que já não poderia mais suportá-las. Não haverá neles

Uma voz, um resto que lhes diga: você

Não se dá conta da neve e do vento? Cale essa boca!²⁵³

No outrora de Joana há Deus e o Verbo, em seu presente ela faz o apelo ao corpo, exposto à neve e ao vento. Na indagação de Joana está contida a pergunta sobre a humanidade dos Boinas Pretas; afinal não lhes sobrou nem um resto de corpo, uma voz, já sem corpo, para sentir a materialidade do frio?

²⁵³ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p.122.

A seguir desenrola-se uma conversa entre Gloomb, Dona Luckerniddle e uma mulher. A linguagem poética é substituída por diálogos ágeis formados por frases curtas. O tom é cômico, irônico. Em *A Santa Joana dos Matadouros* Bertolt Brecht apresenta essa tensão entre o baixo e o alto; o cômico e o trágico; o profano e o sagrado.

Nas palavras de uma das trabalhadoras anônimas está a resposta para a pergunta de Joana: “A MULHER – Deixa. Eles precisam falar, senão ficam sem a comida e o abrigo da noite. Eu bem que gostaria de estar lá”²⁵⁴

A música, alimento da alma, não basta. Dona Luckerniddle declara que o que conta é a realidade, a materialidade, as necessidades do corpo e que se Joana tivesse ficado calada, elas ainda teriam o teto e a sopa dos Boinas Pretas.

Há ainda nessa passagem um momento de silêncio que é preciso destacar como gesto, pausa, ausência de palavras, olhar, presença, atmosfera: é quando Joana pergunta se não há ninguém disposto a fazer alguma coisa e O Trabalhador responde que existem os comunistas, ao que ela retruca indagando se não seriam eles, os comunistas, pessoas com intenções criminosas. O Trabalhador diz apenas “não” e o silêncio se estabelece. Nesse tempo entre uma fala e outra ocorre em cena, no ato dos atores, algo que se processa dentro e fora de Joana (Joana olha para si e para seu bando), e que é da ordem do teatro, da encenação. O silêncio no teatro tem duração, materialidade e transtorno. Algo lateja no silêncio real do teatro. Durante o silêncio, Joana decide e pergunta onde estão os comunistas. E é Dona Luckerniddle quem sabe explicar onde estão os comunistas. Brecht constrói essa personagem de um modo que o espectador nunca imaginaria que justamente ela tivesse ligações com os comunistas, e é o que se revela a seguir.

DONA LUCKERNIDDLE –

Antigamente, quando eu ainda não confiava em gente como a senhora, eu ia muito lá, por causa do meu marido.²⁵⁵

Em cena os motivos da confiança e da traição; do ato de jurar e do abjurar, associados ao par revolução/destruição remetem para *A Morte de Danton* de Georg

²⁵⁴ Ibidem.

²⁵⁵ Ibidem. p.124.

Büchner e para sua releitura pelo diretor artístico do Berliner Ensemble da RDA, Heiner Müller em *A Missão*.

A próxima sequência, ou cena (d), retorna à Bolsa de Carnes. Esse recurso usado por Brecht de “vai e volta” - de cenas quase simultâneas - torna as tensões cada vez mais acirradas, a narrativa dramática vai atingindo uma curva ascendente ao mesmo tempo em que se reafirma como (narrativa) épica.

Na Bolsa corre o leilão, em cena os coros dos Industriais e dos Criadores disputam ofertas. Do mesmo modo que Joana em seu sonho interpela tudo que se assemelha ao humano, os Criadores declaram que “tudo que era vendável” já foi vendido. É como se também as coisas não se configurassem de imediato, não fossem muito nítidas. O mundo das mercadorias é o mundo das coisas fantasmagorizadas.

O tom de fábula (portanto de linhagem épica) se consagra na assertiva de Bocarra:

“Quem nasceu para carneiro não se espante quando é comido!”²⁵⁶

Bocarra é o lobo, o carniceiro, o predador na alegoria da selva das cidades. Graham, o industrial das carnes enlatadas, o ameaça de morte. Sempre presente na peça, sob a forma de sacrifício ou de assassinato, a morte espreita e dá contorno à vida, uma vida sempre matável. Bocarra manda Graham entrar ele mesmo nas latas e avisa: “Eu vou ensinar o negócio das carnes a vocês, meus caros comerciantes!”²⁵⁷ É uma metáfora e não é - Brecht joga com a linguagem e com a desfiguração do real. E com a própria transfiguração humana, a perda de sentido da noção de humanidade, semelhança, solidariedade e fraternidade.

A cena (e) a seguir é situada em um lugar menos definido, mais nebuloso, oculto até então, “noutra parte dos matadouros” – conforme indica a rubrica. Finalmente aparece a Chicago dos sindicatos reunida em um galpão repleto de cartazes que proclamam por uma greve geral. Joana não desiste (sua virtude se confunde com seu desejo de saber, ambos são inabaláveis); ela se apresenta ao Dirigente sindical, ela quer participar, agir (a Paixão, o morrer-viver do destino trágico dos santos ao qual ela vai de encontro); ela sabe do seu poder sobre as palavras e o oferece ao serviço da luta dos desempregados. Joana

²⁵⁶ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p. 126.

²⁵⁷ *Ibidem*

tem o dom de encantar com as palavras, de transmitir mensagens através da fala, como um anjo.

No discurso de instruções do Dirigente sobre a greve, destaca-se o modo pelo qual ele se refere às multidões de trabalhadores – as massas. É nesse momento que O Dirigente anuncia que precisará de mensageiros confiáveis para entregar as cartas que selarão a adesão dos líderes dos trabalhadores dos serviços básicos da cidade à greve. Joana se oferece como emissária, e logo fica sob suspeita de fazer parte da polícia infiltrada, mas O Segundo Dirigente a reconhece como Boina Preta e afirma que dela ninguém desconfiaria de fazer parte da mobilização sindical e que, por isso, ela seria útil. Porém ele adverte Joana:

“Uma única malha
Basta para inutilizar uma rede:
Os peixes passam pelo furo
Como se não houvesse rede
E as outras malhas todas
Ficam sem préstimo.”²⁵⁸

E quando Joana declara estar com eles de coração, ela é interpelada pelo Primeiro Dirigente: “Como ‘está conosco’? Você não é uma de nós?”²⁵⁹

Joana mais uma vez se mostra ingênua, ainda ignorante. Joana ainda crê na humanidade (inclusive a de Bocarra), mas mesmo assim ganha a sua missão.

JOANA – (...) Parece até que a pobreza dos pobres interessa aos ricos! Fico pensando se a própria pobreza não será obra deles!

Grande gargalhada dos trabalhadores.

JOANA – Que coisa desumana!! Estou pensando em gente até mesmo como o Bocarra.

Novas Gargalhadas

JOANA – Porque estas risadas? Acho muita malícia, e não acho certo. Vocês estão pensando, sem nenhuma prova, que um homem como o Bocarra não pode ser humano.

²⁵⁸ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p.129.

²⁵⁹ *Ibidem.*

O SEGUNDO DIRIGENTE – Sem nenhuma prova, não. Entregue a carta a ela sem susto. É conhecida sua, Dona Luckerniddle? *Dona Luckerniddle confirma.* Ela é honesta, não é?

DONA LUCKERNIDDLE – Honesta ela é.²⁶⁰

De volta à Bolsa de Carnes, onde se passa a próxima cena (f), estão Bocarra, seu corretor, Slift, Os Industriais, Os Pequenos Especuladores e alguns detetives da milícia policial de Bocarra. Em meio ao pregão das firmas em concordata, a batalha “sangrenta” de compra e venda de carnes é travada: “Um tipo como este Graham devia ser rasgado em pedacinhos”; “Cortem a cabeça deles”; “Que eles sangrem, mas não que morram, se eles morrem estamos mortos também”; “já que é para morrer”; “Assassino!”²⁶¹ Os enforcamentos financeiros começam a entediá-lo. Morrer e matar são verbos que conduzem a ação da peça, afinal a carne é a carne.

Mas Bocarra ainda procura por Joana. Há algo nela que ele parece amar e querer preservar (vivo), e por isso ele manda detetives em sua busca nos matadouros. O relato do detetive merece ser transcrito:

São massas, chefe, que a mente não concebe. Se eu chamasse por uma Joana, apareceriam dez ou cem. Estão ali esperando, sem cara e sem nome. E não é só isto, é que não dá para ouvir a voz de um indivíduo. Eles são muito numerosos, correndo de um lado para o outro e perguntando por parentes que desapareceram. Na região em que os sindicatos trabalham a inquietação é grande.²⁶²

A multidão é formada por centenas de Joanas sem rosto, sem nome e sem voz. A multidão reúne desespero e ameaça - é amorfa e desordenada: a massa humana. O dia está escuro e o vento confunde as vozes, é impossível distinguir Joana das cem mil pessoas paradas no matadouro. A polícia - informa o detetive - já começou a atirar. Mais uma vez, Bocarra utiliza a máscara da fraqueza para anunciar que cederá e facilitará a compra de carnes pelas fábricas. Ele sabe que se forçar demais o preço da carne para cima as fábricas não voltarão a funcionar, o que poderá causar algo de irreparável, ou seja, uma revolta ainda maior dos trabalhadores e desempregados. A mediação dos interesses econômicos passa pela coerção policial (e violenta) das “massas” e pela manutenção de uma determinada paz.

²⁶⁰ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit* p.130.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 131-135.

²⁶² *Ibidem*, p.133.

A sequencia seguinte (g) mostra pessoas, entre as quais Joana, esperando nos matadouros. Alguém se destaca do coro e pergunta a Joana por que ela está ali. Nota-se que esse indivíduo sem nome (saído do coro da multidão, que não tem rosto, nem nome, nem voz) é nomeado por Brecht de forma indefinida, “Alguém”, mas mesmo assim aí está contida a afirmação de que alguém *é* sempre *alguém*.

Aparece um novo coro formado pelos jornalistas. Eles encarnam o dispositivo de manipulação das palavras e da cooptação da opinião pública:

OS JORNALISTAS – Oba, é você a Joana Dark dos Boinas Pretas?

JOANA – Não.

OS JORNALISTAS – Conforme a declaração dos escritórios Bocarra, você jurou que não sai dos matadouros enquanto as fábricas não abrirem. Leia aqui, veja que nós publicamos as suas palavras na primeira página, em manchete. *Joana vira a cara. Os jornalistas lêem em voz alta* – Joana Dark, a Virgem dos Matadouros, afirma que Deus está solidário com os trabalhadores da indústria da carne.

JOANA – Eu não disse nada disso.

OS JORNALISTAS – Para a sua informação, senhorita, saiba que a opinião pública está do seu lado. Salvo alguns especuladores inescrupulosos, a cidade de Chicago inteira está vibrando com você. O sucesso dos Boinas Pretas vai ser enorme.

JOANA – Mas eu não faço mais parte dos Boinas Pretas.²⁶³

Joana, que agora está fora do bando (dos Boinas Pretas), é transformada, através da apropriação das suas próprias palavras pela imprensa, em ícone da pacificação da cidade, a santa conciliadora das classes. Mas Joana não os quer ali, ela quer cumprir a sua missão.

A cena então é tomada por um duelo de coros, que se posicionam “atrás, nos matadouros”. Joana está à frente com Dona Luckerniddle. De um lado, os Trabalhadores pedem para que os outros aguardem uma resposta sobre a reabertura das fábricas, de outro, o Contracoro adverte:

“ (...) Só nós mesmos podemos nos ajudar.
Podemos pedir ajuda
Só a nossos iguais.”²⁶⁴

²⁶³ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p.137.

Joana pergunta a Dona Luckerniddle se ela também pensa desse modo, e esta responde que essa é a verdade. No seu caminho em busca do conhecimento (Joana quer saber), ela começa a ver:

JOANA –

Olho este sistema, por fora

É meu velho conhecido, o funcionamento

É que eu não via! Alguns poucos acima

Outros muitos embaixo, e os de cima chamando

Os de baixo: venham para o alto, para que todos

Estejamos em cima, mas olhando melhor você vê

Algo de encoberto entre os de cima e os de baixo

Algo que parece uma pinguela mas não é

E agora você vê perfeitamente

Que a tábua é uma gangorra cujas extremidades

São relativas uma à outra, os de cima

Estão lá só porque e enquanto os de baixo estão embaixo

E já não estariam em cima se caso os outros

Deixando o seu lugar subissem, de sorte que

Necessariamente os de cima desejam que os de baixo

Não subam e fiquem embaixo para sempre.

É necessário também que os de baixo sejam em número

Maior que os de cima, para que estes não desçam.

Senão, não seria uma gangorra.²⁶⁵

Mas Bertolt Brecht constrói a seguir, em um dos momentos de maior contundência (intensidade, beleza) da peça, o reverso da percepção racional de Joana.

²⁶⁴ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p.138.

²⁶⁵ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p.138-139.

Abandonada à condição biológica da vida, a humanidade se metamorfoseia em matilha. Mas Brecht apresenta a dialética em cena: solidariedade e instinto predatório, egoísmo e altruísmo.

Um Velho se apieda do frio de Joana e lhe oferece um gole de uísque. Na desmedida da sua necessidade de se aquecer Joana exagera no gole, causando revolta no Velho e em Uma Mulher que acusa Joana de pouca vergonha. É quando Joana tem o seu momento de revolta individual. Ao se dar conta de que teve seu cachecol, com o qual apacava um pouco o frio, roubado, ela grita e ataca uma mulher acusando-a e arrancando-lhe o saco com que esta cobre a cabeça. Pela primeira vez, Joana é violenta:

“A MULHER – Socorro, ela vai me matar.”²⁶⁶

E em um gesto emblemático alguém atira um trapo a Joana. O seu martírio já começou: Joana conhece a revolta, a violência, a vulgaridade (a força das necessidades puramente físicas), a animalidade em seu próprio corpo. Enrolada em um saco, sem cachecol, a figura de Joana se resume a um trapo – um resto de roupa para um resto de corpo. Em seu delírio (de frio, fome e talvez certa embriaguez causada pelo uísque) Joana se lembra de seu sonho:

JOANA –

Se dependesse de vocês eu ficaria sem roupa aqui no frio.

Não fazia tanto frio no meu sonho. Quando

Vim para aqui com grandes planos fortalecida

Aliás por sonhos, eu não sonhava que aqui

Pudesse fazer tanto frio. Agora de tudo

O que mais me faz falta é só o meu cachecol

Para vocês é fácil passar fome, vocês não têm o que comer

Mas eu tenho uma sopa me esperando.

Para vocês é fácil passar frio

Mas eu é só querer e sempre posso

Voltar para a sala aquecida

²⁶⁶ Ibidem. p.140.

Pegar na bandeira e bater no tambor
E falar NELE que mora atrás das nuvens.
Vocês o que tem a perder? Eu perdi
Não foi só a vocação, foi o ofício
Não foram apenas hábitos educados, foi um emprego
Sofrível com casa, comida e salário.
De fato me parece quase teatro, indigno
Portanto, eu ficar aqui
Sem necessidade absoluta. Mas apesar disso
Não tenho o direito de ir embora ainda que francamente
Eu tenha a garganta apertada pelo medo
De não comer, de não dormir, de não ver saída;
Fome pura e simples, frio vulgar e
Sobretudo o desejo de sair daqui.²⁶⁷

O teatro é uma mentira, no entender de Joana. Seu sacrifício é real, é uma escolha em direção à morte. E como Cristo, na noite de angústia no Getsêmani, Joana é atravessada pelo medo e pelo desejo de abandonar a sua missão. Um trabalhador toma a voz e exorta os outros a permanecerem fortes. Mas eis que retornam Os Jornalistas, que espetacularizam a trajetória de Joana: “Alô, menina, o seu sucesso é imenso”²⁶⁸. Joana, embora advertida por Dona Luckerniddle, é enganada pela falsa notícia de que o trabalho nos matadouros recomeçará no dia seguinte. Joana erra no seu julgamento, ela crê ainda em um ideal de humanidade cristão, de fraternidade entre semelhantes (que não deixa de ser também o ideal humanitário do Iluminismo):

JOANA –
Vocês ouviram, vai haver trabalho!
A dureza no peito deles cedeu. Pelo menos
O justo dentre eles

²⁶⁷ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p. 140-141.

²⁶⁸ *Ibidem.* p.142.

Não falhou. Interpelado humanamente

Ele respondeu humanamente. Existe

Portanto a bondade.²⁶⁹

Joana não percebe que a “resposta” de Bocarra almeja apenas desarrochar as tensões, para que “algo de irreparável” não aconteça e tudo volte ao *status quo*. Nesse instante em que ela se refere à bondade de Bocarra ouvem-se ao longe metralhadoras. Joana, ingênua, indecisa, não sabe em quem acreditar:

“UM REPÓRTER –

É o exército que está evacuando os matadouros, porque agora que as fábricas vão abrir é preciso calar a boca dos agitadores que estão pregando a violência.”²⁷⁰

Dona Luckerniddle - com sua sabedoria áspera - diz que Joana não entende nada porque ainda não passou frio o bastante e a manda não acreditar nas mentiras e permanecer nos matadouros com a carta a ser entregue. Dito isto, ela sai. Nos pátios dos matadouros - anunciam Os Jornalistas - deve haver cem mil pessoas.

JOANA - Tantos?

Esta é uma escola desconhecida, uma sala de aula ilegal

Toda cheia de neve onde a fome é professora e intratavelmente

Fala de necessidade a necessidade!

Cem mil alunos, qual é a lição?²⁷¹

Os Trabalhadores ao fundo da cena conclamam os outros a lutar e a morrer; na fala do coro dos trabalhadores as palavras ganham virulência: morte, massacre, força e violência. Aos ouvidos de Joana essas palavras tornam-se “gélidas”, afinal ela combate a violência, embora ela mesma saiba da tentação que esta exerce. Joana compreende (e este é um saber da ordem do trágico) que no escuro a violência se soma à violência, e resolve abandonar a sua missão (“Não pode ser bom o que se faz com violência.”²⁷²). Joana novamente está sem lugar, de fora, ela sabe não ser uma deles, referindo-se à brutalidade advinda da absoluta miséria. E Joana ao mesmo tempo em que diz não poder mais ficar

²⁶⁹ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p.142

²⁷⁰ Ibidem.

²⁷¹ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p.143.

²⁷² Ibidem, p. 145.

ali continua sentada, em sua acedia, mergulhada na melancolia, no luto e na indecisão. O seu gesto contradiz a sua fala.

A cena então é tomada por uma gritaria e passam dois operários, dirigentes do movimento grevista, algemados e conduzidos por detetives. Brecht indica na rubrica que Joana tem uma “visão” onde “vê a si mesma como criminosa e estranha ao universo comum”²⁷³. Ela inicia um solilóquio na primeira pessoa até decidir ir embora – instante em que ela passa a tratar de si na terceira pessoa, distanciada de si mesma.

JOANA –

Eles me confiaram a carta, por que

Estão algemados? O que

Estará dito nesta carta? Eu não quereria fazer

Nada que tivesse de ser feito com violência

E conduzisse à violência. Tipos assim

Buscam o próximo sempre com malícia

E fora de qualquer reciprocidade normal

Entre humanos. Não sendo mais parte

De coisa alguma eles não enxergam mais saída

Neste mundo não mais familiar. O curso

Dos astros acima de sua cabeça já não seria o de sempre.

E as próprias palavras pareceriam mudadas. A inocência

Abandona quem persegue e é perseguido.

Não há mais nada que eles encarem sem pé atrás.

Eu não poderia ser assim. E por isto vou-me embora.

Durante três dias na capital das conservas no lamaçal dos matadouros

Foi vista Joana

Descendo um degrau depois do outro

Para purificar o lodo, para aparecer

²⁷³ Ibidem, p. 146.

Aos ínfimos. Três dias

Descendo, enfraquecendo no terceiro

E por fim desaparecendo no lamaçal. Digam dela:

O frio foi demais.

