

# BRECHT E A MEDIDA DAS DISTÂNCIAS ENTREVISTA COM JOSÉ ANTONIO PASTA JR.

## Brecht and the measure of distances interview with José Antonio Pasta Jr.

José Antonio Pasta Jr.  
Sérgio de Carvalho  
Maria Eduarda Castro  
Universidade de São Paulo

**Resumo:** A entrevista com José Antonio Pasta Jr. reavalia seu livro *Trabalho de Brecht*, uma das mais importantes reflexões sobre a obra de Brecht já escritas no Brasil. Publicado pela primeira vez em 1986, o livro faz um uso original do método dialético ao debater a dimensão *clássica* almejada pelo poeta alemão, compreendida nos termos de uma “classicidade de combate”, que conecta a história ao presente, e que tem conexões com a experiência brasileira.

**Palavras-chave:** Bertolt Brecht; marxismo; classicidade

**Abstract:** This interview with José Antonio Pasta Jr. reevaluates his book *Trabalho de Brecht*, one of the most important reflections on Brecht’s work ever written in Brazil. First published in 1986, the book offers an original take on the dialectical method by discussing the classical dimension aimed by the German poet, understood in terms of a “combat classicity”, that connects history to the present time, and that has connections with the Brazilian experience.

**Keywords:** Bertolt Brecht; marxism; classicity

Recebido em: 11/04/2023

Aceito em: 24/04/2023

*Trabalho de Brecht*, de José Antonio Pasta Jr., publicado pela primeira vez em 1986, a partir de sua dissertação de mestrado, e reeditado em 2010, é um livro incomum, mesmo quando posto diante da melhor bibliografia contemporânea internacional sobre o poeta alemão. É ao certo o mais importante escrito em língua portuguesa sobre Brecht, só comparável ao conjunto de ensaios de Anatol Rosenfeld. Seu ângulo inesperado é o da *classicidade*, aspecto apenas apontado ou esboçado, anteriormente, por estudiosos do porte de Walter Benjamin, Jean-Paul Sartre, Hans Mayer e Anatol Rosenfeld. Segundo Pasta, a classicidade brechtiana não se produz como valor estético referenciado no passado, e sim como uma construção socializante que reinventa a tradição, como impulso voltado ao futuro. Seu livro retoma e amplia, assim, o conceito brechtiano de *trabalho teatral*, de modo a utilizá-lo como referência para a reflexão sobre as possibilidades de uma arte crítica num país periférico como o Brasil.

Na entrevista feita para este dossiê, pedimos a José Antonio Pasta Jr. que comentasse alguns dos temas centrais de seu livro notável. Nosso interesse estava na atualidade, não apenas a de Brecht, mas também a dos métodos críticos de Pasta, em relação à aceleração recente dos processos de mercantilização cultural, num quadro de irradiação do neo-fascismo brasileiro.

A entrevista acabou por produzir, ainda, uma observação inédita sobre o estilo de um outro autor, o crítico Roberto Schwarz, com quem a obra de José Antonio Pasta Jr. dialoga. Sendo ambos—Pasta e Schwarz—os mais inventivos e agudos leitores de Machado de Assis no Brasil de hoje, não é casual a menção,

encontrada aqui, à forma dialética daquele que é o maior dos clássicos brasileiros, e que parece se imprimir no pensamento e na atitude literária de nosso entrevistado.

\*MARIA EDUARDA CASTRO E SÉRGIO DE CARVALHO—Em seu livro *Trabalho de Brecht*, você analisa uma atitude clássica encontrada na obra de Brecht. Esse projeto classicizante se liga à perspectiva coletiva de uma obra que “não se satisfaz integralmente em si mesma – em sua vocação para o mundo” (PASTA JR., 2010, p. 26), e procura perdurar em suas transformações. Você poderia nos falar um pouco sobre as dimensões da *classicidade* de Brecht, que opera como ação política, de combate, em perspectiva socialista? Explique também, se possível, a escolha desse ângulo analítico tão incomum no momento histórico em que você produziu seu trabalho.

JOSÉ ANTONIO PASTA JR. – No *Trabalho de Brecht*, as palavras “clássico” e “classicidade” (a que acrescentei “contemporânea”) reúnem todo um feixe de aspectos da produção de Brecht, aspectos dos quais elas constituem uma espécie de denominador comum. Assim, são mais que metáforas, na medida em que têm (ou eu espero que tenham) valor descritivo em relação às configurações da obra, a sua gênese, seus valores, sua recepção etc. Na sua pergunta, vocês já associam “esse projeto classicizante [de Brecht] à perspectiva coletiva” de sua obra, o que está certo, na medida em que, nela, a dimensão coletiva, como também outras dimensões, assume, de fato, feição clássica – porque, como os “clássicos” da Antiguidade, e mesmo de depois (pense-se em Racine, por exemplo), Brecht dispõe de uma “ideologia” coletiva, assim como de um método e de um de-

