

BRECHT, ADORNO E ALGUNS MOTIVOS COMUNS PARA PROPOSTAS QUE SE OPÕEM¹

Gislaine C. OLIVEIRA²

RESUMO: Esse trabalho é uma tentativa de observar a proximidade entre alguns pensamentos de Brecht e de Adorno sem deixar de lado suas discordâncias ou promover o apagamento de suas rivalidades teóricas. A questão escolhida, presente no trabalho de ambos, relaciona-se com a crítica da racionalidade e do progresso, e para discuti-la serão feitos alguns comentários sobre as peças didáticas [*Lehrstücke*] de Brecht e, em seguida, uma leitura de *A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo* em que tal questão torna-se mais explícita.

Palavras chave: Brecht; Adorno; Peça-didática; Esclarecimento.

ABSTRACT: This work aims at observing the parity between some thoughts of Brecht and Adorno taking into account the disagreements, thus avoiding any mistaken effacement of their theoretical rivalries. The chosen issue, present in the work of both, relates to the critique of rationality and progress, and, to discuss it, some comments will be made about Brecht's learning plays [*Lehrstücke*] and, later on, a reading of *The Baden-Baden lesson on consent*, in which this question becomes more explicit.

Key-words: Brecht; Adorno; Learning Play; Illustration.

“Já percebi”, disse o Sr. K., “que afastamos muitas pessoas dos nossos ensinamentos, por termos uma resposta para tudo. Não poderíamos, no interesse da propaganda, fazer uma lista das questões que nos parecem totalmente irresolvidas?”
(*Histórias do Sr. Keuner*, B. Brecht)

1. O artista e o filósofo

Tratar de Bertolt Brecht (1898-1956) e de Adorno (1903-1969) em um mesmo trabalho quase sempre implica a defesa de um e a acusação do outro. Os autores mencionados conseguiram sustentar tantas diferenças que se torna difícil acreditar que além de contemporâneos e “conterrâneos”, ambos sejam também herdeiros do marxismo. É necessário apenas considerar a fragmentação da esquerda que persiste nos dias de hoje sobre todo tipo de assunto – e em uma dura situação de retrocesso das lutas sociais – para compreender porque nem todas as adversidades políticas que enfrentaram foram o suficiente para aproximar suas visões sobre arte.

¹ Agradeço à professora Jeanne Marie Gagnebin, que propiciou essa reflexão a partir de uma disciplina ministrada no IEL-Unicamp.

² Mestranda do Programa de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp. Bolsista CAPES.

Ambos eram alemães, ambos foram exilados nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra e ambos retornaram à Alemanha pós-guerra; esses autores, a despeito da reivindicação do marxismo e da dialética, desde o princípio, nunca se deram bem. E quase tudo que podemos dizer que tinham em comum era sua amizade com Walter Benjamin, que possivelmente também encontrou dificuldades para dialogar com proposições tão díspares: a defesa da autonomia da arte e a defesa da utilidade da arte.

Para Adorno, que compõe o núcleo duro da Teoria Crítica juntamente com Horkheimer e que, em geral, é considerado um filósofo subversivo e pessimista, a obra de arte deve ser autônoma – só assim traria o mundo para dentro de si, na possibilidade da contestação/resistência. Em suas palavras: “o conteúdo de uma obra de arte começa sobretudo ali onde a intenção do autor termina; ela se extingue no conteúdo” (Adorno, 1973:08). A autonomia da arte se oporia ao processo operado pela Indústria Cultural de incorporação da lógica mercantil na própria produção do objeto artístico, do cálculo do efeito (lucro) nesta produção (Adorno, 1994:94). Nesse caso, uma obra que pretende e planeja o engajamento político, por não ter autonomia, em verdade também terminaria por antecipar seu próprio fracasso e falsidade (Adorno, 1973:58).

Adorno, de certa forma, olha para as obras se perguntando o que seria arte e o que não seria e tem como crivo o respeito a leis internas da própria composição artística. Para ele a estética seria um dos únicos domínios da vida moderna que poderia preservar a utopia, uma outra relação possível, justamente pela característica do belo de não servir pra nada, de ser gratuito. E, dessa forma, o filósofo realiza uma séria crítica à proposta brechtiana, assegurando sobre *A santa Joana dos Matadouros* em seu texto *Engagement*, por exemplo, que “A instrumentalização da arte sabota o seu protesto contra a instrumentalização”.