*Ela se levanta e vai embora. Neva.*²⁷⁴

O tema da humanidade e da perda do seu sentido (os seres humanos não se reconhecem mais) está posto por Bertolt Brecht na fala de Joana. A parte abandonada de tudo (não sendo mais parte de coisa alguma) da humanidade constitui o seu reverso, o bando. E Joana pressente que o mundo não mais familiar para muitos pode sofrer transformações, que mudariam o curso dos astros, revolucionando não sem a violência do bando tudo em volta.

Mas logo que Joana sai, desistindo de sua *missão* (a transmissão da mensagem da greve contida na carta do Dirigente), aparecem três trabalhadores em cena que procurando por alguém - sabe-se que é Joana - e não encontrando ninguém vão embora. Pela primeira vez na peça Brecht indica um movimento de luz: a luz escurece e se vê um “escrito”. Observa-se que o dramaturgo não define o lugar de onde se lêem essas palavras, o “escrito” mostra-se ou surge (de acordo com as traduções de Roberto Schwarz) - é um problema a ser resolvido pela encenação. Na quadra de versos lê-se:

“Cai neve em cima de neve

O que era vivo se escondeu

Ficam de fora as pedras

E quem não tem nada de seu.”²⁷⁵

Neve sobre neve, branco sobre branco (como na pintura *Quadrado Branco Sobre Fundo Branco*, de 1918, de Kazimir Malevich), remetem à intensidade do vazio, do frio e da morte. “De fora”, só as pedras (a alegoria da acedia de Dürer) e as pessoas-pedras – aquelas que não têm nada de seu e não têm como se abrigar, não são mais animais, pertencem agora ao reino mineral.

²⁷⁴ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.*, p.146.

²⁷⁵ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.*, p.147.

A cena em seguida (h) se passa em uma esquina das ruas de Chicago, seu título anuncia em letras maiúsculas: PEDRO PAULO BOCARRA ATRAVESSA A FRONTEIRA DA POBREZA. Ele, sempre acompanhado pelos detetives-seguranças, está em busca de Joana. Mas temeroso de ser reconhecido e estraçalhado no território livre (no sentido em que não totalmente controlado, capturado e disciplinado), selvagem das ruas da cidade, Bocarra dá meias-voltas pelos lados dos matadouros. Bocarra tem medo. Ele reage a qualquer movimento dos detetives-seguranças, entrando em paranoia. Seu diálogo com os detetives em que ele mesmo pergunta e responde, e os detetives nada falam vai se tornando um diálogo interior, onde misturam-se medo, indecisão e loucura.

“BOCARRA a um dos detetives –

Agora chega, vamos voltar, você disse alguma coisa?

Você deu risada, não minta. Quando disse vamos

Voltar, você riu. Ouça o tiroteio.

Parece que estão resistindo, hem? Sim, eu queria

Insistir com vocês num ponto: não fiquem pensando

Nas várias meias-voltas que eu dei

Quando nos aproximávamos dos matadouros.

Pensar

Não leva a nada.

Não pago vocês para pensarem

Eu tenho os meus motivos. Sou conhecido por aqueles lados.

Vocês já estão pensando outra vez. Parece

Que eu empreguei idiotas. Seja como for

Vamos voltar. Aquela que eu procurava oxalá

Tenha sido levada pela razão a sair

De lá debaixo, onde parece que de fato o inferno estourou.”²⁷⁶

²⁷⁶ BRECHT, B. 2001. *Op. Cit.*, p.147-148.

Mas nesse momento há uma reviravolta, um *coup-de-théâtre* utilizado por Brecht (e com o qual ele vai desdobrar no desenrolar dos episódios que se seguem, em aparência, mentira, manipulação e jogo de Bocarra): passa um jornaleiro e o lobo em pele de cordeiro (e que *também* é um cordeiro na pele de um lobo) lê a notícia da ruína das indústrias, que arrasta inclusive os seus negócios. Bocarra declara sentir alívio e alegria em meio à situação adversa, parece loucura, mas ele diz finalmente estar livre, até mesmo para dispensar os seguranças (ou seja, desarmar-se) e atravessar a fronteira da pobreza: “Daqui em diante ninguém quererá me matar.”²⁷⁷ Bocarra sem poder, destronado, sem a soberania invisível do capital, não é mais alvo, vida permanentemente ameaçada de morte. É importante notar que Bocarra é um personagem que tem um saber, um conhecimento. Ele tem sobretudo a consciência da violência e da sordidez dos seus negócios, “o troço feito de suor e dinheiro que armamos nestas cidades”²⁷⁸ e cujo material de construção ele declara ser “merda de galinha”²⁷⁹. Mas aos olhos dos detetives, Bocarra parece estar louco, pois um deles ao sair diz: “Esse está acabado.”²⁸⁰ Mas, ao contrário, Bocarra mostra-se o *herói da experiência*, e só em cena profere as palavras de uma sabedoria proverbial:

“BOCARRA –

A vida é um combate que os fracos abate

E que os fortes levanta a uma altura que espanta.”²⁸¹

Na próxima seqüência (i) desse décimo episódio (a terceira descida de Joana) o cenário é a região deserta dos matadouros, onde Dona Luckerniddle encontra Joana em meio à nevasca e pergunta-lhe sobre o cumprimento de sua missão. Joana responde negativamente e desaparece na nevasca com a carta que Dona Luckerniddle quer arrancar de suas mãos. Dona Luckerniddle a acusa: “o seu lugar é do lado de lá.”²⁸² Importa observar que Joana não tem lugar, ela é anacrônica, está fora do tempo. Ela paira, vagueia.

A cena (j) a seguir se passa em um lugar mais indefinido, que Brecht não nomeia apenas afirma sua alteridade, sua espacialidade fora das fronteiras da ordem e do real:

²⁷⁷ Ibidem, p. 149.

²⁷⁸ Ibidem.

²⁷⁹ Ibidem.

²⁸⁰ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p.149.

²⁸¹ Ibidem. p147-148.

²⁸² Ibidem p. 150.

“Outra região”. Joana aparece correndo em direção à cidade e para ao ouvir o diálogo de dois trabalhadores que passam. É quando Joana tem a revelação de sua falha:

“O PRIMEIRO –

Eles primeiro espalharam que o trabalho nos matadouros ia recomeçar e que ninguém seria demitido. Agora que uma parte dos trabalhadores foi para casa, para retomar o trabalho amanhã cedo, eles anunciam que os matadouros vão fechar definitivamente porque P.P. Bocarra levou todos à falência.

O SEGUNDO – Os comunistas estavam com a razão. As massas não deviam ter se dispersado. Tanto mais que os serviços básicos de Chicago iam declarar a greve geral amanhã.

O PRIMEIRO – Nós aqui não soubemos de nada.

O SEGUNDO – É isto. Uma parte dos mensageiros deve ter falhado. Muita gente se soubesse teria ficado aqui. Com violência policial e tudo.”²⁸³

Nesse instante a rubrica instrui que Joana vagando ouve vozes. O plano da alucinação e do delírio toma a cena. Só, na neve, Joana corre de um lado ao outro da cena procurando fugir das vozes que a perseguem. A lendária Santa Joana d’Arc ouvia vozes de anjos que a exortavam a cumprir a missão de transmitir a verdade revelada: lutar e morrer junto ao que depois foi chamado de “os franceses”. Joana Dark, do escuro de Chicago da véspera do colapso da Bolsa e da Depressão Americana, ouve vozes que a acusam de não ter cumprido com sua missão, de ter justamente falhado como mensageira. Joana vagueia pela cena atormentada pelas vozes, a atmosfera é onírica com repetições de falas já ditas na peça²⁸⁴. Novamente há referência à pedra, cujo leque alegórico remete ao pecado da acedia e também a uma existência que não é vida. A pedra apenas está.

VOZ –

Não conhece desculpa

Aquele que não chega. A pedra

²⁸³ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p.151.

²⁸⁴ “VOZES –

Uma única malha

Basta para inutilizar uma rede:

Os peixes passam pelo furo

Como se não houvesse rede

E as outras malhas todas

Ficam sem préstimo.” IN: BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p. 152.

Não desculpa quem tombou.²⁸⁵

As vozes sem rostos, sem carnes, brancas na neve, que assombram Joana clamam por justiça: em cena o tema da traição. Configura-se o delírio. A única voz que se distingue do bando de vozes é a de Dona Luckerniddle. Ao ouvi-la, Joana cai de joelhos e lamenta:

JOANA –

Luminosa verdade, obscurecida em má hora por uma tempestade de neve!

E perda de vista depois! Grande é o poder das tempestades de neve!

Ah, debilidades do corpo! A fome, o que lhe resiste?

O que sobrevive a uma noite de inverno?

Eu preciso voltar!

*Ela volta correndo.*²⁸⁶

Seu lamento é pela condição humana, limitada pelas debilidades do corpo. Há em sua visão, ou na sua constatação de seu obscurecimento, uma sabedoria divinatória, ainda mais se remetida ao livro oracular chinês, o I Ching, onde frases como “Grande é o poder das tempestades de neve” são comuns. Seu lamento é acompanhado também de um conhecimento adquirido na zona indiscernível entre a vida e a morte, sob o frio e a fome. Esse saber tem a grandeza de uma revelação para Joana, pois algo nela sobrevive, ainda resiste – ela ainda tem uma missão.

O décimo episódio da história (que se confunde com o martírio) de Joana intitula-se: “*PEDRO PAULO BOCARRA HUMILHA-SE E É EXALTADO*”. O cenário é a sede dos Boinas Pretas, onde o proprietário do lugar discute com Snyder, o pastor, a falta de pagamento do aluguel e os coloca na rua. Homens começam a descer a mobília para a rua, o coro dos Boinas Pretas lamenta (“Ai, de nós”²⁸⁷) o genuflexório, o púlpito jogados para fora, profanados pela cobiça; e clama pela salvação (financeira!) de Bocarra. Ao tentar convencer o proprietário a mudar de ideia, Snyder, o pastor, mestre da retórica e da oratória (na tradição missionária, ver o exemplo dos jesuítas) faz um discurso repleto de imagens, onde as *massas* que esperam há sete dias (o tempo da Criação) nas fábricas são

²⁸⁵ Ibidem.

²⁸⁶ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.*p.153.

²⁸⁷ Ibidem.p. 156.

devolvidas ao ar livre no qual *reencontram* a vida natural na chuva e na neve sob a determinação do inescrutável. Sem a disciplina do trabalho a humanidade se animaliza, se reaproxima da sua natureza animal – é a vida nua, posta de fora dos dispositivos civilizatórios e também excluída da esfera do direito. Na sua argumentação Snyder negocia o seu próprio poder sobre as palavras, seu poder de criar imagens com as palavras, e acima de tudo, propaga o grande trunfo dos Boinas Pretas, acalmar os ânimos revolucionários com sopa e música. Snyder e seu coro de Boinas Pretas jogam com o medo gerado pelo espectro do comunismo:

SNYDER – (...)

Uma banda de música e sopas consistentes, sopas

Nutritivas, para a tranquilidade de Deus

E a liquidação final do bolchevismo.

OS BOINAS PRETAS –

As barragens da fé já não resistem

Na cidade de Chicago

Ao mar de lama do materialismo

Que tudo cerca.²⁸⁸

Na cena aparecem então três homens pobres, entre os quais se disfarça Bocarra. Observa-se mais uma vez como ele tem esse poder ilusionista de mudar de aparência, de se mascarar. Bocarra disfarçado de pobre, logo anônimo e irreconhecível aos olhos dos que o rodeiam (mas não do público que o vê), proclama ter conhecido Bocarra a quem os Boinas Pretas procuram. De si, ou melhor dele, diz: “um tonto”. E ajoelhando-se sobre o genuflexório na rua declara querer se confessar:

“Amigos, aqui não se ajoelhou ninguém

Tão abjeto como eu.”²⁸⁹

Os Boinas Pretas entoam distraídos um hino, Snyder pede silêncio pois está fazendo cálculos das contas a pagar – todo o fervor religioso e o comprometimento com

²⁸⁸ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p.156

²⁸⁹ *Ibidem.* p. 158.

“os pobres” é desmascarado por Brecht nessa movimentação e nesses gestos negligentes do exército da salvação. Mas Bocarra quer se confessar:

Eu me acuso de exploração
De utilização indevida da violência, de expropriação
Do próximo em nome da propriedade. Durante sete dias
Arrochei o pescoço desta cidade
Até que Chicago amanheceu morta.²⁹⁰

Só então Snyder desconfia de quem se trata, ao que Bocarra se apresenta, dilacerado pelo arrependimento - nas suas palavras. Visto em disfarce de pobre, de trapeiro, aos farrapos, Bocarra causa decepção e frustração em Snyder, nos Boinas Pretas e nos Músicos, que esperavam dele a salvação em dinheiro.

BOCARRA –

Pelo visto vocês pensavam levantar a sua casa
À sombra da minha. E humano lhes parece
Quem lhes serve como
Era humano para mim só
Quem eu pudesse explorar. No entanto, tampouco mudaria
Nada alguém que só considerasse como humanos
Aqueles a quem ajuda. Ele precisaria de náufragos
Para o seu negócio de salva-vidas. Enfim
Não escapamos ao ciclo das mercadorias nem dos astros.
Esta lição, Snyder, parecerá amarga a alguns.
Quanto a mim vejo que estando como estou
Não estou do agrado de vocês.²⁹¹

Brecht constrói Bocarra dessa maneira multifacetada; herói arrependido, vilão, e sábio. Bocarra sabe que o índice de humanidade depende de variáveis que têm a ver com

²⁹⁰ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p 159.

²⁹¹ *Ibidem.* p.161.

a manutenção de interesses. Seu saber não existe sem ironia, o riso triste dos melancólicos; como se pode perceber na passagem em que se refere à necessidade de náufragos para o negócio dos salva-vidas – é uma imagem repleta de desdobramentos, em que a morte, ou pior, o estado de sobrevivência (que também pode ser lido no contexto da peça como *subexistência*) alimenta a vida. Até onde vão as fronteiras que definem o que se considera humano, quais são os limites que dão contorno à existência da noção de humanidade? Bocarra compreende que as respostas a essas questões se ligam aos ciclos aos quais estão todos submetidos, o das mercadorias, que metamorfoseia e captura tudo ao seu redor, e o ciclo dos astros, que periodicamente sofre uma *revolução*.

Após dizer a fala transcrita acima, Bocarra vai sair de cena quando entram os coros dos Industriais e dos Criadores. Graham, destaca-se do coro e faz um discurso de apelo a Bocarra, no qual a linguagem poética, as comparações imponentes e as lamentações sentimentais são usadas no contexto das transações financeiras. As coisas ganham vida. Assim, o “velho” e “venerável” Banco Nacional “*resmungando*” compra novilhos do Canadá para o “*mercado desfalecente*”; os preços estacam “*nervosos*”; os institutos bancários têm lágrimas nos olhos. Por outro lado, os humanos se transfiguram: “*os Office-boys tomados de desespero mordiam-se uns aos outros como faziam os cavalos da Antiguidade*”; e os matadouros, como armas cravadas de emblemas de nobreza, são depositos aos pés de Bocarra²⁹².

Enquanto os reis da carne negociam com Bocarra, chega o “Homem de Antes”, o emissário das cartas que ele recebe de seus amigos de Nova York (mais exatamente do seu centro financeiro, Wall Street). Essa é a terceira carta que aparece na peça, causando mais uma vez uma mudança repentina de rumos. O conselho, a instrução agora é que Bocarra negocie e faça acordo com os criadores, mas ainda com a máscara do herói arrependido que se apropria dos discursos dos Boinas Pretas, ele insiste: “basta de perseguição!” e declara cinicamente: “não somos capazes de elevação. É isto que nos faz pobres!”²⁹³. Com a (ao menos aparente) atenção flutuante de quem ora responde aos industriais e criadores, ora fala consigo mesmo, o rei dos frigoríficos é chamado a descer das alturas onde medita e cogita (“*A opressão que pesa sobre a nossa vida interior...*”²⁹⁴) conter o caos. Em uma cena que poderia se passar em um palco do século XVII, Bocarra

²⁹² BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p 163-164.

²⁹³ *Ibidem.* p. 167.

²⁹⁴ *Ibidem.*

(sob a máscara do príncipe atormentado pelo clamor de justiça dos mortos) exige um juramento que lembra em muito os rituais de *suserania* e vassalagem.

BOCARRA –

Não é por gosto que aceito.

Nem ousou fazê-lo sozinho. Porque ainda estão em meus ouvidos

O grito dos matadouros e as rajadas da metralha. Aceito

Mas somente se for clara a aclamação e em grande estilo

E se a minha liderança for concebida como indispensável

Ao bem comum. Entendida assim

Ela talvez seja viável.²⁹⁵

Não estar sozinho significa contar com os Boinas Pretas, e é isso que Bocarra negocia com Snyder, o pastor. Em troca de apoio aos *negócios* dos Boinas Pretas, esses se comprometem a advogar a causa dos patrões através de música, sopa e folhetos religiosos. Bocarra diz saber que o sistema de compra e venda tem seu lado sombrio, que sempre deixa de fora um resto que não poderá ser atingido pelas medidas drásticas do alento religioso que atingirão “*quase todos*” – o “quase” que não abarca todos.

Na mesma cena em que ainda lamenta o grito (dos novilhos e não dos homens) dos matadouros, Bocarra sem compaixão (pelos animais e pelos humanos que têm fome) explica que a solução para a crise é queimar um terço dos rebanhos existentes para que o preço da carne suba. “Havia carne sobrando” – essas palavras que Brecht põe na boca de Bocarra têm sentido duplo, pois se referem tanto à carne bovina quanto à humana. E ao ser indagado por Snyder se não seria melhor dar de presente o gado que vai ser queimado para “os que estão de fora, e são muitos”, Bocarra retruca que o pastor não entendeu o “essencial da situação”, ou seja que os muitos que estão de fora serão os compradores, do mesmo modo que será ainda necessário (assim como a queima do gado) dispensar um terço dos trabalhadores das fábricas, pois como o rei dos matadouros demonstra:

²⁹⁵ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.*. p.168.

“O mercado de trabalho também se abarrotou

E a mão-de-obra tem que estar sob controle.”²⁹⁶

A carne queimada em *A Santa Joana dos Matadouros* não é do corpo de Joana, é do gado que poderia matar a fome de muitos, mas que em sacrifício do equilíbrio da balança de mercado precisa ser retirada (separada) do uso.²⁹⁷ Todos em cena exaltam a sabedoria de Bocarra, que de cima de sua majestade professa:

Tudo isto é feito

Nesse tempo turvo de caos cruento

E humanidade desfigurada

Quando a agitação nas capitais já não para de engrossar

E a boataria de greve geral retoma em Chicago

Tudo isso é feito, dizíamos, para que o povo

Em sua miopia e brutalidade não destrua

As próprias ferramentas nem pise o seu pão

E para que voltem a ordem e a tranquilidade. Por isso daremos

Dotação abundante a nossos amigos Boinas Pretas, a verba indispensável

Ao vosso trabalho em prol do progresso.

Naturalmente as vossas fileiras deverão incluir pessoas

Tais como aquela Joana cuja simples presença

É uma promessa de concórdia.²⁹⁸

Deus manifesto nas palavras cantadas pelos Boinas Pretas é a promessa de conciliação, como na máxima que afirma ser a religião o ópio do povo. A intenção talvez seja mesmo essa. Brecht não se esquivava de ser didático e de construir através de sua narrativa-paródia-de-“*trauerspiel*” a demonstração ou desmascaramento do sistema capitalista. Importa também notar que mesmo que de forma não confiável Bocarra ama

²⁹⁶ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p.170.

²⁹⁷ É importante observar a natureza paradoxal e trágica desse “sacrifício”. Pois a morte que se oferece não é para o bem comum, muito ao contrário, só reafirma a condição de vida nua, matável, de uma parte da “humanidade”. E essa mesma “parte” (expropriada, apartada) também é sacrificada, porém em prol da manutenção do estado de exceção.

²⁹⁸ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p. 171.