sígnio social e político também coletivamente determinado. Ele como que “salta” por sobre o individualismo do século XIX, em direção a essas matrizes de caráter clássico ou classicista, que atuam exibindo as convenções (coletivas) com que operam, e põem em jogo uma “verdade” da pólis, isto é, política, no sentido primeiro. Brecht é, então, idêntico aos clássicos? Evidentemente, não, porque cada um desses traços “clássicos” de que falei está, nele, presente, mas distanciado: o coletivo não é, nele, somente o pressuposto da peça, mas torna-se também o seu modo de produção e de encenação; a “verdade” da pólis também está lá, mas ela não é *dada*, não se funda na religião ou no mito, ela está em jogo nos embates da luta de classes, em cujo âmbito terá que ser produzida – coletivamente, diga-se, na relação do palco com a plateia, chamada a colaborar; as convenções que as peças exibem antinaturalisticamente, são tanto as herdadas quanto as criadas *ad hoc* e, em ambos os casos, *distanciadas*, expostas como tal, e assim por diante. Daí, “classicidade contemporânea”, “de combate”, uso não tradicionalista da tradição. Se não quiserem acreditar em mim, não precisa, acreditem ao menos em Sartre, cujas palavras a respeito das relações entre coletivo e classicidade, em Brecht, acabei de praticamente reproduzir aqui, sem avisar. Diga-se de passagem, quando escrevi o *Trabalho de Brecht*, não conhecia esse texto de Sartre, “Brecht e os clássicos” (1999). Aliás, praticamente ninguém conhecia, porque estava, por assim dizer, perdido, se não me engano, no programa de uma peça de Brecht levada aos palcos de Paris pelo *Berliner Ensemble*, em suas celebérrimas apresentações naquela cidade, em meados dos anos 1950.

O mesmo vale para a unidade da peça, a economia de meios, a contenção das emoções (não a eliminação delas), a dimensão modelar, o sentido da duração – todos, esses, traços “clássicos”, presentes em Brecht e, nele, distanciados. Explicá-los um a um equivaleria a reproduzir aqui o trabalho, o que não seria de todo mau, porque eu poderia aproveitar a ocasião para acrescentar o que faltou, consertar o que ficou mal posto, eliminar o que está errado etc. Seja como for, são todos traços eminentemente clássicos submetidos, em Brecht, à “transformação da função”, estabelecida por Benjamin como chave da relação de Brecht com a tradição e com o *status quo* em geral.

Vocês notaram, é claro, que venho insistindo na ideia de distanciamento, mas não é à toa. Ele é, a um tempo, aspecto central da classicidade em Brecht e o dispositivo que permite, a ele, aproximar-se dos clássicos, afastando-se deles. Todos se lembram do mandamento classicista do *éloignement*. Não por acaso, Benjamin foi direto à ideia de distância quando enxergou, salvo engano, pela primeira vez, a dimensão “clássica” de Brecht; comentando suas peças, disse Benjamin: “foi essa distância que a posteridade fez sua, quando decidiu chamar um autor de clássico.” (cito de memória) (2017, p. 84)

Ora, aproximar-se e simultaneamente afastar-se de algo, o que faz o distanciamento em Brecht, é mais do que abrir espaço para a contemplação e a reflexão (coisa que ele pretende também), é sobretudo submeter todo dado ao regime da contradição, vale dizer, à possibilidade de que seja transformado. Não é outra coisa o distanciamento, em Brecht, que a contradição em ato, o que tem um alcance enorme, atravessa toda sua obra

e, por isso, se presta mal às reduções a que frequentemente é submetido.

Como já deve estar evidente, a percepção de Brecht “como um clássico” não é, em si mesma, assim tão inusitada. Está, menos ou mais desenvolvida, em Benjamin, em Sartre, em Hans Mayer, em Bernard Dort, em Anatol Rosenfeld e, pelo avesso, até no Adorno da *Teoria Estética*, que só vim a ler perto do final dos anos 1980. Andava é um tanto obscurecida, acreditado, quando não soterrada, pela vulgata brechtiana então vigente, ou emudecida pelo berreiro dos reações da universidade e da polícia. Por isso talvez parecesse e ainda pareça mais incomum do que é. Entre outros motivos, é possível que essa perspectiva tenha me atraído [também] por ser contraintuitiva, como está na moda dizer, e por juntar em uma só visada, coisas que se pretendia fossem absolutamente incompatíveis. Também já estavam pondo as manguinhas de fora, com ajuda da ditadura, na época, os tipos teratológicos que ainda hoje brandem a noção de anacronismo (em si mesma, de uso pacífico e consuetudinário), como um instrumento para subir na vida à custa de desacreditar os outros e de praticar embustes em concursos públicos. Há poucas escórias mais repulsivamente reacionárias que os manipuladores do anacronismo, cuja função final não é outra que a de tentar impedir o “salto de tigre no passado” (1994, p. 230), de que fala Benjamin, ou seja, a mobilização do passado oprimido, como energia revolucionária. É bom afastar-se deles, com os olhos em Brecht, Benjamin, Sartre...