Enquanto isso, ainda que a macieira em flor desperte o interesse de Brecht, somente as mazelas sociais o levam à escrivania. Suas propostas de teatro épico ou dialético pretendem conscientemente formular o teatro para o homem dos novos tempos, o homem da idade científica. Ele pretende criar algo novo em oposição ao drama e que seja anti-ilusionista, instrutivo e prazeroso/divertido. Em toda a sua teoria do teatro épico, e mais tarde dialético, há uma defesa do distanciamento/estranhamento e da presença necessária de uma racionalidade por trás do trabalho artístico que facilmente tornam-se objeto de questionamento para os adornianos. O que politiza o teatro de Brecht não é sua circulação, mas a própria produção, que, segundo Adorno, já estaria “contaminada”.

Brecht, considerando o peculiar momento histórico em que vive, assume firmemente a política na intenção de potencializar as possibilidades da estética de refinar a percepção. Ele

não está preocupado se sua proposta será considerada ou não arte nos moldes do que já existiu até então. Por isso pode por em prática uma proposta em que cabe pensar na utilidade e em que é importante criar uma transição, pois para ele, a velha arte ruía junto com a sociedade a qual pertencia; era hora de preparar o novo.

Apesar do conjunto de escritos teóricos, diários, prosa e poemas – e ainda que exista quem se refira a sua obra como filosofia em forma de dramaturgia³ – Brecht é o que costumamos chamar de homem de teatro. Sua obra, de certo modo, gira em torno de sua dramaturgia e de sua proposta cênica. Ele reflete sobre a arte em geral e sobre o teatro, mas não tem como objeto prioritário a experiência de outros artistas; ele é o próprio realizador de suas propostas estéticas, é um produtor. Talvez esse fato contribua para ampliar suas diferenças com o filósofo.

Se há quem afirme que as artes em geral podem ser mais avançadas que a filosofia (e podemos lembrar aqui os exemplos de “sismógrafos” de Kafka, Beckett e Joyce), torna-se interessante e curioso constatar que Adorno só pode formular toda sua teoria que ficou conhecida e respeitada, dependendo demais de conceitos. De certo modo, pode-se pressentir através do conteúdo veiculado pelo filósofo o desconforto ou mesmo sofrimento pela contradição de não poder simplesmente se entregar à imagem e à intuição, pela própria característica de seu ofício. Ainda que tenha se esforçado por dizer de modo diferente (difícil e às vezes mesmo poético), ele precisa lançar mão dos recursos conceituais que fazem o mesmo apagamento das diferenças que questiona, que empobrecem a percepção. Adorno reflete, e seu pensamento é também condicionado pelo que ele próprio critica. Coloca-se, portanto, a questão que deixaremos por responder – que é também um exercício de imaginação – sobre como seria Adorno se artista: se poderia ser, sem o primado da finalidade, um artista como os que elogiou na música e na literatura⁴ e nos dizer, ainda assim, coisas tais quais disse através dos escritos filosóficos.

Por outro lado, Brecht, por seu ofício de artista, acaba realizando no palco coisas muito diferentes do que imaginamos quando vemos seus planos teóricos tão adeptos da racionalidade e a serviço de uma visão política. Uma das críticas de Adorno, inclusive, é de que o dramaturgo não teria obedecido às próprias normas, para o bem de sua forma estética (Adorno, 1973:58). Aceitando em partes as observações de Adorno, podemos notar que o teatro de Brecht pode ser para o proletariado, mas suas montagens são grandiosas (figurinos,

³ A esse respeito ver as páginas 58-59 de *O método Brecht* de Fredric Jameson.