Joana, quer ela perto. E mesmo inocente em seu ato, é Joana quem (na sua condição trágica de criatura vulnerável às debilidades do corpo) ajuda a desbaratar a greve geral, cujo fracasso é anunciado em cena por um corretor que entra correndo.

Salvo o mercado, o caos controlado, Slift – o corretor de Bocarra – propaga as boas novas, o impasse foi contornado. Após sua fala plena de conhecimento, ouve-se (a rubrica não indica se há música ou apenas um acorde) um órgão, como se a palavra divina tivesse sido revelada. Em apenas dois versos Brecht resume a *Tragédia da Cultura*, pensada pelo sociólogo (e professor de Walter Benjamin) Georg Simmel²⁹⁹:

“SLIFT – (...) O exato equilíbrio logrou-se outra vez

E o nosso mundo é nosso, não é de quem o fez.”³⁰⁰

²⁹⁹ Georg Simmel no seu ensaio de 1912 “*O conceito e a tragédia da cultura*” desenvolve sua análise que incide sobre o processo que se desenvolve indefinidamente entre o sujeito e o objeto, um dualismo que se situa no próprio seio do espírito. Pois, conforme ele entende, o espírito engendra incontáveis produções que continuam a existir na sua autonomia específica, independente da alma que as criou. No interior desse dualismo (alma e forma), dessa contradição formal reside a ideia de civilização, de cultura. A alma se exterioriza em formas, que a perpetuam, essa é a objetivação do espírito.

“A cultura nasce – e isso é essencial para compreendê-la - do reencontro de dois elementos (...): a alma subjetiva e as criações do espírito objetivo”.

Em outras palavras, cultura é quando o sujeito faz o caminho de volta, quando internaliza reflexivamente o que ele objetivou. É uma volta para si. Na sua forma metafísica o processo cultural se dá na medida em que o sujeito se objetiva e o objetivo se subjetiva (o que ele chama de síntese). Mas se a cultura se configura como uma maneira de resolver a equação sujeito/objeto, Simmel parte da profunda hostilidade entre, por um lado, o processo de vida e de criação da alma e, por outro, seus conteúdos e suas produções. Nessa dialética trágica é que se baseia seu ensaio. As formas ao adquirirem vida própria em relação ao espírito revelam a distância, a “discrepância”, cada vez maior entre o mundo objetivo e a capacidade do sujeito de estabelecer uma síntese, isto é, ter consciência sobre tudo que ele criou (o Estado, a economia, etc...). Essa “discrepância” já existe entre a significação objetiva e a significação cultural de um mesmo objeto: um nascer de sol sem um olhar humano para contemplá-lo não torna o mundo mais precioso, nem mais sublime, pois sua realidade objetiva não dá lugar a essas categorias, exemplifica Simmel. No entanto – continua – quando um artista pinta um quadro desse nascer do sol, ele imprime ali seu estado de alma, seu senso de forma e de cor, sua capacidade de expressão, então se considera essa obra como: “(...) um enriquecimento absoluto da existência, um cruzamento de seu valor (pouco importa aqui segundo quais categorias metafísicas); o mundo nos parece por assim dizer mais digno de existir, mais próximo de sua própria significação, quando a fonte de todo valor, a alma humana, se manifesta assim numa realidade que pertence doravante ao mundo objetivo”.

A cultura realiza a fusão dessa dualidade (o subjetivo e o objetivo): “(...) A cultura não é outra coisa senão a síntese de uma evolução subjetiva e de um valor espiritual objetivo”.

A fatalidade trágica desse processo reside no fato, segundo Simmel, de que no interior dessa estrutura de cultura se produziu uma falha (sem dúvida presente já no seu fundamento): a síntese se transformou em paradoxo, até mesmo em tragédia. Pois se os conteúdos culturais são criados por sujeitos e destinados a sujeitos, ao adquirirem uma lógica imanente, eles (os produtos) tornam-se estrangeiros, estranhos a sua origem. Essa é a tragédia própria da cultura. Para Simmel, a categoria “fetichismo” de Marx (o valor de “fetiche” atribuído aos objetos econômicos na era da produção mercantil) se estende para além da economia, valendo para a cultura, para os conteúdos culturais. Nessa discrepância entre cultura subjetiva e cultura objetiva, onde o mundo das coisas escapou, se despreendeu, adquiriu um valor próprio, o sujeito se tornou dominado pela própria criação (“*a preponderância do objeto sobre o sujeito*”). Cf. SIMMEL, G. *La Tragédie de la Culture et autres essais*. Paris, Editions Rivages, 1988. p.188-213.(Traduções minhas).

³⁰⁰ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p. 172.

O tema do criador e da criatura migra do contexto sagrado (deus e a humanidade) para o contexto profano da expropriação do sistema de produção capitalista, onde o que se produz não pertence a quem produz, no qual há uma separação (que não deixa de ser sagrada, pois retira as coisas do uso comum) entre o sujeito criador e a coisa criada. Paradoxalmente, essa afirmação contém a separação entre os valores de Deus e os dos homens, esses últimos, fiéis apenas ao mundo das coisas, que se fantasmagorizam em mercadoria e valor (fetiche). O mundo é dos homens, e não de todos (que o “fazem”).

Nesse momento da peça encena-se a relação entre capitalismo e religião. Os capitalistas Bocarra, Slift, Graham e os outros se convertem à vista de todos. Sem sopa e música não pode haver paz, é preciso adormecer (efeito opiáceo) os “instintos” de revolta. Com o patrocínio do capital, a sede dos Boinas Pretas reabre suas portas ao som dos cânticos do coro dos soldados de Deus que conclamam a que se preparem as redes, pois haverá pesca. Os apóstolos de Jesus, pescadores de fiéis, se transfiguram na peça de Brecht em um exército de mortos-vivos que prega e canta graças à sopa e ao teto que os abriga. O que na Bíblia é metáfora, a pesca, a rede, a propagação da mensagem de Jesus; em *A Santa Joana dos Matadouros* toma uma concretude macabra. A humanidade já desfigurada durante a peça toda em novilhos, cordeiros, bois, porcos, lobos, feras ganha novas formas – são os homens-peixes que as armadilhas das redes vão capturar (para obviamente serem, de qualquer maneira, devorados).

OS BOINAS PRETAS cantam olhando para a porta –

Preparem a rede: eles vão chegar! Preparem a rede: eles vão chegar!

Operários indefesos aos milhares!

A chuva os ataca, a mando de Deus!

O frio os ataca, a mando de Deus!

Eles não tem mais saída! Preparem as redes!

Bem-vindos! Bem vindos! Bem-vindos!

Bem-vindos cá embaixo entre nós!

Ferrolho nas trancas! Daqui ninguém saí!

A saída que existe dá só para cá!

Que sortudo é o desempregado!
Cai direto em nossos braços!
E não escapa ninguém! Ferrolho nas trancas!
Bem-vindos! Bem-vindos! Bem-vindos!
Bem-vindos cá embaixo entre nós!
Tudo que vier é lucro! Tudo que vier é peixe!
Pernas, cascas, trapo, um toco de charuto!
Botinas só por milagre!
Mas lágrimas nem de graça!
Tudo o que o enxurro trouxe é peixe!
Bem-vindos! Bem-vindos! Bem-vindos!
Bem-vindos cá embaixo entre nós!
Aqui estamos nós! Eles ali chegando!
Olhai os bichos acossados pelo miséria!
Vejam como ela os força a descer!
Vejam como eles vêm descendo!
Daqui ninguém volta: aqui estamos nós!
Bem vindos! Bem-vindos! Bem-vindos!
Bem-vindos cá embaixo entre nós!³⁰¹

A metáfora da rede é deliberadamente dissonante, visivelmente um disfarce (uma figura de linguagem) malfeito, pois redes não podem ser “trancadas” como portas. “*Tudo que vier é peixe*” diz respeito não só à metamorfose dos humanos em peixes (que serão temperados com as próprias lágrimas), mas também à transformação de tudo em mercadoria - “*Tudo que vier é lucro*”. Embaixo entre os Boinas Pretas: a canção localiza ironicamente o espaço social.

O penúltimo e décimo primeiro episódio, ou passo, é o único que Brecht deixa sem título. A lacuna é aberta. Em lugar das palavras - que intitulam cada cena, ou ato -

³⁰¹ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p.172-173.

impressas, projetadas ou escritas, há o vazio. O vazio ocupa o espaço daquilo que não tem palavras, que é da ordem do trágico lutuoso. Apenas a rubrica indica que a cena (a) se passa nos matadouros, mais especificamente nos depósitos das Indústrias Graham na vastidão dos pátios a céu aberto, onde também se passa a cena (b) seguinte desse episódio anônimo. A primeira tem início com Joana perguntando a um grupo de trabalhadores se um deles viu três homens à procura de uma carta. O cenário dos pátios agora está quase vazio, a multidão se dispersou, de vez em quando passam grupos de trabalhadores. Joana quer cumprir a sua *missão*, faz parte do seu temperamento de *mártir* cortejar “a pureza e a beleza de um fracasso”³⁰², é tarde demais.

Sem que Joana receba nenhuma resposta, a cena é invadida por uma gritaria ao fundo que antecipa a chegada de uma tropa policial que cerca cinco homens, dentre os quais os dois trabalhadores do comando da greve e os três da central elétrica. Joana parada em cena ouve tudo que se passa. O Dirigente tenta argumentar com O Soldado de que ambos estão do mesmo lado, o dos expropriados, o que é absolutamente inútil. O pequeno diálogo serve para que Joana entenda quem está sendo preso e por quê. A seguir ela escuta a conversa de duas pessoas a seu lado. Brecht utiliza o recurso de nomear de forma indefinida esses personagens, Um e O Outro, de modo que deles - esse *resto* da multidão de uns e outros também anônimos - não se sabe mais nada. Mas o diálogo deles constitui, talvez por isso mesmo, um dos momentos em que o tom de parábola, proverbial, remete na peça a um saber oculto, messiânico, o da transformação.

UM – Que gente é essa?

O OUTRO –

Nenhum destes cuidou só de si

Passaram tormentos

Para dar pão a desconhecidos.

O PRIMEIRO – Por que tormentos?

O OUTRO -

³⁰² Palavras de Walter Benjamin a respeito de Kafka, citadas por Susan Sontag em seu ensaio fundamental *Sob o Signo de Saturno*, a autora se refere às características do temperamento saturnino, entre as quais está a relação consciente e implacável com o eu, “*que nunca pode ser dada como certa*”. A interpretação de Susan Sontag deve ser transcrita: “*E o processo de construção do eu e de suas obras é sempre demasiado lento. Estamos sempre em atraso em relação a nós mesmos*”. IN: SONTAG, S. *Sob o Signo de Saturno*. L&PM Editores, São Paulo, 1986. p.91

O injusto anda calmamente na rua mas
O justo se esconde.
O PRIMEIRO – Qual é o futuro deles?
O OUTRO –
Embora
Trabalhem por salários pequenos e sejam úteis a muitos
Nenhum deles vive até o fim os seus anos
Nem come o seu pão, nem morre satisfeito
Nem se enterra com as honras devidas, mas
Acabam antes do tempo natural e são
Liquidados e esfrangalhados e insultados
No seu enterro.
O PRIMEIRO – Por que não se ouve falar neles?
O OUTRO –
Quando você lê nos jornais que um bando de criminosos foi
fuzilado
Ou recolhido à penitenciária, são eles.
O PRIMEIRO – Isto continuará sempre assim?
O OUTRO - Não.³⁰³

O tema da solidariedade é retomado por Brecht como uma noção que se fundamenta na ideia da semelhança entre os homens, ou seja, de algo que os une e que lhes é comum e pelo qual vale a pena lutar e morrer. Dito de outra maneira, pela qual se sacrifica. Em *A Santa Joana dos Matadouros* encena-se de forma sinuosa o sacrifício silencioso de mártires anônimos e esquecidos, cuja vida só faz sentido pelo valor de sua morte. A figura emblemática de Joana é, pode-se dizer *usada* por Brecht de maneira irônica. A grande revelação de Joana Dark de Chicago vem da boca desses personagens sem nome: ela traiu os seus semelhantes. Os verdadeiros *mártires*, liquidados, esfrangalhados (em pedaços) são insultados, enterrados e esquecidos. O “bando” é

³⁰³ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p. 177-178.

constituído por aqueles de quem não se ouve falar, aqueles cuja voz espectral clama por justiça e que morreram acreditando no sacrifício em nome do comum, da comunidade de homens e mulheres.

Diante dessa revelação Joana tenta dar meia volta – como a rubrica instrui – mas é abordada pelos jornalistas que a chamam “a Nossa Senhora dos Matadouros” e lhe informam que a greve geral falhou, mas só dois terços dos trabalhadores, e só com dois terços do salário, vão voltar aos matadouros que irão reabrir. Joana, no último suspiro de sua ingenuidade (ou melhor, de sua ignorância), ainda pergunta se os trabalhadores não se opuseram, não resistiram e cai no chão, “vem abaixo” – segundo a rubrica - quando ouve a resposta que lhe confirma a sua falha, a sua *traição*.

“OS JORNALISTAS – Que dúvida! Só uma parte deles soube dos preparativos de greve geral, e esta parte a polícia enxotou à força.”³⁰⁴

A cena seguinte (b) se passa no mesmo cenário, onde um grupo de trabalhadores com lanternas procuram Dona Luckerniddle em meio a uma multidão de corpos no chão, que some sob a neve:

OS TRABALHADORES – Deve estar caída por aqui. Ela vinha dali e nós estávamos lá atrás. Quando nos viu ela começou a gritar que a greve dos serviços públicos ia sair. A nevasca não deixou talvez que ela percebesse os soldados. Um deles foi para cima dela a coronhadas. Foi um instante, mas eu vi bem o rosto dela. Olhe ela caída ali! Precisava ter mais mulheres assim. Não, esta aqui não é ela, não. Era uma velha, uma trabalhadora. Esta aqui não é nossa. Deixem ela aí, que os soldados depois vêm e levam embora.³⁰⁵

Sob a nevasca, surrada e derrubada a coronhadas Dona Luckerniddle desaparece na multidão de corpos; dela os trabalhadores não sabem sequer o nome - resta apenas a lembrança do seu grito, da sua lealdade, da sua sede por justiça. A velha trabalhadora que no início da peça consente em calar-se por alguns pratos de sopa, revela-se um desses personagens cujas estratégias de sobrevivência e de resistência encenam o limite da dignidade humana, na qual se figura a dor.

O último episódio, o décimo segundo – assim como os doze passos da Paixão de Cristo – se intitula: “*MORTE E CANONIZAÇÃO DA SANTA JOANA DOS MATADOUROS*”. A cena se passa na casa dos Boinas Pretas agora ricamente equipada. A rubrica informa ainda que em cena os grupos se encontram organizados (interessante

³⁰⁴ Ibidem. p. 179.

³⁰⁵ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p.170

notar como a disposição coreográfica de um coletivo pode criar tanto o movimento de torrente da multidão, quanto a disciplina da ordem social): os Boinas Pretas (com bandeiras novas, sublinha-se), os carneiros, forma pela qual Brecht nomeia os industriais, os criadores e os corretores nessa cena. É importante notar que carneiro é o animal que se alimenta de cadáveres. Os esqueletos, esquecidos e insultados sob as covas comuns, alimentam de forma subterrânea e sinuosa (como um ornamento) o sistema de poder espectral do capitalismo.

A cena inicia com a fala do pastor dos Boinas Pretas, Snyder que saúda o triunfo do “esquema”. Logo entram policiais que trazem Joana recolhida dos matadouros em estado febril. Joana, em um gesto que a rubrica informa, “erguendo a carta, como se ainda a quisesse entregar”³⁰⁶ percebe a sua tragédia: a carta erguida como uma espada parada no ar, a carta lacrada, o ato interrompido, a falha, a usurpação. Joana é a imagem (e a auto consciência trágica) da dialética do anjo e do satânico, da transmissão e da traição (tal como será tematizada meio século depois em *A Missão* de Heiner Müller). Uma única missão, a de transmitir uma mensagem – como um *anjo* - e Joana falha. Empunhando sua carta ela lamenta:

JOANA – Nunca mais o desaparecido vai abrir

Minha carta

Um pequeno serviço a uma boa causa, um só

Que me pediram numa vida inteira!

E eu não soube prestá-lo.³⁰⁷

A falha de Joana, porém, não é uma transgressão moral. Seu percurso foi acompanhado pelos que assistiram ao seu martírio físico - a neve, a fome. Brecht constrói a trajetória de Joana de modo que se entende que, como Walter Benjamin aponta em *Origem do Drama Trágico Alemão*, na tragédia dos mártires a causa da catástrofe não está na transgressão moral, mas, no próprio estado criatural do ser humano³⁰⁸.

A seguir, através da confabulação entre Slift – o corretor de Bocarra - os carneiros e Snyder, compreende-se que Joana vai ser usada. A fala de Slift é tão cínica

³⁰⁶ Ibidem p. 182.

³⁰⁷ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p.182.

³⁰⁸ BENJAMIN, Walter. 2004. p.86.

quanto objetiva. Quando ele diz “*Esta é a nossa Joana*” destaca-se o pronome possessivo, que captura (canonizando-a em vida – matando-a).

SLIFT – (...) Ela veio em hora certa. Vamos fazer dela a nossa vedete, pois foi graças a ela (...), graças à simpatia humana de sua presença nos matadouros, graças a sua intervenção em favor dos pobres e graças também aos discursos que ela fez contra nós. Ela será a nossa Santa Joana dos Matadouros. Vamos fazer dela uma santa credora de todas as atenções. Será a prova cabal de que a humanidade é tida em alta estima entre nós, contrariamente ao que se diz.³⁰⁹

Joana é fabricada em santa pelos carneiros. O seu percurso (que foi para ela da ignorância ao conhecimento) será usado como emblema dos seus algozes, a sua história não lhe pertence. Joana, febril, louca, para sempre gelada pela neve, delira:

JOANA –

Como venta aqui embaixo! Que gritos são estes

Que a neve abafa?

Tomem a sopa, vocês aí!

Não desperdicem o calor, vocês

Que nem para explorados mais servem! Tomem a sopa!

Melhor fora

Uma vida inexpressiva

Mas tendo entregue a carta que estava a meus cuidados.³¹⁰

Joana é assombrada pelos gritos que só ela escuta dos cadáveres insepultos, o clamor por justiça dos espectros. E em um evidente ímpeto de raiva, ela ordena aos pobres que se abrigam sob a sede dos Boinas Pretas que se aqueçam com a sopa, pois eles são a sobra, o resto. A dor da traição está impressa no rosto de Joana, de acordo com as palavras dos Boinas Pretas que tentam consolá-la: “Se traíste, foste humana!”. Mas ela se revolta e revela que aprendeu sobre a bondade sem efeito, que foi útil (“providencial”) para os opressores e no seu discurso moribundo lamenta a sua falta, a sua falha. É quando Graham, um dos industriais carneiros, faz um comentário que deixa ver a manipulação a qual ela ainda e mais uma vez será submetida:

³⁰⁹ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p.182.

³¹⁰ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p.183.

“GRAHAM – Vai ser necessário cortar as falas que não tiverem sentido. Não esquecer que ela esteve nos matadouros.”³¹¹

É impossível não ceder ao desejo de transcrever vários trechos, tamanha a beleza, o efeito e a intensidade produzidas nessa cena pelas várias vozes corais, de onde se destaca a (tentativa de) voz de Joana.

OS BOINAS PRETAS –

Tudo é triste e inacabado

Sem o sopro da harmonia

Que os contrários concilia.

OS CARNICEIROS –

Mas é lindo e inusitado

Quando estão do mesmo lado

O plutocrata e a poesia!³¹²

O mundo das coisas às quais se é fiel no universo do drama barroco se transfigura aqui em mercadoria, valor *aurático*, espectral, ornamental. Os contrários são irreconciliáveis, o mundo, fadado à catástrofe. Os soldados de Deus e os capitalistas cantam do mesmo lado, encenando a dialética do capital.