Um trabalho como o de Brecht, ao contrário, opera uma ampla revocação do passado, chamado ao presente pela ur-

gência de transformar “as coisas novas e ruins”, como ele dizia. Tendencialmente, trata-se, para Brecht, de convocar o conjunto da herança cultural, para refuncionalizá-lo, imprimindo-lhe o rumo do socialismo. Por isso, essa intervenção é, antes de tudo, um *trabalho*, uma operação no campo da cultura, mais *trabalho* que *obra*. Um projeto como esse fura todas as camadas do *mille-feuille* foucaultiano (e já pós-moderno), suas “epístemes”, e, com elas, as estufas herméticas em que as preciosas ridículas do anacronismo pretendem encapsular, a vácuo, o passado. Discutindo Brecht, Benjamin diz que todo aquele que professa o materialismo histórico não pode renunciar à exigência de um *presente* como *no presente*, imóvel no limiar do tempo, no qual ele escreve a história com suas próprias mãos. (cito de memória)<sup>1</sup> É desse *presente*, que conjuga presente, passado e futuro que se trata, em Brecht, e não de uma compressão das dimensões temporais, achatadas para dar lugar a um presente contínuo, estagnado, que se pretende perpétuo, tempo de pós-moderno, pós-tempo, fim da história etc. Aquela *presente* de Brecht é propriamente o *tempo da revolução*, e, como disse Michelet a respeito da Revolução Francesa – “Naquele dia, tudo era possível. Toda divisão tinha cessado; não havia mais nobreza, nem burguesia, nem povo. O *futuro* esteve *presente*... Ou seja, não mais tempo... Um relâmpago da eternidade.” (MICHELET, 1939, p.239) A operação que Brecht realiza no tempo e converte em obra torna, assim, seu legado, o depositário da ideia mesma de revolução, onde ela pode ser experimentada em regime de “frui-

1 Na tradução de Sérgio Paulo Rouanet: “O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas pára no tempo e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente *aquele* presente em que ele mesmo escreve a história (1994, p. 230).

ção” estética. A direita tem faro apurado para isso, e não perde ocasião de cancelar Brecht, como se diz hoje em dia. Sei que esse é um exemplo extremo, que vai ao limite da obra, naquele ponto em que se revela sua relação ao tempo – mas é de coisas extremas que se trata, quando se pretende refuncionalizar o conjunto da herança, apropriado pela burguesia, no sentido do socialismo.

De todo modo, assim espero, a ideia de classicidade, que comparece já no subtítulo, está longe de esgotar o trabalho. Ela é um ângulo privilegiado de observação, que abre para diferentes planos de análise – o do destino alemão, o do mercado capitalista de cultura, o das relações com a leitura de Marx, o da luta de classes como categoria poética, o da historicização da teoria dos gêneros etc. Devo tudo aos autores que li, mas, até por incapacidade de segui-los, precisei colocar do meu e organizar as coisas à minha maneira.

MARIA EDUARDA CASTRO E SÉRGIO DE CARVALHO – *Trabalho de Brecht* foi publicado em 1986. Era um momento de ascensão do modelo neoliberal, de transformações tecnológicas aceleradas, que permitiam um novo ciclo de financeirização e de paradoxal descrença na razão como instrumento de enfrentamento das misérias do mundo. Diante disso, seu livro descreve e interpreta o *trabalho* de Brecht em muitas frentes. Uma delas parece ser a da disposição ao enfrentamento da forma mercadoria. Brecht seria assim um artista que encara a “refundição de todos os valores espirituais” em mercadoria como um “processo progressista que não se pode senão aceitar, com a condição de concebê-lo como ativo e não como passivo”. Como você vê hoje



essa hipótese teórico-prática de que “a fase mercante” deve ser aceita e considerada como ultrapassável por uma progressão ulterior? Segue válida em tempos de totalização mais completa das formas mercantis? Considera que é esta a maior diferença de Brecht em relação a Adorno, que no campo da arte parece preferir os artistas que pressentem a tragicidade fatal do mundo da mercadoria?

JOSÉ ANTONIO PASTA JR. – De fato, a primeira edição do livro é de 1986, mas ele é antes um trabalho da segunda metade dos anos 1970, quando, por assim dizer, foi concebido e fez a sua “acumulação primitiva”. Então, convém considerar que é o trabalho de mestrado de um rapaz na casa dos vinte anos, que tinha quatro empregos, e que não conseguiu abrir mão de fazer um estudo de Brecht, mesmo vendo que não estavam dadas as condições materiais e intelectuais para a empreitada.