A voz de Joana nessa cena, nesse último quadro do panorama de sua história, ganha um tom de profecia, de um conhecimento adquirido na região entre a vida e a morte. E a sua constatação de que “a despeito de o semblante humano ser em comum os humanos se desconhecem”³¹³ revela um saber de que o humano não é uma essência única na qual todos podem se reconhecer, a consciência de há algo no que é comum a todos que é irreconhecível. Aquilo que é familiar nos é estranho, no que Brecht formula como distanciamento.

A voz de Joana deve ser abafada, e é o que os carneiros e os criadores fazem falando alto para que as palavras da jovem não sejam ouvidas - como a rubrica instrui. As palavras de júbilo ao capital proferidas pelo conjunto de coros de criadores e carneiros

³¹¹ Ibidem. p.185.

³¹² BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p. 184-185.

³¹³ Ibidem, p. 186.

evidenciam a desigualdade (em cima e em baixo), e a necessidade de manutenção da mesma:

Ai porém de quem soltasse

A insubstituível

Porém horrível

A indispensável

Porém insaciável

Gente da última classe.³¹⁴

Joana sabe que está morrendo e continua a falar daquilo que aprendeu em sua jornada, em sua descida aos infernos. Ela proclama a baixeza sem paralelo do sistema (capitalista) e daqueles que se beneficiam dele, ao que é interrompida pelos Boinas Pretas que a mandam ser santa e calar a boca. Os carneiros evocam as alturas, mas ao contrário da metáfora espiritual, transcendental, é construída uma imagem provocativa:

CARNICEIROS – (...)

Alto sobe só quem calca

Para baixo o seu vizinho

Alçando-se assim ao sublime.³¹⁵

Ideias caras ao pensamento humanístico e civilizatório do Iluminismo, a *phylia* e o sublime, se reduzem no discurso dos industriais (e dos criadores, corretores e afins) à mecânica da roda inexorável do capital. A catástrofe, a ruína, a dor e o luto, estão presentes, mas há que se ter governo. Em cena o príncipe invisível, espectral, sob o refrão que o coro dos Boinas Pretas repete, “calca o tacão, embora chorando.” O tema do sacrifício não só de uma ideia, mas de uma parte real da humanidade está presente. A questão em torno dessa parte “que sobra”, “que resta”, tão horrível de ser vista, porém tão indispensável à manutenção do estado de exceção e do sistema capitalista (que se confundem na peça) é encenada em *A Santa Joana dos Matadouros* não só nas palavras proferidas, mas também na presença e no movimento de aparição e evasão dos coletivos humanos, os coros. Brecht coloca as multidões em cena, o que se por um lado

³¹⁴ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p. 186.

³¹⁵ *Ibidem.* p.187

problematiza a encenação, por outro, abre possibilidades cênicas que transbordam em muito a noção de drama, pois remetem à ópera, à dança, e ultrapassam mesmo a espacialidade convencional do edifício teatral, dado o caráter de “Paixão”, de panorama, de passagem da peça. A mobilidade das cenas exige que se pense sobre a encenação de modo a abrir a noção de teatro.

A cena final é entremeada pelos cantos dos Boinas Pretas que ao lado dos Carniceiros tentam abafar a voz de Joana, que ainda fala e em seu último ato renega Deus e os bens imaterias e conclama o uso da força e da violência, no ardor da sua revolta:

JOANA –

Por isto se alguém aqui embaixo diz que Deus existe

Embora não esteja à vista

E que invisível é que ele ajuda

Deviam bater na calçada a cabeça desse alguém

Até matar.³¹⁶

A violência da imagem que Joana evoca remete também a sua própria trajetória da ignorância ao conhecimento, do apelo religioso ao apelo por justiça (pelos vivos, pelos mortos, e por aqueles que vivem na fronteira). A potência das suas palavras é compreendida por Slift que ordena que os outros falem mais alto, é quando Brecht faz Snyder, o pastor decretar a morte de Joana: “Joana Dark, vinte e cinco anos de idade, derrubada pela pneumonia ao defender a palavra de Deus nos matadouros de Chicago, combatente e mártir.”³¹⁷ A vida e a morte de Joana foram capturadas a sua revelia. Mas Joana ainda está viva e diz exortando inutilmente:

JOANA –

E quanto aos que mandam elevar o espírito acima do charco

Mas não o corpo, também lhes deviam bater

A cabeça na calçada. Porque

Só a força resolve onde impera a força

³¹⁶ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p.188.

³¹⁷ *Ibidem.* p.189.

A rubrica informa que todos cantam para abafar os discursos de Joana, configurando uma cena de disputa de vozes, de onde pode não se escutar tudo que ela fala. Às recitações se somam vozes vindas de “auto-falantes” – vozes que vêm de fora mediadas por um amplificador - que começam a divulgar as notícias, que Brecht na rubrica qualifica como “catastróficas”, da primeira crise do capitalismo mundial detonada pelo “*crack*” (a quebra) da Bolsa de Nova York em 1929. Dos coros que continuam entoando uma espécie de Hosana dos ricos nas alturas (para que as palavras de Joana não sejam ouvidas) se sobressaem algumas vozes que passam a se insultar, acusando-se reciprocamente pela culpa do colapso do sistema. É uma cena de tom operístico, onde várias vozes se sobrepõem aparentemente em contradição, porém em uma harmonia irônica, em um uníssono dialético.

Durante a cena, Joana em determinado momento para de falar. A rubrica narra a cena gestual e sem palavras das tentativas das companheiras de Joana em fazê-la tomar sopa. Joana recusa duas vezes, “na terceira, aceita o prato para derramá-lo acintosamente. Em seguida desfalece nos braços das moças, mortalmente ferida, sem dar sinal de vida.”³¹⁹ Morta Joana, Bocarra imediatamente ordena que coloquem sobre o seu corpo morto a bandeira, que é o invólucro e o emblema que ela, inerte, terá a missão (à revelia de seu desejo) de carregar. Brecht usa então o recurso do jogo das palavras, pois Bocarra diz: “Ponham a bandeira nas mãos dela.”³²⁰, no que é obedecido, entretanto, as mãos de Joana morta não seguram a bandeira - que em uma imagem cênica potente - cai no chão. Snyder, como se algo em Joana ainda estivesse vivo e manifesto na bandeira caída repete o decreto de morte dela, como se fosse preciso reforçá-la, certificar-se dela.

Bocarra, o homem da cisão no peito - após um “longo silêncio comovido” de todos e depois das bandeiras cobrirem por fim o corpo de Joana - lamenta:

BOCARRA –

Ah, meu pobre peito inquieto

É rasgado em duas ânsias

³¹⁸ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p.189.

³¹⁹ *Ibidem.* p.191.

³²⁰ *Ibidem*

Como que por um punhal.
Quero a zona sideral
Da total abnegação
Mas a outra puxa
Pela fibra comercial.³²¹

O punhal, o objeto da traição do drama barroco, é resgatado. E de algum modo ele é testemunha de um assassinato, de uma morte violenta. Em *A Santa Joana dos Matadouros* tudo gira em torno e a partir da carne, e de sua venda. A carne refere-se também à condição criatural dos homens (“A carne é baixa e miserável.” – afirmam os Carniceiros e os Criadores³²²); os matadouros abatem indiscriminadamente animais e humanos. O negócio da carne (viva e morta) na peça é e não é uma composição alegórica.

Na última fala da peça, em voz coral de todos, a imagem do homem cindido, multifacetado, indeciso – o príncipe barroco, soberano e triste – é construída:

TODOS –
Homem, duas almas lutam
E disputam em teu peito!
Não te ponhas a escolher
Uma e outra são teu ser.
Vive sempre dividido!
Você é o uno repartido!
E seja a pura, seja a horrível
Seja a grossa, ou a sofrível
São almas tuas as duas.³²³

As antinomias do alegórico conduzem à discussão inevitável sobre a dialética evocada pela imagem do drama trágico, de acordo com os argumentos desenvolvidos por Walter Benjamin em *Origem do Drama Trágico Alemão*³²⁴. Na peça de Bertolt Brecht -

³²¹ BRECHT, B. 2001. *Op.Cit.* p.192.

³²² Ibidem. p.192.

³²³ Ibidem. p.193.

³²⁴ BENJAMIN, Walter. 2004. p.189.

que Raymond Williams considera como “vínculo” entre o pensamento sobre a hipocrisia, a falsa moralidade, a forma da paródia e a reflexão acerca do distanciamento, da separação em relação ao objeto – algo da posterior complexidade da sua obra é apontado, como sugere o crítico inglês. Joana é oprimida e depois canonizada, na sua antiga e inocente caridade³²⁵: essa imagem dialética que a personagem configura é marcada por uma “via crucis” em direção ao conhecimento, à “verdade” e à morte, que é tanto mais trágica quanto mais capturada, canonizada. Tornar Joana santa é profaná-la.

O corpo de Joana é a alegoria da *physis*, pois de acordo com Walter Benjamin os personagens do drama trágico morrem porque só assim, como cadáver, podem entrar no reino da alegoria³²⁶. Joana é o corpo capturado e transformado em emblema propagandístico, em mártir de uma causa (que ela acaba por compreender que não é a sua), em cânone de uma falsa crença. A alegoria é irônica, trágica e parabólica.

³²⁵ Cf. IN: WILLIAMS, R. *Tragédia Moderna*. São Paulo, Cosac e Naify, 2002.

³²⁶ BENJAMIN, Walter. 2004. p.241: “Porque é óbvio que a alegorização da *physis* só pode consumir-se em toda a sua energia no cadáver.”

Capítulo IV. O Herdeiro: sobre *A Missão*

Il faut tendre l'oreille et lire de près, compter avec chaque mot de la langue, et nous sommes encore au cimetière, les fossoyeurs travaillent dur, on déterre des crânes, on cherche à les identifier, un à un, Hamlet rappelle que celui-ci « avait une langue » et qui chantait.

(DERRIDA, Jacques. 1993.p.186)

Sob o impacto da primeira leitura de *A missão*, anotei a impressão imediata de que a peça me esclarecia de algum modo as questões que já me interessavam nas outras duas (*A Morte de Danton* e *A Santa Joana dos Matadouros*) e ainda mais importante, me remetia ao meu tempo, eu diante do mundo. É como se nessas três peças de teatro houvesse algo a ser repetido, e eu pudesse fazes atuar nessas palavras sentidos que me dizem respeito. Em primeiro lugar, o diálogo com os mortos. A partir daí, a herança monumentalizada da história e seus rastros de opressão e miséria. De certo modo, a impossibilidade da política, entendida como artifício da igualdade, dispositivos de litígio, “mise-en-acte” – como sugere Jacques Rancière. E também uma impossibilidade para o teatro hoje, se entendido na sua forma dramática, na sua monumentalidade estética. Uma impossibilidade, uma insuficiência, uma saturação.

Na escrita de Heiner Müller as ações não são mais “naturais” (ou presumidas a partir de uma lógica derivativa das palavras, do que está sendo dito), são narradas, descritas. O teatro não pressupõe (“naturalmente”) ações. Em Müller, elas - as ações - são ditas (ou descritas, conforme o desejo do encenador) para que existam. E falem.

Em cena, a política impossível, o teatro impossível: o fracasso do sistema de representação, a irrepresentabilidade, a “identificação impossível” (nas palavras de Rancière), a comunidade impossível (de acordo com Derrida). A experiência política, segundo Agamben: o-ser-na-linguagem, campo do agir e do pensamento humano. Portanto, a possibilidade transgressora da linguagem no teatro.

A *Missão* inicia com uma rubrica-missiva, uma fala sem dono³²⁷. Na verdade, é uma carta de Galloudec a Antoine. Mas quem fala? A carta fica em uma área indecível entre a rubrica e a locução. E anuncia a desistência de cumprir a missão. Em seguida, sob corte abrupto ou sem nenhuma introdução ao lugar onde se encontram, os personagens do Marinheiro, da Mulher e de Antoine estão diante da carta. O Marinheiro, a bela figura do mensageiro que atravessa oceanos, tem as palavras da carta “de cór”, na memória e “no coração”, para que não se percam, como um narrador. Mas Antoine nega ter conhecido Galloudec que - conforme o Marinheiro - havia morrido em um hospital, “meio prisão meio hospital”. Antoine é um professor, conspirador clandestino, um desertor, um traidor, não se sabe ao certo logo de saída. Sua mulher está com vinho pão queijo, assim sem pontuação, sem vírgulas, como um predicado perfeito. Sim, ela revela, havia uma revolução, aconteceram massacres. E Antoine confirma sua presença ali, onde há uma coisa vazia, que antes vivia. A revolução está perdida; a liberdade, em suas palavras, não passa de uma puta. Em *A Morte de Danton*, a mesma afirmação é feita:

“LACROIX – Teríamos transformado a liberdade numa prostituta!

DANTON – O que ela também é!³²⁸”

E a memória da Revolução Francesa, marco maiúsculo e inicial, transforma “eu” em “nós” na fala de Antoine. Ele estava lá na colheita de cabeças dos aristocratas. O revolucionário, após declarar que a França precisa de um banho de sangue, derrama vinho tinto sobre a sua cabeça. O Marinheiro, diante do que ele diz não compreender, sai. (Nota-se a frase enigmática do marinheiro que associa política à crença; o marinheiro por ser um viajante sabe que “o mundo é diferente em toda parte” e tendo cumprido a sua missão, de transmitir a mensagem da carta, sai).

Primeira aparição dos fantasmas (os espectros): Heiner Müller nomeia os mortos. Antoine é atormentado (assombrado) por eles e os coloca para fora. Eles só existem através das palavras de Antoine, que os vê. Como há vinho na cena, Antoine pode estar apenas embriagado. Mas há uma referência clara à peça de Büchner, *A Morte de Danton*, quando a memória dos massacres de Setembro assombra a noite do revolucionário e

³²⁷ A fala sem dono nesse caso, não é a voz do autor, mas um enunciado sem um locutor definido, à escolha de quem lê, ou encena a peça.

³²⁸ BÜCHNER, G. *A Morte de Danton* IN: GUINSBURG, J. e KOUDELA, Ingrid Dormien (Organização, Tradução e Notas). *Büchner: na pena e na cena*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2004. p. 158

Julie, sua mulher, o chama de volta para a realidade, no caso, a cama, o sono. Em *A missão*, a Mulher chama:

“Vem para a cama, Antoine.”³²⁹

A alusão é clara. *A morte de Danton* é um dos motivos de *A missão*; uma releitura, uma crítica à tradição e aos monumentos e ao mesmo tempo uma reedição de temas que se reatualizam. Mas nesse momento, ainda inicial do texto de Müller, em que se estabelece essa conexão, há uma fala-poema (espécie de oração tecida por palavras mágicas, evocatórias) de Antoine que anuncia o surgimento do anjo do desespero. A rubrica indica que há uma ação em andamento, não se sabe se no decorrer da fala-poema de Antoine ou depois, nesse espaço gráfico entre a fala e a rubrica. Há aí uma espécie de provocação de Heiner Müller, um desafio ao leitor, que se torna obrigatoriamente um encenador. O “ato sexual” é anunciado pela rubrica como se fosse um ato dado por uma visão (“durante o ato sexual”) e ao mesmo tempo a partir desse ponto – do fim da fala-poema e da rubrica que anuncia o surgimento do anjo do desespero durante o ato sexual – apenas vozes são ouvidas. Essa indicação das vozes pressupõe que não se vê quem fala. A dúvida persiste, pois a voz do anjo do desespero é a de uma mulher, o que pode dar margem à decisão de que a mulher é o anjo, ou pode ser. E, não. Na verdade, a rubrica não precisa ser lida como algo que indica uma ação, ela é em si um acontecimento. Tanto textual, quanto cênico. No caso, ela sugere duas ações, dois acontecimentos que podem se dar a ver ou não em cena: o ato sexual e o surgimento do anjo. Acontecimentos que, diga-se não de passagem, são bem complexos de encenar. De que modo encenar um ato sexual e o surgimento de um anjo? É uma indagação contida nesse enunciado, o que problematiza a cena, ou - dito de outra maneira - as imagens produzidas pela (ou na) cena.

O jogo de construção em parceria com o leitor/espectador supõe vazios, lacunas, lugares onde o que se vê não é guiado por palavras, mas a contrapelo delas. O jogo está dado no texto com esse inacabamento proposital que desestabiliza a forma convencional do texto teatral. Sem o olhar, a escritura do que olha, o texto permanece enigma, poema. Nesse sentido, em seguida à fala do anjo (cuja voz é a da Mulher) há um espaço, um vazio gráfico, e o texto continua sem que se discrimine o enunciador. É um jogo livre

³²⁹ MÜLLER, H. *Quatro Textos para Teatro: Mauser, Hamlet-máquina, A missão, Quarteto*. Apresentação e tradução de Fernando Peixoto, São Paulo, Editora Hucitec, 1987.p. 37.

para a encenação. Mas as escolhas implicadas na encenação são decisivas para os sentidos que se queiram atribuir. O texto nos obriga a tomar decisões, enquanto leitores-encenadores.

A fala do desespero do anjo se articula através de paradoxos, antíteses: anjo-desespero; memória e esquecimento; prazer e dor; corpo e alma; culpa e revolta; luz e sombra; horror e esperança; presença e ausência (“sou aquele que será”); e cria esse espaço entre linhas, vazio, onde se recupera uma voz de memória:

“Chegamos à Jamaica...”

É uma voz plural que fala, o que sublinha ainda mais essa zona de indescernibilidade. Pode ser um discurso proferido de forma coral pelos três personagens que se apresentam: Debuissou, Galloudec e Sasportas, ou por apenas um deles. Eles se apresentam como os emissários da revolução, cuja missão é promover uma revolta de escravos contra o domínio da coroa britânica. O tempo é o da Convenção – 1792. Em seguida a essa introdução “coral”, os personagens se destacam, se individualizam e a forma dialógica se estabelece novamente.

GALLOUDEC

Sempre o que morre é um só. Depois se contam os mortos.

DEBUISSON

A morte é a máscara da revolução.³³⁰

Mortos e números se confundem - a ideia de humanidade se reduz a estatísticas. A morte como máscara da revolução é uma imagem também retirada da peça de Büchner – na qual se expõe a ferida da política, na sua fundação moderna marcada pela inevitável associação entre poder e violência. Em *A Missão* (1979), o diálogo acima citado inclui ainda uma discussão sobre a jaula, a guilhotina e a pele. Müller se apropria dos temas de *A Morte de Danton* (1835): a captura da vida humana pelos dispositivos da política; a morte mecanizada, higienizada e disciplinada pela guilhotina; a condição de criatura sempre sujeita à ameaça de morte.

Sasportas é o personagem de pele negra, fugido da revolução negra triunfante no Haiti para se juntar a Debuissou como escravo deste. “Deus me criou para a

³³⁰ MÜLLER, H. 1987 *Op.Cit.* p.39

escravidão”³³¹, declara numa afirmação que contem ironia, submissão e ameaça. Sasportas remete a Calibã, de *A Tempestade* (1611) de Shakespeare e também de *Une Tempête* (1969) de Aimé Césaire. Sasportas, com sua revolta sempre iminente, deseja escrever um novo alfabeto sobre outros corpos. Debuissou afirma que negros fazem tumulto e, não, revolução.

Debuissou, Galloudec e Sasportas têm uma missão em comum - a libertação da Jamaica - mas suas diferenças são irreconciliáveis. E cada um deles parece saber, ter conhecimento dessa condição trágica.

“SASPORTAS – Nós não seremos iguais enquanto não tivermos arrancado a pele um do outro.”³³²

As tensões entre eles não se dissipam. Há sempre uma ameaça no ar, uma revolta latente. A própria “nova filosofia” (os ideais iluministas) que inspira Debuissou emana vapores de sangue. O mundo novo, ele anuncia mais adiante, será construído sobre corpos. Importa observar que a crítica da razão iluminista se relaciona a um resgate crítico da tradição cultural alemã na peça de Heiner Müller.