Para a *petite histoire*, diga-se, ainda, que o texto que saiu em livro, que é o da dissertação de mestrado, corresponde apenas à primeira parte, apenas introdutória, de um projeto que previa ainda mais duas: uma segunda parte, sobre Brecht e as formas culturais populares, que teria em seu núcleo a noção de *plumpes Denken* e, é claro, a relação entre “formas simples” e complexidade máxima (não consegui deixar de sorrir quando vi, no Jameson de 1999, entre outras coisas, a consideração sobre o “provérbio”, em Brecht). Essa segunda parte faria contraponto à primeira, na qual se estudara o Brecht classicizante. E, ainda, uma terceira parte, de análise das peças e encenações, que ia se encaminhando para *Mãe Coragem* e *O Círculo de Giz Caucasiano*. Escusado dizer que não consegui cumprir, a tempo,

todo o programa. Até por isso, o trabalho tem como subtítulo “Breve introdução a uma classicidade contemporânea”. Era para ser “Brevíssima introdução”, mas o orientador implicou com o “Brevíssima”, e ficou sendo “Breve”.

Acrescento que eu não tinha a menor intenção de publicá-lo. Aconteceu que uma das cópias da universidade foi ter às mãos de Alfredo Bosi, que a leu e despachou para Roberto Schwarz, que eu ainda não conhecia pessoalmente, embora já estivesse a lê-lo com intensidade. Tudo isso, só vim a saber bem mais tarde. Veja-se o que são os tempos: toda essa situação, com esses atores, seria impensável, já em tempos mais recentes, em cujo pormenor não entrarei, aqui. Quando vi, o trabalho estava nas mãos da editora (sem dúvida, conduzido até ela por Alfredo Bosi, que redigiu sobre ele um parecer a todos os títulos extraordinário), a qual me apareceu com um contrato que, cheio de dúvidas, demorei para assinar. O que, na época, eu não sabia, e hoje sei mais ou menos, é que, no meio do maciço estéril da ditadura, ao tentar repor Brecht, eu estava construindo uma ponte, mais provavelmente uma pinguela, entre a arte política da geração anterior, dos anos sessenta, e as gerações posteriores à minha, que, de diferentes modos, se viram urgidas a repolitizar a arte. Vejo, sempre com surpresa, que muita gente boa atravessou e tem atravessado por esse caminho.

Como vocês sabem, nunca mais voltei a Brecht, para um estudo mais detido, e só tornei a falar dele em textos curtos, de circunstância, feitos às pressas, para atender a algum amigo ou para alguma resenha. Sirva de exemplo o destino do textinho que escrevi para o número zero da revista *Vintém*,<sup>2</sup> redigido em

2 Revista *Vintém*, n.0, julho-agosto 1997. São Paulo: Companhia do **Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 14 n. 1, jan-jun/2023**

uma só noite, para colaborar com os amigos que, então, criavam a revista, e que foi, vinte anos depois, emendado, também em uma só noite, porque a editora Boitempo encasquetou de incluí-lo na edição dos *Ensaio sobre Brecht* (2017), de Walter Benjamin. Por isso, passou a chamar-se “Brecht/Brasil/1997 (vinte anos depois)”. É um panfleto. Não é ensaio, não é análise, sobretudo, não é acadêmico – é um panfleto, e panfleto *enragé* –, o que deu ensejo a que alguns nanicos ranhetas de academia, que viveram e vivem de lambar os corredores, na expectativa de arranjar uma vaguinha, me chamassem de nomes feios, e começassem uma campanha de difamação.

Quanto a 1986, ano em que saiu o livro, vocês têm razão, o capital deu um novo salto em direção à financeirização, o que não se faz sem muita “reengenharia” (a expressão é da época) institucional, laboral, ideológica – leia-se burocratização, hiperexploração, pós-modernismo em toda linha. Substituindo os *hippies* dos anos 60 e 70, triunfavam os *yuppies*, de gravatinha preta e paletozinho acinturado, expelindo regras na *Folha de S. Paulo*, e promovendo a genial um teatro trevoso, pretensioso, embusteiro, intropático com o patrão e, ainda o mesmo jornal, colaborando muito ativamente com a desmoralização do pouco que restava da universidade – o que a preparou para ser em seguida tomada pelos burocratas e assemelhados. Digo de brincadeira a um amigo, que nasceu naquele ano, que ele veio ao mundo justamente quando o mundo acabou. Acabaria, depois, outras vezes, em 87, 89... e assim por diante. Trocava-se até o amor verdadeiro por um Escort, da Ford, e inclusive a própria mãe, por um talão de cheques cinco estrelas, do rampan-

Latão, 1997.

**Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 14 n. 1, jan-jun/2023**

te Banco Itaú, o qual, aliás, se informatizava aceleradamente, como passou a acontecer com tudo mais. Nada disso é força de expressão, são fatos, é literal. Tratava-se das novas aventuras de *Monsieur le Capital*, mas não era um raio caído de céu-azul: essa “mercadorização” já vinha crescendo forte desde o “milagre econômico” da ditadura, no início dos anos 1970, com muita aceleração do consumo, acompanhado do desbunde e do transbunde tropicalista, que tratavam de alinhar o conjunto da precária acumulação cultural brasileira, de modo a dispô-la para o consumo, sob forma de mercadoria de massa. Há muita comoção poética que é sublimação da colaboração com o mercado e do desejo de subir na vida.

Dessa maneira, naqueles anos em que o trabalho fora se criando, fazia-se, já, crescentemente, a experiência dessa colonização acelerada dos mundos da vida pela forma-mercadoria, o que se sentia na pele, porque sacudia com violência as relações pessoais, familiares, do trabalho etc. Tudo que era sólido se desmanchava no ar. Assim como foram os golpes de 64 e, sobretudo, o de 68, que me levaram, reativamente, a me fixar em Brecht, foi a maré montante da “mercadorização” que me abriu os olhos (mais ou menos, diga-se) para o peso que tivera, na produção de Brecht, a sua experiência com a forma-mercadoria, especialmente em torno da Ópera e do *Processo dos três vinténs*, coisa que praticamente precisei inventar, tendo por guia o próprio Brecht, já que não encontrei, entre os intérpretes a que tive acesso, quem de fato levasse em conta o valor dessa experiência, no trabalho dele, com a exceção ultramediada de Walter Benjamin, é claro. Isso e, também, a sua leitura de Marx, feita

na segunda metade dos anos 1920, que veio na esteira desses eventos e da preparação de *Santa Joana dos Matadouros*.

O trecho que, na pergunta, vocês citam, relativo a esse “processo progressista” do avanço das formas mercantes, do modo como está posto, pode dar a impressão de que é meu. Mas não, como vocês sabem, é do próprio Brecht, nos escritos *Sobre o cinema* (1970). Aliás, nem é propriamente dele, porque seu termo central, “progressista”, está desfigurado por uma tradução errada: fui na fiúza dos tradutores franceses e traduzi por “processo progressista” o que deveria ser “processo progressivo”, como, fui verificar, sugere o original alemão. Brecht não está dizendo que “o processo de refundição de todos os valores espirituais” (1970, p. 215) em mercadoria é “progressista”, mas, sim, que tal avanço é processual, e que ele evolui e se amplia progressivamente. Entende-se que, nessa marcha, ele tendencialmente recobrirá tudo. Em outra parte, Brecht dirá, cito de memória, que “o proletariado só herdará a cultura, quando ela já se encontrar no mais acabado estado de ruína”. Seria um erro crer que ele acreditava que esse processo se deteria por si mesmo, sem consumir sua marcha ruinosa. Embora, para ele, como para outros espíritos avisados da época, esse fim já estivesse à vista, o que ele procurava fazer, não é, de fato, colocar-se numa posição de “depois do fim”, à maneira do brilhante Beckett apocalíptico, pós-hecatombe, de *Fim de Jogo*, por exemplo. Ele, Brecht, não ignora o caráter totalizante/ totalitário da expansão das formas mercantis e, portanto, que o todo é necessariamente falso. O que ele procura fazer é *evidenciar* esse processo (na maior extensão e concretude possível), ou melhor, fazer que

essa evidência seja *produzida* na relação com o leitor/espectador, relação que é, ela própria, estruturada como crítica da passividade inerente ao processo do consumo de mercadorias. Ele joga, em obra, a produção contra o consumo. Tudo isso está dito, com todas as letras, nos já mencionados escritos *Sobre o cinema*, por exemplo.

Se, com uma das mãos, ele faz isso, com a outra, ele trata de sondar as frágeis energias sociais utópicas remanescentes (das quais fala Benjamin), para fazer da própria produção de sentido de suas obras, isto é, em termos tradicionais, de sua “fruição”, uma experiência, se não um “modelo” da possibilidade de um mundo outro, que não esse, feito de alienação, perversão e ruína. Estará ele errado ao fazer isso? Será ingênuo de sua parte? Não há mais nenhuma réstia de energia utópica, isto é, de possibilidade de emancipação, como parecem querer, na esteira de um Adorno mal lido, muitos intérpretes de Beckett arranchados nas estufas acadêmicas? Não seria mais correto reconhecer que na escuridão absoluta da ausência de qualquer energia utópica, sequer as peças ultranegativas de Beckett poderiam ter sido escritas? Faço, pessoalmente, a toda hora, a prova do interesse presente que as peças de Beckett e Brecht possam suscitar, e me dou conta de que não sinto necessidade de ver mais uma encenação do *Godot* ou de *Fim de Jogo*, por exemplo (peças cuja perícia dramaturgica, poder de síntese, humor e inteligência admiro a mais não poder), porque sinto que seria apenas redundante, já sei à saciedade o que está lá. Em contrapartida, não desejaria perder por nada novas tentativas (evidentemente, não burocráticas) de dar conta, em cena, entre

outras, de *Na selva das cidades*, *Homem é homem*, *Mahagonny*, *A Decisão*, *Fatzer*, *Mãe Coragem* ... até do *Baal*, peças que, para mim, continuam emitindo sinais enigmáticos, que sinto que me concernem, e que incidem com força sobre o tempo presente.