Mas, é preciso mais que nomes para apresentar esses personagens, é preciso máscaras. Os atores apresentam suas máscaras. Aqui o gesto de colocar a máscara desmascara: Debuissou é o filho do senhor de quatrocentos escravos na Jamaica, Galloudec é o camponês que aprendeu a odiar a Revolução e Sasportas é o escravo cujo “papel” já está escrito na pele negra de seu corpo. O jogo trunca: quem é você, é sempre uma pergunta sem interrogação. A farsa das máscaras se desenrola - há sempre outra máscara por trás. Em cena, o senhor, o camponês e o escravo. Debuissou anuncia a melodia da Revolução – a Marselhesa dos corpos. É preciso que todos aprendam a melodia da revolução, da missão – convoca Debuissou. No seu discurso, o revolucionário europeu declara que muitos vão morrer na jaula antes que a missão seja cumprida, e irônica e sabiamente afirma que também “muitos vão morrer na jaula porque cumprimos o nosso trabalho.”³³³. Sua fala deixa ver o paradoxo da noção (historicamente imaginada) de humanidade – relacionada com a ideia do semelhante, da *phylia*, da fraternidade, da igualdade, da fraternidade, da universalidade dos direitos humanos – fundida com uma

³³¹ Ibidem. p. 41.

³³² MÜLLER, H. 1987 *Op. Cit.* p.39

³³³ Ibidem.p.42.

noção de política, que se construiu sobre as relações entre poder e direito, violência e ordem jurídica – a violência que instaura o poder e a violência que o conserva. Debuisson é aquele que sabe. É aquele que tem o conhecimento trágico: o paradoxo sem solução. “A revolução é a máscara da morte”. “A morte é a máscara da revolução.”³³⁴ – Assim diz o refrão.

“Um negro gigantesco entra” – avisa a rubrica. Diante dessa aparição, que não deixa de ser espectral, Debuisson apresenta o escravo mais antigo de sua família. Surdo e mudo, é uma coisa entre o homem e o cão. Esse espectro da escravidão perpétua, da marca indelével das repúblicas americanas tem rosto, corpo, cor. O ator é um suporte humano. Suas ações de carregar o outro ator (o senhor) no colo, lambe-lhe os pés, cuspir na jaula onde jaz um outro escravo criam um repertório de gestos que será imitado por Sasportas e Galloudec. Assim se fará o retorno à casa paterna, sob a evocação do mantra *A REVOLUÇÃO É A MÁSCARA DA MORTE A MORTE É A MÁSCARA DA REVOLUÇÃO*, os enviados da missão libertadora encenam o episódio do Antigo Testamento, a volta do filho pródigo nos braços do talismã ancestral, a mercadoria humana. As portas da casa senhorial, os caixões onde jazem para sempre o Pai e a Mãe, se abrem; são armários, móveis onde se guardam roupas, a pele de artifício. Mais uma vez o leitor-encenador pode se perguntar sobre a humanidade desses personagens e questionar o próprio suporte humano. Os personagens são fantasmáticos, meio gente, meio trapo, restos, ruínas de gente. Nesse teatro que se constrói dentro da peça, os personagens são alegóricos, ou fantasmas das alegorias do Pai, da Mãe, do Primeiro Amor. O armário que se abre como uma moldura de santos ou reis-santos, pai e mãe, tem ao lado um trono onde está o Primeiro Amor. Um cenário de teatro é montado em cena. Por ironia, ou não, a caixa é um armário. O jogo do teatro é estabelecido pelas ações – atores que atuam como escravos despem e fantasiam Debuisson, Galloudec e Sasportas, que nesse teatro são O Senhor de Escravos, O Feitor com Açoite e Escravo, respectivamente. Os figurinos mudam; as relações, não.

O monólogo do Primeiro Amor revela o ressentimento da traição sofrida:

PRIMEIRO AMOR

[...] Não precisa ter medo, pequeno Vítor. De mim, não. Não do teu primeiro amor. Que você enganou com a revolução, teu segundo amor sujo de sangue.

³³⁴ MÜLLER, H. 1987 *Op. Cit.* p.42.

[...] Eu tinha te dito, ela é uma puta. [...] Olhe para os meus escravos, e os teus, a nossa propriedade. Durante toda a vida foram animais. Porque deveriam se tornar homens, só porque na França está escrito num papel. Quase ilegível de tanto sangue, mais ainda do que aquele que foi derramado aqui pela escravidão na tua e na minha bela Jamaica.³³⁵

O tema da humanidade transfigurada, animalizada, tornada mercadoria, objeto – portanto, coisa morta – se defronta com os ideais humanitários da Revolução. A noção universal de humanidade (consagrada em 1789 pela *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*) é submetida à crítica de Heiner Müller nessa imagem residual de um papel ilegível de tanto sangue – a violência da instauração do poder, do estado de exceção, apaga os registros da humanidade declarada. A ideia de humanidade se depara com a condição de criatura dos seres vivos, a vida capturada pela esfera jurídica.

O Primeiro Amor conduz a cena, o coro de escravos presente executa as ações que ilustram seu discurso. Assim, se faz mostrar a Debuissou a vagina da mãe no armário com as saias sobre o rosto; a pátria, a família, a natureza (cujas leis incluem a escravidão, Primeiro Amor afirma) se escondem naquela caixa. Primeiro Amor se faz pintar por uma escrava, cada parte do seu corpo ganha desenhos e cores que sublinham sua fala.

PRIMEIRO AMOR

[...]

[Escrava pinta um coração azul.] Você está vendo a chama azul.³³⁶

Uma cena de caça é realizada pelos escravos-cães que perseguem Debuissou guiados pelo chicote de Galloudec e pelo fantasma do pai. É a matilha do Primeiro Amor que acua e deseja despedaçar o corpo do revolucionário. O Primeiro Amor evolui nessa espécie de dança poética, que faz lembrar alguns rituais antropofágicos, lutas tribais. A lírica da cena se intensifica quando uma escrava põe uma máscara de tigre no Primeiro Amor. (Não se pode esquecer que o tigre é um animal em vias de extinção.) O salto do tigre, alegoria colérica, a falha do esquecimento, o fantasma do pai, os despojos dos vencidos estão postos na cena, que dá a ver um salto em direção ao passado, o atual na folhagem de antigamente – e ainda evocando as palavras de Walter Benjamin - sob o livre céu da história, o mesmo salto é o salto dialético da Revolução, como o concebeu

³³⁵ MÜLLER, H. 1987 *Op. Cit.* p.43.

³³⁶ *Ibidem.*

Marx³³⁷. Debuisson esqueceu. Esqueceu o seu primeiro amor, a herança paterna, sua pátria, sua mãe. O Primeiro Amor metamorfoseado em tigre faz o tempo saltar, e introduz o início de um novo jogo, uma nova encenação onde os escravos tomam o chicote de Galloudec, fecham o armário, tiram a maquilagem do Primeiro Amor, instalam Debuisson no trono (o Primeiro Amor serve de banquinho para os pés), transformam Galloudec e Sasportas em Danton e Robespierre. No enunciado da cena está escrito “Está aberto o teatro da revolução”. As indicações do texto para a cena deixam em aberto o que se dá a ver ao público, a rubrica indica ainda que enquanto os dois atores (GalloudecDanton e SasportasRobespierre) e o público tomam seus lugares, ouve-se o diálogo dos pais no armário. O salto do tigre abre as dimensões do tempo, um tempo saturado de “agoras” da história, de acordo com Walter Benjamin na décima quarta tese sobre o conceito de história. O espaço do teatro, da comunidade que se reúne em torno da encenação, se presta a essa convivência de temporalidades diferentes, pois ali o tempo está em suspenso, em jogo.

Os “lugares” referidos na rubrica do autor são lugares que os atores e o público sabem quais são, eles tomam seus lugares. E a pergunta para o leitor-encenador agora transformado em ator e público se constrói nesse périplo por esse lugar de memória, monumento da civilização ocidental, que é o teatro. Há uma exigência de pensamento, de ação no texto de Heiner Müller e, sobretudo de movimento. O leitor-encenador é convidado a imaginar esse espaço, essa movimentação, esse encontro de pessoas, de corpos que trocam de lugar. E fazer acontecer esse deslocamento de pessoas no espaço requer um jogo, um pacto entre atores e pessoas do público que não está, pois não pode estar, descrito no texto. Faz parte desse espaço lacunar de transposição do texto para a cena, de criação do acontecimento teatral, que no texto de Müller coloca em questão de forma subliminar porém latente a edificação teatral, o lugar onde o público e o atores devem ficar (seus lugares), a relação do público com o espaço físico e ficcional do teatro, a relação entre os corpos que se encontram no espaço do teatro e a própria configuração de ajuntamento humano no teatro, a pequena multidão.

Há ainda vozes que se ouve no decorrer desse tempo que dura o deslocamento de atores e público. São as vozes do pai e da mãe no armário. Se em *Fim de Partida* de

³³⁷BENJAMIN, W. *Sobre o conceito de história*. IN: *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Volume 1, SP, Ed. Brasiliense, 1996. Tese 7, p.225. Tese 14, p.229-230.

Samuel Beckett, Nagg e Nell, os pais de Hamm, estão com os corpos pela metade enfiados em latões; do Pai e da Mãe em *A missão* só se escutam as vozes. (Só restam vozes). O diálogo absurdo dos dois, tal como em *Fim de Partida* se passa em um tempo onde não há mais progressão, é o tempo do passado presente, da ruína, dos restos mesmo que invisíveis dos corpos, do verme que rói eternamente, da lembrança de um outrora. Dentro do armário os fantasmas do pai e da mãe permanecem (já que é impossível dizer que eles vivem) para sempre.

PAI -

Isso é a ressurreição da carne. Já que o verme rói eternamente e o fogo nunca se apaga.

MÃE -

Outra vez ele está fornicando por aí. Criquecraque, vejam, agora o meu coração está quebrado.

PAI -

Eu ofereço a você, meu filho. Te ofereço as duas, preta e ou branca.

MÃE -

Tirem a faca do meu ventre. Putas pintadas.³³⁸

É importante observar que mesmo em diálogo, Pai e Mãe não se separam no espaço que se reserva à fala de cada um – as falas são sucessivas no espaço gráfico, como se houvesse uma indistinção entre os dois personagens. Ou ainda, como se a dupla formasse um amálgama, um coro de duas vozes. Dessubjetivados, Pai e Mãe ganham uma dimensão para além do drama, da psicologia, e habitam um espaço trágico de eterno retorno. Mas há também nos dois a lembrança de uma épica bíblica, e com letras em “caixa alta”, maiúsculas de tão solenes, a Mãe diz: “*LÁ EM CIMA SOBRE A MONTANHA / SOPRA O VENTO / LÁ MARIA SACRIFICA / O FILHO DE DEUS.*”³³⁹ O sacrifício do próprio filho em nome da “humanidade” ressoa no lamento da Mãe, de modo a não deixar esquecer a morte como lugar das origens.

“SASPORTASROBESPIERRE

Vá para o seu lugar, Danton, no pelourinho da história.”³⁴⁰

³³⁸ MÜLLER, H. 1987 *Op. Cit.* p.44.

³³⁹ *Ibidem.*

³⁴⁰ *Ibidem.*

Assim tem início o anunciado teatro da revolução. O tom é de farsa, que deixa ver o simulacro e os mecanismos de representação. Teatro, história e política entrelaçados tomam a cena dentro da peça. O uso da referência à peça de Büchner se desdobra no seu movimento duplo de profanação – retornar algo ao uso livre e comum, retirando a sua aura sagrada – no sentido de desmonumentalização³⁴¹ da história (entendida como patrimônio de uma certa – e, não, de *outra* - humanidade), e da própria história do teatro (na qual *A Morte de Danton* é “mortificada” pelo cânone). Na cena da cena se apresentam os paradoxos nos quais se assentam as noções de civilização, ciência e progresso. A humanidade é uma ideia diáfana diante do processo de coisificação (de reificação). A vida humana fica nesse lugar entre o orgânico e o inorgânico. Uma coisa e outra. O panteão da história é cenário desse teatro e Müller opera através da paródia a legitimação da peça de Büchner. Danton e Robespierre se tornaram personagens alegóricos em *A Missão*. O monumento é de pedra, os heróis da Revolução são máscaras, marionetes, artifícios. A máscara é um artifício criado pelos homens que dá acesso ao diálogo com os mortos (aqueles que não têm corpos). Há uma necessidade do uso das máscaras para dialogar com os mortos.³⁴² Danton e Robespierre no jogo de teatro (na encenação de *A Morte de Danton* por Sasportas e Galloudec e o coro de escravos que os cerca) são despedaçados às vistas da audiência. Heiner Müller faz explodir na cena o continuum da história (“*lacaio de Wall Street*” – GalloudecDanton acusa SasportasRobespierre³⁴³), põe em cena os monumentos aos pedaços, cabeças-crânios são jogadas como bolas de futebol, órgãos sem corpos e corpos sem órgãos :

“GALLOUDEC DANTON

(...) O teatro da revolução começou. Atração: o homem sem abdômem.”³⁴⁴

Os corpos se desfazendo em cena testemunham a possibilidade de um uso variado de recursos pelos atores que executam a cena como GalloudecDanton e SasportasRobespierre, que podem ser bonecos ou qualquer outra coisa, visto que são

³⁴¹ Por monumentalização, entende-se que é um processo de mortificação e sacralização, que envolve a memória do poder.

³⁴² No carnaval da Colômbia, há, por exemplo, aquelas máscaras meio de Clóvis bate-bola de esqueletos que remetem a essa suspensão do tempo na festa - a ressurreição dos mortos - anônimos, escravos, negros, cuja aparição testemunha um esquecimento, uma revolta.

³⁴³ MÜLLER, H. 1987 *Op. Cit.* p.46.

³⁴⁴ *Ibidem.* p.45.

inorgânicos, ruínas de monumentos, alegorias. O corpo do ator é problematizado na cena, assim como a relação ator-personagem; o corpo do ator não incorpora, ou veste o personagem, mas o coletivo de corpos dos atores manipula a existência do personagem. As subjetividades são pulverizadas. Heiner Müller faz aparecer o teatro barroco, suas maquinarias, crânios e mantos. A coroação de Sasportas é mais uma dobra desse teatro dentro do teatro, a manipulação dos objetos coroa, trono, manto marca a continuidade de um aparato dispositivo do poder. Um poder que não se dissocia da violência, da submissão da vida, dos corpos vivos e que se repete como farsa. Vítor Debuissou é condenado à morte. O teatro é o tribunal, onde leis sobrepujam leis e o revolucionário de hoje é o traidor de amanhã. Não há saída, só catástrofe. Sasportas, agora despido do seu ser Danton, reclama a morte de Debuissou, o proprietário. No discurso de Sasportas o corpo de Debuissou é mostrado em pedaços, pedaços feitos de outros pedaços, pedaços de outrem.

SASPORTAS

[...] Quem nada possui morre mais facilmente. O que ainda te pertence. Diz depressa, nossa escola é o tempo, ele não volta e nenhum alento para a didática, quem não aprende também morre. Tua pele. De quem você arrancou ela. Tua carne nossa fome. Teu sangue esvazia nossas veias. Teus pensamentos, não é. Quem sua pelas vossas filosofias. Mesmo tua urina e tua merda são exploração e escravatura. Do teu sêmen, nem se fala, uma destilação de cadáveres.³⁴⁵

Calibã se revolta contra Próspero. E assim, despojado do seu corpo que não mais lhe pertence, Debuissou pode morrer, conforme ordena Sasportas:

“Enterrem-no.”³⁴⁶

Corte seco para elevador. O elevador se apresenta como mais uma maquinaria, a caixa que faz a descida ao subsolo, aos infernos. É uma espécie de ascensor para o cadafalso. O elevador pode ser interpretado como o ataúde de que fala Danton na peça de Büchner:

“DANTON – Será que o relógio não vai parar? A cada batida ele empurra as paredes á minha volta e tudo se estreita, até que se torna tão estreito como um ataúde.”³⁴⁷

³⁴⁵ MÜLLER, H. 1987. *Op. Cit.* p. 47.

³⁴⁶ *Ibidem.*

³⁴⁷ BÜCHNER, G. 2004. *Op. Cit.* p. 154.

Nesse elevador, quem está? Quem fala? Pode ser Debuissou nesse enterramento. Não há indicação no texto, o que torna uma decisão do leitor-encenador a forma como se configura espacialmente a cena e a identidade de quem fala.

O elevador é o cenário, ao menos assim descrito por aquele que fala, onde alguém em um solilóquio solitário e desesperado se vê cercado de gente, homens que não conhece, estranhos. Em *A Missão* há sempre a presença dessa sombra espectral: um coletivo de gente, que se metamorfoseia em escravos ou burocratas engravatados ou apenas na afirmação dessa presença anódina e assustadora: a multidão.

No elevador ocorre um colapso do tempo, o tempo sai fora dos eixos. O tempo em qualquer apresentação teatral está em suspenso, como o tempo do sonho, que é cheio, repleto, heterogêneo, simultâneo, fragmentário. A cena teatral é referência desse espaço onírico aceito já como código cultural, patrimônio de uma certa humanidade; e se presta em *A missão* em mais um desdobramento à encenação da representação, o sonho dentro do sonho, a apresentação dos artifícios teatrais.

Uma olhada no relógio me afirma de maneira irrefutável que há muito tempo, até para a pontualidade mais elementar, é tarde demais, ainda que o nosso elevador, como se vê a um segundo olhar, ainda não tenha alcançado o décimo segundo andar: o ponteiro das horas está marcando as dez, o dos minutos está marcando cinquenta, o dos segundos há tempo que já não importa mais. Parece que tem alguma coisa errada no meu relógio, mas nem para ver que horas são dá mais tempo: estou sozinho no elevador, sem ter notado que os outros cavalheiros desceram. Com um terror que me pega na raiz dos cabelos, olho os ponteiros do meu relógio, não consigo mais tirar os olhos deles; estão girando em torno do marcador cada vez mais depressa, de forma que entre uma e outra piscada de olhos, passam cada vez mais horas. Estou percebendo que há muito tempo alguma coisa não andava certa: com o meu relógio, com este elevador, com o tempo. (...) O tempo está fora dos eixos...³⁴⁸

“*The time is out of joint*” é a frase de Hamlet a partir da qual Jacques Derrida desenvolve seu *Spectres de Marx*. Invocação do passado, evocação dos mortos, dos esquecidos, dos vencidos. Herança e testemunho. Não se deve esquecer. O exercício da memória ativa, desperta. Adormecer: o tema do sono dos povos. *A Missão* configura-se – nessa interpretação – como uma dessas “peças- conjuração” nas quais sobrevivem imagens-ruínas – rastros – que evocam o dormir-sonhar-despertar, a memória-e-o-esquecimento e a vida-justiça-morte – constelações caras ao pensamento de Walter Benjamin.

³⁴⁸ MÜLLER, H. 1987. *Op. Cit.* p. 47-48.

Marx no *Manifesto do Partido Comunista* dissipa a nuvem espectral nomeando o comunismo; só é fantasmático aquilo que não tem nome. Há algo que clama para não ser esquecido, apagado, nessa multidão anódina e espectral presente em *A Missão*. A própria noção de encenação – tradução criadora da corporeidade da cena – subjacente ao texto de Müller requer esse clamor, ou dito de outra forma, esse deslocamento espacial, temporal, esse caráter de acontecimento, de aparição e assombramento que a experiência do teatro pode (ser) ter. Se, como sugere Walter Benjamin, a imagem é fragmento, tem-se a partir do texto de *A Missão* várias possibilidades, infinitas até, de se coadunar (e subverter) as lógicas diferentes da poesia e da física na experiência do teatro. O convite à reinvenção da cena é remetido incessantemente ao leitor-encenador-espectador da peça.

O homem que fala no elevador está parado dentro da maquinaria do tempo, que não percorre como talvez devesse o espaço de um ponto ao outro. Tempo e espaço explodidos na cena multiplicam as possibilidades plásticas, de criação imagética da encenação.