MARIA EDUARDA CASTRO E SÉRGIO DE CARVALHO—Seu livro foi relançado em 2010, num contexto nacional muito diferente. Nos anos 1980 você criticava a neutralização do legado brechtiano feita pelos parafrazeadores de esquerda e por brechtistas pouco dialéticos. Anos depois, em 1997, você já parece se opor, em alguns textos e artigos de jornal, aos difamadores ostensivos de origens variadas e observa que, em Brecht, “É a própria obra que se adianta e nos põe a questão de sua vigência crítica” (2017, p.134), em um gesto que se interessa pela atualidade das coisas no mundo. Tomava posição, assim, contra os donos de jornais que divulgavam a obra de Fuegi e parecia, de algum modo indireto, também discordar da posição de Roberto Schwarz, que esteve interessado em examinar as razões da perda de atualidade de Brecht, algo que ele fez em palestra famosa dada na Companhia do Latão. O que se observa hoje é que nem a crítica adorniana, supostamente à esquerda de Brecht, segue viva. Está diluída numa paródia tardia do pós-modernismo tropical, ainda circulante nas universidades brasileiras, misturada com a politicidade fragmentada das lutas culturais. Isso num tempo de ascensão, igualmente culturalista, de um neofascismo que também se quer anti-sistêmico. Você poderia comentar as razões dessa constante procura de neutralização da obra de Brecht? Entende que ela tem relações com a classicidade totalizante projetada por sua obra?

JOSÉ ANTONIO PASTA JR.—Vocês trazem a essas controvérsias o nome de Roberto Schwarz. Quem leu o *Trabalho de Brecht* pôde ver que explícita como implicitamente tem um pouco de Roberto Schwarz por toda parte. Se foi, ou não, bem empregado, é outra conversa. Como já disse, eu não o conhecia. Acresce que ele voltara, há não muito tempo, do comprido exílio a que o forçara a ditadura. De sua autoria, dispúnhamos, naquela altura, somente de *Ao vencedor as batatas* e de *O pai de família*. A poesia não se encontrava. Quanto a *A sereia* e o *desconfiado*, tampouco se achava em parte nenhuma, e só possuía o livro gente de gerações anteriores, muitas vezes provida de uma catadura tal, que aconselhava a não frequentar. Esses posam hoje, por aí, de críticos históricos do autoritarismo, mas a verdade é que estavam roendo o osso que a ditadura jogara aos seus cães de guarda, e puxando o saco dos patrões. Muitos desses ainda hoje comem e dormem sobre os despojos da ditadura, isto é, os despojos daqueles que ela torturou e matou. Mas aqueles dois livros bastaram para dar um choque de prosa crítica nova, inusitada, que gostava de pensar, pensava de verdade, isto é, pensava dentro da cabeça do leitor, demonstrando, na prática, que o ofício da crítica literária podia ser revelador, relevante, anticonformista, nada localista etc., sem nada a ver com o medalhonismo e o rastaquerismo predominantes, que, aliás, voltaram a dominar nas universidades, na cola do rebaixamento e da burocratização. De certo modo, a crítica de Schwarz, que já prenunciava seu Machado de Assis, mas ainda não chegara nele, juntava-se, como que naturalmente, ao influxo que havíamos recebido de Anatol Rosenfeld, a cuja crítica acrescentava



um novo gume político e metodológico. Não tenho dúvida de que foram os dois juntos que, naquele momento, permitiram que o estudante de Brecht, isto é, eu mesmo, se atrevesse a encarar os dilemas de seu assunto, e a reorientar sua formação. Anos depois, em 2010, quando a Editora Ática se desinteressou de sua coleção Ensaaios, o *Trabalho de Brecht*, sem que eu mesmo o candidatasse, foi acolhido na coleção Espírito Crítico, da Duas Cidades e da Editora 34, de cujo conselho editorial fazia parte Roberto Schwarz, recebendo, assim, um novo e inesperado alento. Evidentemente, nada disso quer dizer que ele aprove o trabalho nem, menos ainda, que goste dele etc.

Em vista de tudo isso, e de tanta coisa mais, que passo em silêncio, vocês compreenderão que sou muito mais amigo da intervenção de Roberto Schwarz na cultura brasileira, do que de quaisquer eventuais discordâncias que eu pudesse ter em relação ao balanço, aliás, de grande proveito, como de hábito, que, em *Sequências Brasileiras* (1999), ele fez do que chamou de “atualidade de Brecht”. Essa intervenção de Schwarz na cultura brasileira é, salvo engano, sob muitos aspectos, de *caráter brechtiano*. Como o alemão, Roberto Schwarz evoca o passado nacional, não para administrá-lo, mas para tratar de embicá-lo em uma direção radical e transformadora; como o alemão fizera em relação a seus “clássicos nacionais”, ele deu conta de que o fundador nacional dessa linhagem crítica (Machado de Assis) é aquele que soube transformar a desvantagem da condição periférica, em vantagem perceptiva, com grande alcance literário, isto é, produzindo (é preciso dizer que dialeticamente?) um salto entre a “miséria alemã”, perdão, a miséria brasileira, e a ampli-

tude crítica de um obra madura e integrada, quase “milagrosa” nas condições dadas; ao fazer isso, Schwarz, como o alemão, dá conta do fato de que esse é justamente o processo da *Bildung*, perdão, da *formação* da literatura brasileira, no que revelou e completou o que seu mestre Antonio Candido começara. O mestre detivera-se, como Moisés, às portas da terra prometida machadiana, sem todavia entrar nela, ao passo que seu aluno mais querido não só entrou, como aprontou, isto é, especificou a *Aufhebung*, que Goethe, perdão, Machado de Assis praticara com a precária tradição local, negando-a, afirmando-a e a alcançando-a um novo plano, pois que não há *Bildung*, perdão, formação, sem *Aufhebung*, visto que formação não é só acumulação, mas a nova síntese que supera conservando, sem o quê não há formação alguma; tal como o alemão, Schwarz empregou-se, no exílio a que o lançara uma contrarrevolução preventiva de caráter fascista, em tirar as consequências do golpe, para um entendimento ampliado e radical do calamitoso Brasil, o que faz que seus trabalhos, mesmo no frio da reflexão mais rigorosa, manifestem a discreta estremeção de uma cólera contida; assim como o alemão, ao escrever a sua obra de maturidade, ele a inseminou de dispositivos formularios de várias ordens, alguns quase proverbiais, alguns quase *slogans*, que pudessem estabelecer no seu âmbito uma dialética do complexo e do simples, que facilitasse sua difusão nacional e internacional, e lhe permitisse “atravessar fronteiras de toda ordem”, como dissera o alemão sobre sua própria escrita; assim, como alemão, ele elevou sua obra a um nível de autoconsciência e de planejamento estratégico que revela um grau de intencionalidade desconhecido

nos estudos literários locais; como o alemão, e não por vaidade, ele organizou, o quanto pôde e a paciência permitiu, sua “glória” local, mas, em contraponto, sempre que achou que era o caso, promoveu “escândalos” literários pontuais e escolhidos a dedo; à semelhança do alemão, construiu uma prosa crítica adulta, de alto grau de síntese, um instrumento forte, que revela como tagarelice o falatório de medalhões, medalhinhas e das preciosas ridículas da academia e do beletismo em geral...

Paro aqui, embora reste muito a alinhar quanto a esse assunto, mas dou-me conta de que, se eu pretendesse escrever um estudo da obra de Schwarz, o que, *libera nos Domine*, nunca me passou pela cabeça, eu acabaria por dar-lhe o título de *Trabalho de Roberto Schwarz: breve introdução ao estudo de uma classicidade...* etc. Estou brincando, é claro (espero que ainda seja permitido), mas é disso que se trata quando falo da *intervenção* de Schwarz, na cultura brasileira, como um *trabalho*, no sentido forte que pode ganhar essa noção quando referida a Brecht. Compreende-se, ainda, espero, que eu tenha transitado de Brecht para Machado de Assis. Já passava da hora de eu dar-me por achado. Em uma palestra que dei, há anos, para os colegas da área de alemão daquele tempo, e que eles publicaram em uma revista lá deles, a *Pandaemonium Germanicum*, chamada “Brecht e o Brasil: afinidades eletivas” (2000), procurei esboçar esses paralelos literários, entre as vicissitudes das formações, na Alemanha e no Brasil, com foco em Machado de Assis. Mas resisto à tentação de glosá-la, aqui.

Desse modo, quando põe em questão a “atualidade” de Brecht, e o faz do ângulo daquilo que Adorno considera “atuáli-

dade”, Schwarz está, em grande medida, pondo em causa também a sua própria atualidade, assim como a do próprio galho em que está sentado, isto é, o galho das tradições, tanto a local como a internacional, em que ele mesmo se entronca. *Tua res agitur*, diria o poeta latino.<sup>3</sup> Por conta dessas implicações, imagino que fazer essas revisões não deva ser muito fácil para ele.