Interessa observar aqui também a sequência dos acontecimentos na peça. A coroação de Sasportas - “Tua carne nossa fome” encena a exploração e a escravatura no encontro das Américas com a África: a Jamaica. Em seguida acontece a ruptura para o elevador, onde se inicia uma narrativa de gestos:

Estou cercado de homens que não conheço, num velho elevador de armação metálica que range durante a ascensão. Estou vestido como um empregado de escritório ou como um empregado em dia de feriado. Até mesmo pus uma gravata, o colarinho incomoda o meu pescoço, estou transpirando. Quando mexo a cabeça, o colarinho me aperta o pescoço.³⁴⁹

É onde também se anuncia a entrevista com o chefe, o elevador não sabe onde parar, qual o andar do chefe. O relógio enlouquece. A imagem alegórica do relógio, como analisa Walter Benjamin em *Origem do Drama Trágico Alemão*, é uma das fascinações da época barroca. Segundo ele, a imagem do movimento dos ponteiros é indispensável para a representação do tempo repetível e não-qualitativo da ciência matemática, e “nesse movimento reflete-se não apenas a vida orgânica do homem, mas também as manobras do cortesão e as ações do soberano, que, seguindo o modelo do Deus que intervém em ocasiões específicas, interfere continua e diretamente nos mecanismos do Estado para ordenar os dados do processo histórico numa sequência por assim dizer espacialmente

³⁴⁹ MÜLLER, H. 1987. *Op. Cit.* p 47.

mensurável, regular e harmônica.”³⁵⁰ O tempo está presente também na gravura de Albrecht Dürer – *Melancolia* – que, de acordo com Benjamin, antecipa em muito o Barroco.³⁵¹ Em *A Missão*, o relógio também remete a essa meditação melancólica sobre o tempo, a morte e o poder.

Alguém, uma primeira pessoa qualquer está em busca de uma missão, perdido no tempo, dentro de um elevador. “The time is out of joint”. No elevador, os pensamentos giram em torno do arquivamento da missão, visto que pela demora (o relógio enlouqueceu) a própria missão a ser transmitida pelo chefe, o Número 1, não tem mais sentido. Algo arquivado, guardado em uma caixa, é uma coisa morta. Nesse “caixão” se guardam os números nos quais foram transformadas as pessoas. Abrir arquivos: desenterrar mortos, nomear fantasmas – a missão se apresenta como conjuração.

O sonho desesperado dentro do sonho: o suicídio do Número Um, a cabeça que enfeita repartições – imagina o homem dentro do elevador. Alusão clara à burocracia totalitária, criada para controlar os indivíduos; e clara referência ao culto pessoal do grande líder. A grande cabeça, o retrato, a máscara. O poder é solitário, à prova de som, pondera aquele que fala na cena. E, ao anunciar sua saída do elevador:

“Eu saio do elevador”³⁵²

Ele declara estar sem missão em uma rua de uma aldeia do Peru, sem missão na América Latina, ridiculamente engravatado. A gravata se mostra insólita, sem mais sentido para aquele que a veste. Mas a gravata não é apenas um detalhe do vestuário, o figurino de homem de negócios ou um burocrata, quando o homem a despe. Ela é tão inadequada quanto a sua causa é perdida.

Sua chegada nesse outro lugar ou a aparição do Peru, aludindo a esse lugar perdido das causas perdidas, é miraculosa e se dá a ver nas palavras que descrevem esse novo cenário urbano de estranha natureza e hostil ao europeu. A Jamaica, o Peru, o Haiti: uma América a ser salva, libertada, não é mais do que a lembrança de uma utopia falida. O sonho dentro do sonho localiza o homem que falava no elevador, empregado de um chefe defunto, ignorante de sua missão agora guardada na caixa-crânio do Número 1; encontra-se sob a ameaça de dois gigantes indígenas. Aos poucos, no entanto a tensão

³⁵⁰ BENJAMIN, W., 2004. *Op. Cit.* p.96.

³⁵¹ *Ibidem.* p. 148.

³⁵² MÜLLER, H. 1987. *Op. Cit.* p.49.

parece se dissipar. O homem tira a roupa, se desnuda, descreve o que vê na paisagem e revela:

“Agora sei qual é o meu destino.”³⁵³

Esperar o desaparecimento do homem é a sua tarefa. Um outro virá ao seu encontro, ele anuncia. Um outro que será O OUTRO, seu sócia e antípoda, que será ou não o sobrevivente desse encontro.

Feito esse anúncio, a rubrica indica a presença de Debuisson, Galloudec e Sasportas, o retorno de um “outro” teatro. A cena do homem no elevador assim como a cena da aparição do anjo de desespero e o teatro do Primeiro Amor abrem esses hiatos, espaços vazios no texto que deixam em aberto para a encenação um novo texto a ser escrito sempre. Ao romper com a forma dialógica, com a ideia de um sujeito-personagem, essas zonas da peça de Heiner Müller são como folhas brancas e limpas à espera de uma escritura cênica. O texto é extremamente poético e porque a poesia não pretende dar conta da realidade, as ações, os gestos, os movimentos, imagens e sons criados na cena ficam livres para multiplicar, desfazer, desconectar os sentidos das palavras.

De volta à cena, Debuisson, Galloudec e Sasportas. O filho do senhor de escravos, como em voz baixa Sasportas chama Debuisson, entrega a eles uma carta onde se lê sobre o fim da missão. A revolução é uma mercadoria que se tinha para vender, mas os negócios foram mal e a firma faliu. Estão libertos de sua missão de libertar.

DEBUISSON

Cada um com sua própria liberdade ou com sua escravidão. Nosso espetáculo terminou, Sasportas. Cuidado quando tirar a maquilagem, Galloudec. A tua pele pode sair junto. Tua máscara, Sasportas, é o teu rosto. Meu rosto é a minha máscara. [Cobre o rosto com as mãos].

Galloudec entende ter representado o papel de idiota, de cachorro em nome da “massa preguiçosa de carne preta que não quer se mexer a não ser quando pisada pela bota”³⁵⁴, mas não compreende o porque do fim da missão.

³⁵³ MÜLLER, H. 1987. *Op. Cit.* p.50.

³⁵⁴ MÜLLER, H. 1987. *Op. Cit.* p.51.

Debuisson declara que durante o sono dos povos, os generais se levantam. Ele mesmo, desperto do sonho, tem a revelação: o mundo é uma pátria para senhores e escravos. E o peso da liberdade curva os ombros, fazer a revolução cansa.

E Sasportas diz: “os escravos não têm nenhuma pátria, Cidadão Debuisson.”³⁵⁵ Essa frase faz lembrar que a “*nation-ness*” e o nacionalismo são entidades históricas, artefatos culturais; a nação é uma comunidade política imaginada – e imaginada como implicitamente limitada e soberana. No processo de formação dos Estados Modernos nas Américas, a cidadania é excludente, os escravos são propriedade dos senhores – mercadoria. Para Sasportas – conforme declara - enquanto houver senhores e escravos, nenhum deles estará liberado da missão, que um dia levará ao esquecimento Napoleão Bonaparte e aos livros escolares o nome do libertador do Haiti.

Diante dessa afirmação, Debuisson ri. Heiner Müller enuncia o riso na rubrica e o personagem diz que o outro está rindo. É uma ironia melancólica, pois no “panteão” da história ainda brilham os feitos do general- imperador, e nome do libertador do Haiti lateja no esquecimento sob os escombros da miséria do país caribenho. O momento de riso de Debuisson abre essa janela para o presente – a declaração de Sasportas remete à ironia trágica da Revolução do Haiti, atualmente um dos países mais miseráveis do planeta. É de rir mesmo, para não chorar, e Sasportas também ri. Os dois se abraçam. O riso provoca uma abertura física, corporal. É um momento de distensão e afeto.

SASPORTAS (Ri)

Ora, Debuisson. Durante um instante eu pensei que você dizia o que estava pensando. Eu deveria ter duvidado. Eu deveria ter imaginado que era um teste. Eu não passei no teste, não é. Cada um de nós precisa ser frio como uma faca quando o sinal for dado e a batalha começar. Não é medo que faz os meus nervos tremerem, é a alegria da expectativa pela dança. Escuto os tambores antes que batam. Escuto com os poros, minha pele é negra. Mas eu duvidei de você e isso não está certo. Me perdoe, Debuisson. Você mergulhou as mãos no sangue pela nossa causa. Eu vi como isso te custou. Eu te amo por ambas as coisas, Debuisson, porque aquele que precisava ser morto, para que não traísse a nossa causa, era meu semelhante, e ele precisava morrer antes da tortura seguinte, para a qual você, enquanto médico e benfeitor da humanidade, deveria curá-lo das consequências da primeira, mas ele disse: me matem, para que eu não possa trair, e você o matou pela nossa causa, enquanto médico e revolucionário. [Sasportas abraça Debuisson.]³⁵⁶

Debuisson responde e adverte Sasportas:

³⁵⁵ Ibidem. p. 52.

³⁵⁶ MÜLLER, H. 1987. *Op. Cit.* p.53.

A revolução não tem mais pátria, isso não é novidade sob esse sol que talvez nunca iluminará uma nova terra, a escravidão tem múltiplas faces, nós ainda não vimos a última, nem você, Sasportas, nós também não Galloudec, e aquilo que tomamos pela alvorada da liberdade talvez não seja senão a máscara de uma nova e mais terrível escravidão, comparada com a qual o reino do açoite nas Caraíbas e em outros lugares não seja senão uma prova amável da felicidade do paraíso, e talvez a tua amante desconhecida, a liberdade, quando as suas máscaras tiverem sido desgastadas, não tenha outra face senão a traição: o que você não trair hoje, matará você amanhã.³⁵⁷

É interessante notar como Heiner Müller *usa* o adereço-conceito da máscara – cênica e dramaturgicamente – nesse jogo dialético do mascaramento e do desmascaramento, tal como Bertolt Brecht também o faz, esfacelando a noção de sujeito e personagem (o sujeito do drama moderno) num processo de dessubjetivação. Em Brecht, a noção de classe social, da dialética do trabalho se sobressai, enquanto que em Müller, qualquer tentativa de identidade se mostra como mecanismo de ficção.

Em *A Missão*, amor e traição se entrelaçam tragicamente, num jogo de desdobramento. A traição como tema, presente em *A Morte de Danton* e em *A Santa Joana dos Matadouros* (sob a forma de desejo de bondade em Joana), se apresenta na peça de Heiner Müller com a contundência da experiência de quem viveu – por escolha – sob o estado policial da RDA (República Democrática Alemã). Da “tragédia” da Revolução Francesa à “tragédia” do comunismo alemão a traição aparece como traição à revolução, e ainda como cooptação da revolução. E mais, como estratégia de sobrevivência, ato de desespero diante da permanência das relações entre Estado e violência, biopolítica e derramamento de sangue. No décimo fragmento *Sobre o Conceito de História*, Walter Benjamin expõe o ponto dos traidores, onde também aparecem as “massas”, o aparelho (os dispositivos – diria Michel Foucault), e a história:

Neste momento, em que os políticos nos quais os adversários do fascismo tinham depositado as suas esperanças jazem por terra e agravam sua derrota com a traição a sua própria causa, temos que arrancar a política das malhas do mundo profano, em que ela havia sido enredada por aqueles traidores. Nosso ponto de partida é a ideia de que a obtusa fé no progresso desses políticos, sua confiança no ‘apoio das massas’ e, finalmente, sua subordinação servil a um aparelho incontrolável são três aspectos da realidade. Estas reflexões tentam mostrar como é alto o preço que nossos hábitos mentais têm que pagar quando nos associamos a uma concepção de história que recusa toda cumplicidade com aquela à qual continuam aderindo esses políticos.³⁵⁸

³⁵⁷ Ibidem. p.53.

³⁵⁸ BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Volume 1, SP, Ed. Brasiliense, 1996. p.227.

Heiner Müller em *A Missão* dialoga com a história, numa estreita interlocução com o pensamento de Benjamin. Debuissou não deixa esquecer o fracasso do espírito renovador da revolução (francesa), de modo que não se apague também a memória dos horrores da história. No longo monólogo citado acima, o revolucionário europeu diz:

“DEBUISSON

[...] o médico como assassino não é um papel novo no teatro da sociedade, a morte não tem tanta importância para os benfeitores da humanidade.”³⁵⁹

Agora, além de Danton, Debuissou também é Büchner. A revolução é um aborto, ele declara do seu ponto de vista de médico e a seguir acrescenta que o papel de assassino no teatro da sociedade não é novo para o homem da ciência. O aborto remete à imagem do natimorto, da interrupção da vida no seio que a gera; assim como aquele que liberta passa a ser o guarda da prisão e o benfeitor passa a ser o assassino. Para o homem das luzes, do progresso, da ciência – grande trunfo da civilização – a morte não tem muita importância. Debuissou sabe, assim como Danton, que a revolução é saturnina, devora seus filhos:

“MORTE AOS LIBERTADORES essa é a última verdade da revolução.”³⁶⁰

O tema da humanidade, do semelhante, está posto. “O que une a humanidade são os negócios³⁶¹” – afirma Debuissou. A escravidão tem múltiplas faces e a última, conforme Debuissou diz em tom profético, não será mais do que um espectro, uma fantasmagoria, sem rosto, sem cor, sem carne - o capital.

Mas Debuissou também sabe que a morte faz parte desse jogo, e que no entanto, sempre fica um resto e que:

“Toda ruína é um terreno para a construção contra a voracidade do tempo.”³⁶²

A ruína é tema, cenário e enredo de *A Missão*. Uma remissão clara ao pensamento e à melancolia de Walter Benjamin.

³⁵⁹ MÜLLER, H. 1987. *Op. Cit.* p.53.

³⁶⁰ MÜLLER, H. 1987. *Op. Cit.* p.53

³⁶¹ *Ibidem.*

³⁶² *Ibidem.* p.53-54.

Os objetos barrocos estão em cena: crânios, cadáveres, relógios, coroas. Assim como, a linguagem poética, mas Heiner Müller não abre mão de destruir a própria lira para falar da sua impotência. Objetos, linguagem são restos, fragmentos, incapazes de dar conta dos sentidos; são resquícios do próprio teatro, que não existe mais.

DEBUISSON

Talvez eu só tenha lavado as minhas mãos, Sasportas, quando mergulhei as mãos no sangue pela nossa causa, a poesia foi sempre a linguagem da inutilidade, meu amigo negro. Temos agora outros cadáveres nas costas e eles serão a nossa morte, se não os empurrarmos para a cova. Tua morte se chama liberdade, Sasportas, tua morte se chama fraternidade, Galloudec, minha morte se chama igualdade. Como foi bom montar nelas enquanto ainda eram nossos corcéis, envolvidos pelo vento de amanhã. Agora sopra o vento de ontem. E os corcéis somos nós. Vocês sentem as esporas na carne. Nossos cavaleiros têm bagagem: os cadáveres do terror, as pirâmides da morte. (...) Uma revolução não tem tempo de contar seus mortos.³⁶³

Lavar as mãos no sangue: o próprio personagem ironiza a imagem poética. A inutilidade declarada da poesia - os atos é que importam. Nessa declaração é posta em jogo a própria noção da representação. É um jogo de desconstrução permanente. Um modo talvez de não submeter a dor e o sofrimento às convenções estéticas e dramáticas do teatro. Há na peça de Müller uma discussão que coloca em xeque a teatralidade (ou artifícios) e a performatividade (ou a presença autoreflexiva).

Os ideais da Revolução Francesa, a tríade “liberdade, fraternidade, igualdade” eram os corcéis da morte. E agora, na cena, na fala de Debuissou, os humanos são os cavalos. “Vocês sentem as esporas na carne” pode ser dito para todos, inclusive para o espectador. De certo modo, é como se a noção de humanidade se concretizasse apenas nos insultos no corpo, na carne, nas feridas. Na memória, na bagagem que impede de seguir, pesam os cadáveres do terror. Não contar os mortos implica uma ideia de sacrifício necessário, mas que, no entanto, resta como injúria, como esquecimento. É preciso enterrar (e honrar) seus mortos, e para isso é necessário o ato de desenterrar, que em *A Missão* é um ato de linguagem.

Contemplar a guerra das paisagens - sugere Debuissou, que ainda revela um sonho em que caminhava por uma Nova York em ruínas onde aparecem duas serpentes. No sonho, ele diz, ele sabia que a serpente dourada era a Ásia, a azul, a África:

³⁶³ Ibidem., p. 54.

Quando acordei, tinha esquecido tudo. Nós somos três mundos: o motivo, agora eu sei. Escutei uma voz dizer: VEJA UM GRANDE TERREMOTO ACONTECEU POIS O ANJO DO SENHOR DESCEU DOS CÉUS APROXIMOU-SE E AFASTOU A PEDRA DA PORTA E SENTOU-SE SOBRE ELA E SUA IMAGEM ERA COMO O RAIOS E SUA VESTIMENTA BRANCA COMO A NEVE.³⁶⁴

Interessante notar que quando acorda, Debuisson esquece e quando dorme, lembra. Ou é assombrado pelas lembranças, como Danton, perseguido pela memória dos crimes de setembro. O anjo que se senta sobre uma pedra, o anjo melancólico é uma alegoria que evoca na sua constelação de imagens o pecado da acedia, a inação do mensageiro (o fim da possibilidade de transmissibilidade), a meditação saturnina (que olha para os mundos subterrâneos). A porta aberta e o anjo sentado diante dela lembram (como no conto de Kafka, “**Diante da lei**”) a força da lei invocada para que o homem não adentre a porta (desde sempre aberta). A porta delimita o dentro e o fora, nesse jogo de abertura (e fechamento). A lei que está lá desde sempre, não prescreve nada, é uma lei que vigora sem significado. A lei se confunde com a própria vida, como no “Processo” – de Kafka – na qual a vida é submetida a uma lei que ela não entende. A porta aberta sobre o nada é como a lei - força que não significa, mas vigora³⁶⁵.

E é como o Danton reinventado (ou ressuscitado depois de despedaçado) de Heiner Müller que Debuisson se refere às putas liberdade, igualdade e fraternidade, arrastadas por todos os bordéis, enlameadas de esgoto. Motivo de riso e escárnio, os ideais da revolução são renegados por Debuisson, que revela:

“Quero a minha fatia do bolo do mundo. Vou cortar da fome do mundo, a minha fatia do bolo. Vocês, vocês não têm faca.”³⁶⁶

Em seguida, Sasportas anuncia a sua revolta. Ele se mutila, se corta com uma faca. Sasportas corta sua própria carne e espalma sua mão que sangra sobre o rosto de Debuisson. A ação sugere que a figuração humana, o corpo do ator, seja ele mesmo falsificado. É um ato ilusório. Sasportas anuncia a revolta dos mortos, que será a guerra das paisagens, que Debuisson havia sugerido que se contemplasse. Mas Sasportas não

³⁶⁴ MÜLLER, H. 1987. *Op. Cit.* p.54-55.

³⁶⁵ Cf. AGAMBEN, G. *Homo Sacer: Poder e Vida Nua*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2007. [Em especial, o capítulo] “*Forma de Lei*”, p. 57-69. DERRIDA, Jacques. *Força de Lei: O ‘fundamento místico da autoridade’*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2010.

³⁶⁶ MÜLLER, H. 1987. *Op. Cit.* p. 55.

aceita o fim da luta proposto por Debuissou e com esse gesto de cortar a própria carne, afirma estar cortando uma nova bandeira com a sua pele de negro.