Todos esses traços, como tantos outros que não dá para expor aqui, o meu mestradinho, bem ou mal, os reuniu como pôde sob a rubrica de “clássico”, como já disse. Talvez eu devesse ter procurado outro nome, não sei qual, mas quando, depois de ter anotado pela centésima vez, à margem de textos de Brecht, “Cl- isto é clássico”, ainda por cima tombei sobre aquela sentença da alta maturidade, em que o alemão diz: “Ou teremos um teatro nacional clássico ou teatro nenhum”, achei que era demais, e adotei essa denominação. A diferença, sem fazer comparação, é que Schwarz vê “a transformação de Brecht em clássico” (SCHWARZ, 1999, p. 131) somente como a sua redução a um “genial escritor de outras eras”, isto é, flagrantemente inatual, ao passo que aquele mestrando a viu como uma “classicidade de combate”, uma estratégia aparentemente paradoxal para um escritor revolucionário, sobretudo se se tomar esse termo na sua acepção leninista. Em vários sentidos, Brecht pode, de fato, ter sido transformado em “clássico”, mas, antes disso, “classicizou-se” a si mesmo, o que modifica os termos da questão. Foi esse movimento de “devir clássico”, justamente, que me interessou. Brecht dizia: “escrevo minhas propostas em forma duradoura, porque temo que elas levem muito tempo para

---

3 “É coisa tua”, ou “trata-se de assunto teu”. (Horácio, Epístola I, 18, 84). Nota dos entrevistadores.

se realizar”. “O fundamento dos meus esforços é pessimista”, acrescentava. Ouço, agora, que Schwarz considera que sua recente peça de teatro, *Rainha Lira*, é um “retorno a Brecht”, mas um “Brecht pós-Brecht” ou “pós-brechtiano”, o que ainda estou tentando entender. Mas um retorno é sempre um retorno, e não se faz sem que se encontre alguma atualidade, naquilo a que se retorna; a essa atualidade incontornável, o qualificativo de “pós-brechtiano” acrescenta o deslocamento de uma dada inatualidade. Foi justamente essa *presença* ao mesmo tempo atual e inatual de Brecht que procurei entender, e que vim a chamar de classicidade. Por isso, não cheguei a discordar de Schwarz; parei um pouco antes, naquele ponto em que *estranhei* sua posição.

Uma determinada *inatualidade* é inerente a essa classicidade *procurada*. Ela equivale à *distância* que o escritor põe entre si e o devir catastrófico, como viu Benjamim. Brecht é, ou se torna, estudadamente inatual. Por assim dizer, ele *internalizou* a distância que lhe fora imposta, primeiro, pelo mercado capitalista de cultura e, em seguida, pela ascensão do nazismo e pelo exílio, e tratou de dialetizá-la. Quanto a mim, como se poderá perceber, pus o foco do meu estudo da obra de Brecht justamente naquele momento decisivo em que ela fora ferida de inatualidade, isto é, quando o fracasso da revolução socialista se consumou, realizando-se perversamente como nacional-socialismo, ou seja, como o nazismo, rifando, de um golpe, muito da atitude brechtiana anterior. O Brecht que me interessou *de prima* foi sobretudo um Brecht já de saída *inatual*. De certa forma, eu tratava de medir a *distância* que unia e separava meu presente

catastrófico e a obra de Brecht ou, em outros termos, de verificar como, naquela altura, essa obra se punha para mim. E ela se punha de um modo paradoxalmente atual e inatual.

São coisas difíceis de formular, assim, de bate-pronto, mas o trabalho de Brecht, sobretudo desde o exílio, e até o final, de certa forma, foi o de “escavar”, no bojo da temporalidade ruínosa, um tempo suspenso—como se fosse aquele “presente imóvel no limiar do tempo” (1994, p.230) no dizer de Benjamin, um tempo que espera e insta por sua realização. Um intelectual do centro do Império, Fredric Jameson (2013, p. 17-18), para tentar dizer aproximadamente isso mesmo, criou uma outra imagem, de cunho orientalizante: esse tempo simultaneamente real e virtual seria, segundo ele, o *Tao* de Brecht, uma espécie de presente suspenso, flutuante no rio do tempo, cuja deriva, no momento certo, poderá nos conduzir de novo à práxis.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017.

\_\_\_\_\_. “Teses sobre o conceito de história”. In. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRECHT, Bertolt. *Sur le cinema*. Paris: L'Arche, 1970.

JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosac Naify, 2013

MAYER, Hans. *Brecht und die Tradition*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1971.

MICHELET, Jules. *Histoire de la Révolution française*. Paris, Pléiade, 1939.

**Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 14 n. 1, jan-jun/2023**

PASTA JR., José Antonio. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010.

\_\_\_\_\_. “Brecht e o Brasil: Afinidades eletivas”. *Pandae-monium Germanicum*, São Paulo, n. 4, p. 19-26, 2000. DOI: 10.11606/1982-8837. pg.2000.64024. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/64024>. Acesso em: 16 abr. 2023.

\_\_\_\_\_. “Brecht/Brasil/1997 (vinte anos depois)” in. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo (2017).

SARTRE, Jean-Paul. “Brecht e os clássicos”. In. *Dissenso. Revista de estudantes de filosofia*. USP, São Paulo, n. 2, DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2447-9713.dissenso.1999.105223>.

SCHWARZ, Roberto, “Altos e baixos da atualidade de Brecht”. In. *Sequências brasileiras*. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 1999.