SASPORTAS

[...] A pátria dos escravos é a revolta. Eu vou para o combate armado com as humilhações da minha vida. Você me deu uma arma nova, te agradeço por ela. Pode ser que o meu lugar seja na forca e talvez a corda já esteja à volta do meu pescoço enquanto falo com você em vez de matar você, a você a quem não devo mais nada a não ser a minha faca. Mas a morte não tem importância, e na forca eu vou saber que meus cúmplices são os negros de todas as raças, cujo número cresce a cada minuto que você passa na gamela dos senhores de escravos, ou entre as coxas da tua puta branca. Cada pulsação da revolução fará renascer carne em seus ossos, sangue em suas veias, vida em sua morte.³⁶⁷

O levante de Sasportas, tal como o grito de liberdade do Calibã de Aimé Césaire, faz um apelo à própria morte. A experiência corporal da submissão é uma ferida aberta – como sugere o gesto de Sasportas. A guerra da paisagem será a revolta dos mortos, dos que não estão lá, dos que clamam por justiça. Sasportas conjura os espectros dos negros de todas as raças, evocando a vida dos esquecidos, o testemunho da violência e a herança de uma justiça ainda por vir. A pulsação revolucionária (de certo modo, também um espírito da revolução) fará renascer vida em sua morte, carne em seus ossos, sangue em suas veias. Um apelo aos espectros é também uma afirmação de presença dessa multidão espectral, ao mesmo tempo plural e singular, a qual Sasportas se declara fiel. É uma afirmação emancipatória, e mesmo até messiânica (liberta do “messianismo”) no sentido de uma experiência de promessa. O tema da responsabilidade de um herdeiro – como o personagem Hamlet, da peça homônima de Shakespeare, que recebe como herança o segredo de um crime e de seu autor - aparece em *A Missão*. Estar com os espectros - como observa Jacques Derrida em *Spectres de Marx* - é uma política de memória³⁶⁸.

“GALLOUDEC

Vou contigo, Sasportas. Todos nós temos que morrer, Debuissou. E isso é tudo que ainda temos em comum.”³⁶⁹

³⁶⁷ Ibidem. p.55.

³⁶⁸ Cf. DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx - L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris, Éditions Galilée, 1993.

³⁶⁹ BÜCHNER, G.2004 *Op.cit.*, p.56.

Galloudec diz ao acompanhar Sasportas que Debuisson está fora. Assim se fecha a trama iniciada com a carta de Galloudec a Antoine que abre a peça:

Escrevo esta carta no meu leito de morte. Escrevo em meu nome e em nome do cidadão Sasportas, que foi enforcado em Port Royal. Informo-lhe que fomos obrigados a desistir da missão que a Convenção nos confiou por seu intermédio, já que não nos foi possível cumpri-la. Talvez outros tenham melhor êxito. De Debuisson o senhor não ouvirá mais falar, ele vai bem. É sempre assim, os traidores vivem bem quando os povos são banhados em sangue.³⁷⁰

A carta do início da peça é o único testemunho da missão, que para Debuisson – conforme ele havia declarado - só restara o gosto de papel³⁷¹.

Debuisson, prestes a ser abandonado pelos companheiros da extinta missão, se desespera:

DEBUISSON

Fiquem. Tenho medo da beleza do mundo, Galloudec. Sei bem que ela é a máscara da traição. Não me deixem sozinho com a minha máscara, que já penetra na minha carne e não dói mais. Me matem antes que eu traia vocês. Tenho medo, Sasportas, da vergonha de ser feliz nesse mundo.³⁷²

Nesse momento, a forma dialógica cessa, há um espaço gráfico que estabelece uma ruptura no texto. A seguir uma espécie de rubrica, de narrativa de gestos e ações toma a cena. É uma voz épica, podendo haver um narrador ou vários. Não há um (sujeito) enunciador. O texto se abre para a escrita da cena, entendida sempre como uma tomada de posição, de decisão. Os gestos podem sempre contradizer as palavras, ou mesmo até, esvaziar qualquer tentativa de sentido que se lhes queira atribuir. Quem fala, quem profere as palavras – é uma pergunta aberta no texto, uma lacuna. A descrição dos “acontecimentos” com a qual a peça termina não tem necessariamente uma voz coral ou singular; ela lembra a voz do *aedo* (não, do autor).

Os acontecimentos consistem na tentativa de Debuisson de resistir à tentação diante da dança de seu primeiro amor - a traição. Até que enfim ele se rende e abre os olhos:

³⁷⁰ Ibidem. p.35.

³⁷¹ Ibidem. p.54.

³⁷² BÜCHNER, G.2004 *Op.cit.*, p. 56.

A traição mostrava seus seios, em silêncio abria as coxas. Sua beleza atingiu Debuissou como um machado. Ele esqueceu a tomada da Bastilha, a marcha da fome dos oitenta mil, o fim da Gironda, sua ceia, um morto à mesa, Saint Just, o anjo negro, Danton, a voz da revolução, Marat curvado sobre o punhal, o queixo quebrado de Robespierre, seu grito, quando o carrasco lhe arrancou a venda, seu último olhar de compaixão sobre o júbilo da multidão.³⁷³

Importa observar o jogo de memória/testemunho e esquecimento/traição na trama que invoca os fantasmas da história. A sombra espectral da multidão se faz presente; o tema da revolução que trai a revolução na evocação da imagem da “aurora vermelha” tem o gosto amargo da ironia. Mas é uma trava de amargor que não deixa esquecer, que faz lembrar, que joga imagens do passado no presente, reatualizando determinadas questões e colocando em suspenso as razões da cultura política ocidental. Todos estão mortos, a missão, mesmo como ruína, vestígio, ainda resta como herança a ser transformada. É nesse sentido que *A Missão* nesse ensaio é considerada, tal como *A Morte de Danton* e *A Santa Joana dos Matadouros*, uma peça-conjuração, pois de algum modo se configura como uma jura conjunta (uma conspiração) contra um poder superior, mesmo que apenas como recordação de uma missão. E – segundo Jacques Derrida, no já citado *Spectres de Marx* – a conjuração significa também a encantação mágica destinada a evocar – fazer vir pela voz, convocar.

³⁷³ Ibidem.

Conclusão

O meu primeiro projeto de tese de doutoramento girava em torno da continuidade da reflexão desenvolvida no mestrado acerca das relações entre teatro e política a partir da prática com grupos de teatro formados por crianças e jovens em situação de exclusão. A mudança nos rumos do projeto ocorreu devido ao meu afastamento das atividades de professora de teatro e fomentadora de grupos de teatro amador em comunidades periféricas - trabalho iniciado no Programa Horizontes Culturais³⁷⁴.

Mas como atriz e professora de teatro na universidade, percebi que as minhas inquietações a respeito dos vínculos que o teatro guarda com a política poderiam ser guiadas por outro tipo de “agência”, a do pensamento teórico. À medida, portanto, que o curso da vida se abriu em outras direções o meu trabalho de doutoramento sofreu mudanças de rumo. A reflexão sobre o teatro como recurso cidadão e a intenção de implantar oficinas de teatro em uma favela da cidade pretendia levar a tese adiante nessa dupla direção, de reflexão teórica e proposta prática. Porém, os caminhos trilhados nas disciplinas que cursei no doutorado e a prática como professora-substituta no Departamento de Direção Teatral da ECO-UFRJ não me levaram longe do meu ponto de partida, ao contrário, ampliaram horizontes. Entendi acima de tudo que esses lugares do fazer (da prática) e do pensar, do teorizar não têm fronteiras definidas e que o pensar teórico no esforço de visualização de seus objetos, sejam eles – conforme assinala a professora e teórica Ângela Materno³⁷⁵ – o teatro, a literatura, o conceito de imagem; esse esforço é também, e não há como fugir disso, criador e provocativo.

Mas esse novo norte alimentado pelos cursos do doutorado e pela experiência sistemática de pensar para dar aula me levou a uma reaproximação com a História e a um interesse pelo estudo da dramaturgia. *A Santa Joana dos Matadouros, A Morte de*

³⁷⁴ O Programa Horizontes Culturais surgiu em 1997 como proposta de um grupo de artistas à Secretaria Municipal de Cultura, em parceria com a Secretaria Municipal de Educação, de criação de um circuito de oficinas de teatro, dança e música para professores da rede municipal de ensino, com o intuito de formar plateias e democratizar o acesso à cultura (os participantes das oficinas recebiam ingressos para assistir espetáculos da rede municipal de teatros). Desde então o PHC foi se reformulando (por sugestão dos professores participantes, dos técnicos da SME que acompanhavam o trabalho e dos artistas dinamizadores das oficinas). Um dos desdobramentos foi estender a ação do Programa aos alunos da rede, em 2000, criando grupos de teatro amador em escolas. Em 2003, havia grupos em quatro escolas: E.M. Rio Grande do Sul, no Engenho de Dentro; E.M. França, na Piedade; E.M. Coelho Neto, em Ricardo de Albuquerque; E.M. República do Líbano, em Vigário Geral.

³⁷⁵ MATERNO, Ângela. *O Olho e a Névoa: considerações sobre a teoria do teatro* IN: Revista Sala Preta

Danton e *A Missão* encenam nessa proposta de ensaio que apresento aqui uma conjuração que une os temas da política e da traição, caros tanto ao pensamento de Walter Benjamin, quanto ao de Bertolt Brecht.

Nas suas notas sobre Baudelaire no trabalho sobre as *Passagens*, Benjamin dá a voz a Brecht, iluminando mais uma vez (e sempre), como um relâmpago ou um vagalume os caminhos dessa tese, que prefiro chamar de ensaio.

Comparação entre Blanqui e Baudelaire, em parte, a partir de formulações de Brecht: a derrota de Blanqui foi a vitória de Baudelaire – a da pequena burguesia. Blanqui sucumbiu, Baudelaire teve sucesso. Blanqui aparece como figura trágica; sua traição possui grandeza trágica; foi vencido pelo inimigo interior. Baudelaire aparece como figura cômica: como o galo cujo estridente canto triunfal anuncia a hora da traição.

(BENJAMIN, 2006, p. 420)

A minha proposta de análise não previa destaque para nenhuma das três peças, mas sem dúvida *A Santa Joana dos Matadouros* ganhou um volume maior, fato que me fez pensar. A compreensão de Benjamin sobre a importância do teatro de Brecht foi fundamental nos meus estudos, assim como, o teatro de Heiner Müller, na sua incompletude, foi um caminho de chegada à leitura da obra de Brecht muito importante, pois ambos abrem a questão sobre a reflexão sobre o teatro, sobre o espetáculo, que Brecht põe em obra em *A Santa Joana dos Matadouros*. O ensaio sobre essa peça é o coração da tese porque só agora compreendo a herança clandestina de Brecht, que chegou a minha geração através de um teatro dito pós-dramático, contemporâneo, aberto, desconstruído. O jogo teatral é totalmente assumido por Brecht; o teatro ele mesmo é encenado dentro da peça. Os elementos encantatórios do teatro – a música, a poesia, os gestos, os movimentos coreográficos – são usados por Brecht. Ele encanta e “tira o tapete”, frustra o espectador; hipnotiza e desperta, dando a ver os mecanismos da representação, mas sem abrir mão dos seus poderes encantatórios. É uma lógica dialética (que não aspira a nenhuma síntese) que guia o jogo do teatro, no seu ser uma coisa e outra. Nessa tensão de ser uma coisa e outra. Imagem e palavra, tempo e espaço, sonhar e despertar, concretude e espectralidade.

Em *A Santa Joana dos Matadouros*, os temas da morte e da traição, do desespero da heroína, da religião do desespero estão postos em cena. Hans-Thies Lehmann no seu conjunto de ensaios *O Outro Brecht*³⁷⁶ ressalta uma dimensão na obra de Bertolt Brecht

³⁷⁶ LEHMANN, H.T. *Escritura Política no Texto Teatral*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2009.

que segundo ele poderia ser chamada de barroca, dada a intensidade da evocação sobre a brevidade da vida e o “modo de fábula” – inseparável do sentido alegórico:

Com Brecht, a fábula se encontra numa tensão assimétrica em relação ao gesto. Enquanto o gesto se refere aos ‘fragmentos’ da peça toda, de tal forma que a carga didática da situação concreta com a sua vivacidade cênica e presença humana, não pode ser precisada e quase é obrigada a relativizar; a fábula se dirige ao todo abstrato. Ele implica uma teleologia, ficando didática, alegórica.³⁷⁷

De acordo com Hans-Thies Lehmann, *A Santa Joana dos Matadouros* faz parte das peças didáticas de Brecht e também do seu teatro épico.³⁷⁸ Ainda segundo ele, os temas das peças didáticas explicam-se por si só, “se elas forem entendidas como sequencia, em que uma problemática coerente é iluminada e levada para frente a cada nova peça/passos”³⁷⁹. Assim, em *A Santa Joana dos Matadouros* a própria peça se desenrola como mensagem. O materialismo histórico se enreda como tema didático da parábola da catástrofe do capitalismo. A fábula do lobo e do cordeiro é conhecida por todos; todos sabem seu fim.

As peças didáticas, como o crítico alemão observa, têm em comum a apresentação de uma viagem alegórica – como nas descidas de Joana ao inferno/matadouros – na qual se cria uma imagem do movimento. Lehmann distingue a viagem antiga da moderna, cuja experiência do desalojamento se soma ao desaparecimento de um sentido de vida do viajante. As viagens modernas são catastróficas e sem destino e levam ao afundamento.

No drama de estações de Strindberg, até Botho Strauss, nas inúmeras cenas dramáticas de ruas e de caminhos de enfeitamento, é apresentada a experiência moderna de desistências e de fracassos. Mesmo as viagens das peças didáticas de Brecht, não conseguem evitar este motivo do fracasso, que confere à viagem em primeiro lugar o seu significado específico.³⁸⁰

As peças didáticas e as alegorias - destaca Lehmann - se baseiam nos modelos temáticos da viagem, do voo e da queda. A peça sobre Joana é um exemplo da queda (o seu caminho rumo à falha, ao fracasso, à morte) e da ascensão (no seu percurso de martírio e conhecimento) do anjo³⁸¹.

³⁷⁷ Ibidem. p.246-247.

³⁷⁸ Ibidem. p.265.

³⁷⁹ Ibidem. p. 281.

³⁸⁰ LEHMANN, H.T. 2009. *Op. Cit* p. 282.

³⁸¹ Ibidem.

Morrer a própria morte, tomado como um trabalho, é um tema importante nas peças didáticas, que Brecht denominou em suas anotações como *ciência da morte*³⁸². A ideia da morte como ato de vontade - como manifesto na decisão de Joana de negar a sopa e jogar o prato longe.

Lehmann aponta para uma supervalorização singular do perecer na obra de Bertolt Brecht, mas de forma positiva, no que tem de afirmação, no sentido em que Nietzsche formulou a autodominação, o autodesaparecimento.

“Autoperda e sacrifício apresentam-se como inseparáveis, sendo a estrutura ao mesmo tempo do prazer e da ética.”³⁸³

Giorgio Agamben observa em seu ensaio, *Elogio da Profanação*³⁸⁴, que no capitalismo não há dogmas, mas há culto. O culto vazio. O capitalismo é nas suas palavras compreendido como um sistema que produz desespero. O desespero, conforme destaca Agamben, foi tematizado por Marx, Nietzsche e Freud e se relaciona com a suspeita que recai sobre todos o tempo todo. Todos são culpados e assombrados pela traição, sempre à espreita.

Agamben chama atenção para um ponto que aparece como tema para Büchner, para Brecht e para Heiner Müller, que é o fato da própria aparência tornar-se para o ser humano um problema. Pois se o sujeito não é uma coisa única (num único indivíduo há vários sujeitos), há uma multiplicação de subjetivações e o teor de mascaramento se amplia. De onde se conclui que toda noção de identidade é uma noção de mascaramento. A aparência do homem (e de forma muito evidente nos personagens de Danton, Bocarra e Debuissou) é um lugar de luta pela verdade, pois é na aparência que os seres vivos se manifestam, em aberto, expostos ao outro. O rosto é então o lugar de exposição e dissimulação. Agamben ressalta que só o ser humano deseja apropriar-se de sua aparência, a atração (o interesse) pelo espelho se liga ao querer se reconhecer e se apropriar de sua aparência, identificação pessoal e mascaramento.

A imagem radical do Anjo do Desespero que faz sua aparição em *A Missão* de Heiner Müller pode ser vista esboçada no assombro, na experiência do choque vivenciada (e mortificada) por Joana diante do entendimento desse sistema. E também na lembrança

³⁸² Ibidem. p. 289.

³⁸³ Ibidem. p.294.

³⁸⁴ AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo, Boitempo ed., 2005.

do massacre de setembro que atormenta a vigília de Danton. A aparição da consciência da indissociabilidade entre poder soberano e violência é encenada nas três peças, sob formas diferentes, mas que de certo modo “dialogam” entre si.

Em comum, a imagem da humanidade transformada em cadáveres, em criaturas. Daí a importância do estudo de Walter Benjamin sobre o drama trágico *alemão*, no qual ele ressalta o alto teor de violência (maior do que o expresso no teatro barroco espanhol). A história (do pacto fundador da soberania) é aquilo que produz violência, que transforma os homens em cadáveres, em criaturas; porque toda história é ruína, é catástrofe. Em cena nas três peças, restos de adereços de soberania, de poder e dessa chamada vida nua, matável. A condição humana de criatura, que está no pacto hobbesiano, está presente também, e sobretudo, na modernidade e na pós-modernidade, onde o poder soberano se manifesta sob a forma invisível do capital.

A revalorização que Walter Benjamin opera em sua investigação sobre o barroco alemão (gênero considerado “menor”) se relaciona com as formas alegóricas que o pensador alemão via manifestas por uma via clandestina na modernidade, de Büchner a Brecht, passando pela poesia de Baudelaire, o moderno conspirador melancólico. Benjamin diagnostica: na modernidade prevalece a produção de cadáveres, de corpos inorgânicos, da alegoria. A alegoria é a mortificação na medida em que as coisas ganham significado depois de mortas. É uma imagem dialética, de morte e ressurreição em vários significados, uma contradição simultânea. A alegoria cria uma profusão de imagens para tentar significar uma ideia, uma constelação.

É preciso ainda, mesmo que brevemente, discorrer sobre a noção de povo fraturada (fratura intestinal), a biopolítica fraturada exposta nas peças. Em *A Morte de Danton*, o povo aparece como alegoria: em cena está manifesta a fratura entre seres vivos e cidadãos. Os cidadãos que agem como matilha: todos são suspeitos, todos podem a qualquer momento trair, todos se encontram na tensão entre matar e morrer. Em *A Santa Joana dos Matadouros* e de modo diferente, mas também presente em *A Missão* (que retoma, relê *A Morte de Danton*) a cisão marxista do homem e do cidadão se reconfigura, se realoca para a vida nua e as múltiplas formas de vida abstratamente recodificadas em identidades jurídico-sociais (exemplos: o trabalhador, o chefe, o jornalista, a prostituta, o escravo). A política tornou-se, segundo Foucault, biopolítica. A própria noção de cidadania relacionada aos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade

da Revolução Francesa cai por terra na cena imaginada por Büchner onde se dá a politização da esfera da vida figurada no cidadão – compreendido como ser vivente capturado pelos dispositivos políticos contidos nos conceitos de Estado, nação e território.

O filósofo contemporâneo Jacques Rancière discorre sobre a noção biopolítica de multidão e a noção de povo, de modo a destacar o conjunto de processos de subjetivação (o “povo” é um sujeito político) que estão ativados na enunciação “nós somos o povo”. O litígio pelas formas de visibilidade do comum, de partilha, das identidades são processos que põem em cena toda a sorte de nomes singulares, consistentes ou inconsistentes, “sérios” ou paródicos; processos que colocam em cena a política como artifício da igualdade – dispositivo de litígio – “mise-en-acte”³⁸⁵. Rancière se interessa pela noção de povo na medida em que ela põe em cena a ambiguidade, e, nesse sentido, ele afirma, a política é a disseminação *em ato* desse que, em última instância, se coloca sob o nome de povo.

Para Rancière, a noção de multidão se opõe a de povo, pois este estaria preso aos fantasmas de um *Uno*. O pensamento das multidões, por outro lado, se insere em uma tradição da filosofia política, na qual a política é algo excepcional na comunidade dos seres. A multidão, diferente do povo, é sem pertencimento, constituída pelo bando (de que fala Giorgio Agamben), as multidões são ilhas de desordem, onde o Estado não entra.

Para o italiano Giorgio Agamben a dificuldade de se lidar com o conceito de povo é observada na medida em que é colocado sob dúvida o corpo constitutivo da democracia³⁸⁶. Segundo ele, pensadores contemporâneos como Michael Hardt e Toni Negri se afastam do conceito de povo e para ele se faz necessário repensar hoje, diante da noção de biopolítica, o povo como entidade biopolítica (no sentido que Michel Foucault dá a esse termo), o que implica repensar também a noção de movimento. Agamben retoma o conceito de movimento do teórico conservador alemão Carl Schmitt no qual “o povo” é um elemento apolítico, que está sob a esfera da administração, de forma a

³⁸⁵ RANCIÈRE, J.. “*Peuple ou multitudes ?*” *Entretien avec Eric Alliez, juin 2002*. IN: **MULTITUDES - Revue politique, artistique, philosophique**. Disponível na web em: <http://multitudes.samizdat.net/Peuple-ou-multitudes>. Acesso em: 11/11/2010.

³⁸⁶ AGAMBEN, G. “**Movement**” (Mise en ligne le mardi 8 mars 2005) : « *For me it is significant that around Jesus there are never laos or demos (technical terms for people) but only oculos (a mass, a turba, multitude). The concept of movement presupposes the eclipse of the notion of people as constitutive political body.* » IN : **MULTITUDES –Revue politique, artistique, philosophique**. Disponível na web em <http://multitudes.samizdat.net/Movement>. Acesso em : 12/02/2011

apontar para o caráter biopolítico desse conceito e ressaltar na contemporaneidade esse aspecto manifesto na entidade biológico-demográfica da “população”. Assim, repensar a noção de movimento e sua relação com os conceitos de povo e multidão é, de acordo com Agamben, uma tarefa necessária; e evoca ao fim do pequeno ensaio, o conceito de movimento em Aristóteles, *kinesis*, e discorre sobre a relação entre potência e ato, contida no termo, que abrange uma ideia de movimento sem *telos*, um ato sem fim, sem produtividade, a política imperfeita e residual.

Em outro texto, *Le comum: comment en faire usage*, Giorgio Agamben na sua usual conjuração apocalíptica afirma a necessidade de se criar um pensamento capaz de articular conjuntamente o fim do Estado e o fim da História³⁸⁷. A experiência da política deve ser renovada através de uma expropriação da linguagem produzida pelo que ele chama (juntando as pontas do pensamento de Hannah Arendt sobre o totalitarismo e a noção de sociedade do espetáculo proposta por Guy Debord) *Estado de espetáculo*. Para Agamben é preciso abandonar os conceitos de soberania e poder constituinte, nos quais está intrinsecamente implicada a questão da indiferença entre violência e direito; entre natureza e *logos*. Seus textos muitas vezes têm um tom de denúncia, que se baseia na premissa benjaminiana do estado de exceção como regra e que deflagra a íntima relação entre soberania e vida nua, na configuração sempre renovada da violência anônima e cotidiana, da vida abandonada, da cooptação das sociedades pelo “bem-viver” do consumo – as massas consumidoras sem expressão política³⁸⁸. A nova experiência política, segundo Agamben, passa necessariamente pela expropriação da linguagem, entendida como a experiência do comum. A política pensada por ele é um acontecimento de linguagem – campo do agir e do pensamento humano. Espaço onde o uso livre daquilo que é comum se coloca em jogo.

Jacques Rancière em sua crítica à democracia, ao liberalismo consensual, resgata uma dimensão estética da política, que lembra mais as sobrevivências dos vagalumes de que fala Georges Didi-Hubermann³⁸⁹ do que o horizonte apocalíptico de Agamben. A política, conforme Rancière afirma, é uma estruturação de fundamentos sensíveis *antes*

³⁸⁷ *MULTITUDES - Revue politique, artistique, philosophique*. (Première publication en février 1992. Mise en ligne le mercredi 7 juillet 2004, par Giorgio Agamben.) Disponível na web: <http://multitudes.samizdat.net/Le-commun-comment-en-faire-usage>. Acesso em: 15/02/2011

³⁸⁸ A relação entre consumidores e cidadãos é analisada sob outro prisma pelo crítico mexicano Néstor García Canclini. Cf: CANCLINI, N.G.: *Consumidores e Cidadãos: Conflitos Multiculturais da Globalização*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 4ª. ed., 1999.

³⁸⁹ DIDI-HUBERMANN, G. *Sobrevivência dos Vaga-lumes*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

de ser um negócio de poder e de leis. A política – mais do que uma luta de poder – é uma partilha do sensível, uma configuração conflituosa do *comum* da comunidade. Essa configuração dissensual de um *sensorium* espaço-temporal constitui uma forma específica de experiência e de visibilidade. A política é compreendida como esse espaço de “ocupações comuns” e de conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não dela, etc. Nesse sentido a arte ao produzir ficções e dissensos cria formas de reconfiguração da experiência comum.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Sur Walter Benjamin*. Éditions Allia, 1999.

_____. *Notas de Literatura I*. São Paulo, Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007.

_____. *Profanações*. São Paulo, Boitempo ed., 2005.

_____. *The Man without Content*. Trans. Georgia Albert. Stanford: Stanford UP, 1999.

_____. *The Open. Man and Animal*. Meridian, crossing aesthetics (translated by Kevin Attel). Stanford University Press, California, 2004.

_____. *Collectif, Démocratie, dans quel état?* Textes de Giorgio Agamben, Alain Badiou, Daniel Bensaïd, Wendy Brown, Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière, Kristin Ross et Slavoj Žižek. La fabrique ed., 2009.

_____. *NOTAS SOBRE A POLÍTICA* Traduzido de *Moyens sans fins, notes sur la politique*. Paris: Payot-Rivages, 1995. [pp. 121-130]. Primeira publicação Futur Antérieur, 9, 1992 : <http://multitudes.samizdat.net/> Tradução Mauricio Rocha.

_____. *O niilismo e a beleza dos corpos*. O jornal La Repubblica, 12-02-2009 antecipou um trecho do novo livro de Giorgio Agamben, intitulado "*Nudità*" [Nudez] (Editora Nottetempo). A tradução é de Moisés Sbardelotto.

_____. *Homo sacer II*, 2 Conferencia en Argentina, Rev. Dep. Psicol.,UFF vol.18 no.1 Niterói Jan./June 2006.

_____. *A potência do pensamento* IN: www.scielo.br/; Revista do Departamento de Psicologia. UFF -The potency of thought .Tradução de Carolina Pizzolo Torquato. Editora da Universidade Federal Fluminense, 2007.

_____. *¿Qué es un dispositivo?* IN: <http://libertaddepalabra.tripod.com/id11.html>

_____. *Movement* IN : *MULTITUDES –Revue politique, artistique, philosophique*. Disponível na web em 12/02/2011. <http://multitudes.samizdat.net/Movement>

_____. *Le comum: comment en faire usage* IN: *MULTITUDES - Revue politique, artistique, philosophique*. (Première publication en février 1992. Mise en ligne le mercredi 7 juillet 2004, par Giorgio Agamben.) Disponível na web em 15/02/2011. <http://multitudes.samizdat.net/Le-commun-comment-en-faire-usage>

ALTER, Robert. *Anjos Necessários: Tradição e Modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1992.

ARENDT, Hannah. *Homens em Tempos Sombrios*. São Paulo, Cia das Letras, 2008.

ARON, IRENE. *Büchner e a Modernidade*. São Paulo, Annablume editora (Selo Universidade), 1998.

BAL, Mieke. *Reading "Rembrandt": beyond the word-image opposition* (The Northrop Frye lectures in literary theory). Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1991.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Essência do Riso*. IN: Revista UFG, dez, 2006 IN: WWW.proec.ufg.br

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre Arte*. São Paulo, Editora Hedra, 2008.

BENJAMIN, Walter. *A Origem do Drama Trágico Alemão*. (Tradução de João Barrento), Lisboa, Assírio & Alvim ed., 2004.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1996.

_____. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire - Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 2000.

_____. *Essais sur Bertolt Brecht*. Paris, François Maspero éditeur, 1969.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2006

_____. "Zur Kritik der Gewalt", IN: *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos* – capítulo "Crítica da Violência – crítica do poder" .Seleção e apresentação de Willi Bolle, tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Souza et al., São Paulo, Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

BENJAMIN, Walter. *El Narrador*. (Introducción, traducción, notas y índices de Pablo Oyarzun R.) Santiago de Chile, ediciones metales pesados, 2008.

BERLIN, Isaiah. *Pensadores Russos*. SP, Cia das Letras, 1998.

BESSON, Jean-Louis. *Le Théâtre de Georg Büchner*. Circe editeur ,Penser Le Théâtre,2002.

BEZERRA, João Cícero Teixeira. "Benjamin e Agamben – a história como um enigma indecifrável" IN: Fórum Virtual de Literatura e Teatro. www.pacc.ufrj.br

BRECHT, Bertolt. *A Santa Joana dos matadouros*. São Paulo Cosac & Naify, 2001.

- _____. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro, Ed, Nova Fronteira, 2005.
- BRUNO, Pierre. *Lacan passeur de Marx: L'invention du symptôme*. Éres edition, 2010.
- BÜCHNER, Georg. *A Morte de Danton* IN: GUINSBURG, J. e KOUDELA, Ingrid Dormien (Organização, Tradução e Notas). *Büchner: na pena e na cena*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2004.
- BUCK-MORSS, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Boston: MIT Press, 1991.
- _____. *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, October 62, Fall 1992, MIT Press, pp. 3-41.
- _____. *Benjamin's Passagenwerk: Redeeming Mass Culture for the Revolution*, *New German Critique*, Number 29, Spring/Summer 1983, pp. 211-240
- CANCLINI, N.G.: *Consumidores e Cidadãos: Conflitos Multiculturais da Globalização*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 4ª. ed., 1999.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo, Ed. Unesp, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra : Leibniz e o barroco*. Campinas, Ed, Papirus, 1991.
- _____. *Crítica e clínica*. SP, Ed 34, 3.a Reimpressão, 2008.
- DERRIDA, Jacques. *Força de Lei*. São Paulo, Martins Fontes, 2010.
- _____. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2005.
- _____. *Posições*. Belo Horizonte, Ed. Autêntica, 2001.
- _____. *Le Sacrifice*. IN: *La Métaphore (Revue) n°1.1993*. Disponível em: <http://hydra.humanities.uci.edu/derrida/sac.html>. Acesso em: 23/01/2012.
- _____. *Spectres de Marx: L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris, Éditions Galilée, 1993.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, Editora 34, 2ª.edição, 2010.
- _____. *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.
- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1977.
- _____. *Théâtres: Essais*. Éditions du Seuil, 1986.

DUPART, Dominique. *Prénom et nom de l'écrivain préféré : Jacques Derrida* , dans « *L'écrivain préféré* » , *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n°4, 1 mars 2008, URL : <http://www.fabula.org/lht/4/Dupart.html>

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

_____. *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. (Coleção Campo Teórico)

FOUCAULT, M. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 13ª. ed.,1999.

FOUCART, Claude. “*Cette énigme vivente: Jeanne D’Arc*” IN: *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, n.o11, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “*Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza*” IN: *Kriterion* vol.46 no.112 Belo Horizonte Dec. 2005.

GUÉNOUN, Denis. *A Exibição das Palavras: Uma idéia (política) do teatro*. Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

_____. *O teatro é necessário?* São Paulo, Ed. Perspectiva, 2004.

GUINSBURG, J. e KOUDELA, Ingrid Dormien (Organização, Tradução e Notas). *Büchner: na pena e na cena*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2004.

HOBBS, Thomas. *Leviatã*. Coleção Os Pensadores, São Paulo, Ed. Abril cultural, 1973.

JAMESON, Frederic. *O método Brecht*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1999.

_____. *The Theoretical Hesitation: Benjamin’s Sociological Predecessor*

IN: *Critical Inquiry*, winter, 1999. Vol. 25, number 2. IN: www.chicago.edu

KANT, Immanuel. *Crítica do Juízo* IN: *Os Pensadores*, SP, Abril Cultural, 1980.

KILGORE, Jennifer. *Joan of Arc as Propaganda Motif from the Dreyfus Affair to the Second World War* , *Revue LISA/LISA e-journal* , Vol. VI – n°1 | 2008 .IN: <http://lisa.revues.org/519>. Publicação em:16/06/2009.

KRAUSS, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of Post-Medium Condition*. London: Thames and Hudson, 1999.

KRAUSS, Rosalind. *Perspectives on Walter Benjamin* excerpt from *Reinventing the Medium* IN: **Critical Inquiry**, winter, 1999. Vol. 25, number 2. IN: www.chicago.edu

LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura Política no Texto Teatral: Ensaio sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Scheef*. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2009.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura: Textos essenciais. Vol.6: A figura humana*. SP, Ed 34, 2004.

_____. *A Pintura : Textos essenciais. Vol.7: O paralelo das artes*. SP, Ed. 34, 2005.

LÖWY, Michael . *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses 'Sobre o conceito de história'*. SP, Boitempo editorial, 2010.

MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2006.

MATERNÓ, Ângela. *O Olho e a Névoa: considerações sobre a teoria do teatro* IN: *Revista Sala Preta*.

_____ e COSTA, José da(org). *Dossiê Walter Benjamin* IN: *Revista O Percevejo*, Ano 6, n.6, 1998.

MATTOS, Franklin de. *A Semântica da Forma* IN: *Revista Sala Preta* IN: WWW.eca.usp.br/salapreta.

MCQUILLAN, Colin. *The Political Life in Giorgio Agamben* IN: KRITIKOS an international and interdisciplinary journal of postmodern cultural sound, text and image. Volume 2, July 2005.

MÜLLER, H. *Quatro Textos para Teatro: Mauser, Hamlet-máquina, A missão, Quarteto*. Apresentação e tradução de Fernando Peixoto, São Paulo, Editora Hucitec, 1987.

MUNK, Leonardo. *Dialogando com os mortos: heiner müller e o desenterramento da história* http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/garrafa12/leomunk_dialogando.html

NÄGELE, Rainer. *Prométhée: Creature* IN: *Heiner Muller: Genealogie d'une oeuvre à venir*. Paris: Revue Théâtre / Public 160- 161, 2000.

NAGÈLE, Rainer (ed.) *Benjamin's Ground: New Readings of Walter Benjamin*. Detroit: Wayne State University Press, 1988. [Includes: Rainer Nägele, "Introduction: Reading Benjamin" (7 - 18); Rainer Nägele, "Benjamin's Ground" (19 - 37); David E. Wellbery, "Benjamin's Theory of the Lyric" (39 - 59); Timothy Bahti, "Theories of Knowledge: Fate and Forgetting in the Early Work of Walter Benjamin" (61 - 82); Rodolphe Gasché, "Saturnine Vision and the Question of Difference: Reflections on Walter Benjamin's Theory of Language" (83 - 104); Beryl Schlossman, "Proust and

Benjamin: The Invisible Image" (105 - 117); Avital Ronell, "Street-Talk" (119 - 145); Werner Hamacher, "The Word Wolke -- If It Is One" (147 - 176)].

NATERCIA, Flávia. *Em nome do dissenso, filósofo francês redefine termos e conceitos na arte e na política*. Cienc.Cult., Oct./Dec., 2005, vol.57, no. 4, p.16-16. http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252005000400011&lng=en&nrm=iso ISSN 0009-6725.

NAUGRETTE, Catherine. *Paysages dévastés -Le théâtre et le sens de l'humain*, Circé, 2004.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *Razões da crítica*. RJ, Jorge Zahar editor, 2005.

PELBART, Peter Pal. *Biopolítica* IN: *Revista Sala Preta*.

RANCIÈRE, Jacques. *La Haine de la démocratie - Chroniques des temps consensuels II Libération propos recueillis par Jean-Baptiste Marongiu*. (Mise en ligne le dimanche 8 janvier 2006). IN: <http://multitudes.samizdat.net/La-Haine-de-la-democratie,2255.html>]

_____. *Who Is the Subject of the Rights of Man?* IN:
www.16beavergroup.org

_____. *A política da arte"* IN: *São Paulo S.A., Práticas estéticas, sociais e políticas em debate: situação estética e política*. 17 a 19 de abril de 2005, SESC Belenzinho, SP, Brasil. Tradução: Mônica Costa Netto. <http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=3806&ParamEnd=5>

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. RJ, 34 Editora, 1ª. Ed., 2005.

_____. *Le spectateur émancipé* . Éditeur : *La fabrique*, 2008.

_____. *Peuple ou multitudes ? Entretien avec Eric Alliez, juin 2002*. IN: *MULTITUDES - Revue politique, artistique, philosophique*. Disponível na web em 11/11/2010: <http://multitudes.samizdat.net/Peuple-ou-multitudes>

RESENDE, Beatriz. *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro, Aeroplano/DNL, 2002.

_____. *A cidade, a literatura e a tragédia* IN: site do Programa Avançado de Cultura Contemporânea: www.pacc.ufrj.br/beatriz

ROWNER, Ilai. *Le secret de 'Septembre' Dans La Mort de Danton de Büchner: Littérature ET événements à travers la pensée de Gilles Deleuze* IN: *Revue Appareil*, no.3, 2009.

- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Jeux de rêves et autres détours*. Circe, 2004.
- _____. *Le Drame en Devenir*. Editeur Circe, Circé Poche, 1999.
- _____. *Critique du théâtre*, Circe, 2000.
- _____. *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Circe, 2002.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. *Walter Benjamin: o Estado de Exceção entre o político e o estético* n. 5, 2º. Semestre de 2005
- _____. *Outra Travessia. Revista de Literatura* IN: Curso de Pós-Graduação em Literatura. Centro de Comunicação e Expressão. UFSC. p.25-38.: <http://www.letras.ufmg.br/cadernosbenjaminianos/data1/arquivos/01%20M%C3%A1rcio%20Seligmann-Silva.pdf> .
- SHAAP, Andrew. *The Rights of Political Animals: Jacques Rancière's Critique of Hannah Arendt* psa.ac.uk/2009 .
- SIMMEL, Georg. *La Tragédie de la Culture et autres essais*. Paris, Editions Rivages, 1988.
- _____. *La Philosophie du comédien*, précédé de : Denis Guénoun : *Du paradoxe au problème*, Circé, 2001.
- SONTAG, Susan. *Sob o Signo de Saturno*. São Paulo, L&PM Editores, 1986.
- _____. *Diante da Dor dos Outros*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. RJ, Jorge Zahar Editor, 2004.
- _____. *Teoria do Drama Burguês (Século XVIII)*. São Paulo, Cosacnaify, 2004.
- _____. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. São Paulo, Cosac e Naify, 2003.
- WERLE, Marco Aurélio. *Winckelmann, Lessing e Herder: estéticas do efeito?* IN: REVISTA SCIELO BRASIL – TRANS/FORM/AÇÃO ; vol.23. n.01, Marília, 2000, UNESP.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. 2ª.ed., São Paulo, Paz e terra, 2000.
- _____. *Tragédia Moderna*. São Paulo, Cosac e Naify, 2002.
- VARNEY, Denise. *Heiner Müller's Germania 3 Ghosts at Dead Man: Atrocity and Pain in German History and Theatre* IN: http://www.doubledialogues.com/archive/issue_four/varney.htm
- VIRNO, Paolo. *Gramática da Multidão: Para uma análise das Formas de Vida Contemporâneas* IN: [HTTP://br.geocities.com/autoconvocad/gramatica_da_multidao.html](http://br.geocities.com/autoconvocad/gramatica_da_multidao.html) Publicação Italiana: Ruppettino Editore Catanzaro, Italia, 2001. Tradução para o português: Leonardo Retamoso Palma. Santa Maria, RS, Brasil – setembro de 2003.
- ZIZEK, Slavoj. *The Obscenity of Human Rights: Violence as Symptom*. IN: www.lacan.com

_____. *Organs without Bodies - Gilles Deleuze - The Reality of the Virtual* IN: www.lacan.com
_____. *Robespierre or the "Divine Violence" of Terror* IN: www.lacan.com