⁴ Interessante episódio relacionado a essa especulação é a contribuição do autor para a composição do *Dr. Fausto* de Thomas Mann.

máscaras, cenários móveis); seus atores não jogam fora o realismo quando recusam o naturalismo e também não abrem mão de assumir firmemente sua representação enquanto “teatralidade”; suas peças didáticas, por vezes, não nos parecem nada didáticas, podem nos deixar confusos; seu teatro – ainda que com as luzes da platéia acesas para evitar ilusões – não pode ser completamente desencantado, pela promessa contida em sua proposta de desmascarar a realidade, o que lhe confere o encantamento que é próprio da esperança.

Sendo assim, pode-se complementar aquele exercício de imaginação – proposto há pouco com a especulação sobre Adorno artista – através desta percepção de que Brecht parecia mesmo construir uma filosofia na colagem dos elementos que compunham sua obra. Enfim, o que se pretende explicitar aqui é que surge a sensação de que para dizer efetivamente o que pretendiam, os dois autores precisariam, às vezes, trocar de papéis.

2. A crítica ao esclarecimento

As diferenças mencionadas nas visões sobre a estética dos dois autores parecem ter origem em alguns problemas comuns próprios de seu tempo. Seria difícil imaginar qualquer dos dois sem lembrar imediatamente de sua experiência com as guerras, do fascismo e também da experiência soviética e do stalinismo. Cada qual com seus recursos visualizou e discutiu o desenvolvimento do capitalismo, o advento de uma racionalidade destruidora e saídas possíveis. O tema do progresso e da racionalidade é central nos escritos de Adorno em *A dialética do esclarecimento* (1985) e também o é na peça de Brecht que escolhemos para melhor observar neste trabalho, e que já havia sido escrita quase 20 anos antes, em 1929.

Podemos notar neste texto que Brecht compartilha da crítica feita pelos teóricos do Instituto de Pesquisa Social à filosofia iluminista. Já não era mais possível sustentar a crença de que seguramente, mesmo que aos poucos, a história se tornaria razoável, ou manter a crença na positividade dessa razão. Aquelas idéias de progresso (“vamos nos emancipar, tornar-nos maiores, deixaremos de ser tutelados”) que podem ser verificadas em Kant (1985) também parecem ser objeto de crítica do dramaturgo marxista. Se naquele momento a idéia de progresso estava em baixa, Brecht também percebia e divulgava em seus escritos que o fim para o qual caminhavam não necessariamente jogaria uma luz sobre a história precedente. E, ainda que defensor da racionalidade, como o próprio Adorno também o foi, manifestou essa crítica ao desvio/deformação da racionalidade na peça que observaremos, antes mesmo da ascensão no nazismo na Alemanha. Em verdade, essa crítica justificava-se primeiramente pelo uso efetivo de uma tecnologia de aviação, que ele considerava um grande passo da humanidade, para finalidades destrutivas na Guerra.

Nesse sentido, encontramos algo que mais uma vez colocava em lados opostos os dois autores: trata-se da visão de Brecht de que a tecnologia poderia ter um uso emancipador. Para ele, em especial o rádio⁵ poderia representar grandes possibilidades de superação. Já para Adorno a incorporação pela Indústria Cultural não deixaria brechas para a autonomia e não seria possível desvencilhar o meio técnico do que ele produz. É só nos anos 60 que Adorno vai flexibilizar um pouco esse posicionamento e até fazer uso da mídia para divulgar seu pensamento. Esse período é também quando ele reconhece que “a ideologia da indústria cultural contém o antídoto contra sua própria mentira” (Gatti, 2008:73).

3. A peça didática ou a anti-obra de arte

Nas *Lehrstücke* temos concentrados os aspectos que são mais frequentemente condenados na obra de Brecht ou que são mais facilmente omitidos quando se trata de reconhecê-lo. É o caráter explicitamente partidário ou demasiadamente referenciado de narrativas como *A decisão* que não pode ser aceito. É a forma da linguagem e a construção de sua exposição pressupondo um processo de aprendizagem que não podem ser facilmente engolidos por um tempo em que qualquer visão que se proponha abrangente torna-se suspeita por conter o perigo do totalitário.

Na literatura, talvez por isso, tenhamos essa impressão de que justamente aquelas pessoas consideradas progressistas estão um pouco saturadas do discurso brechtiano. As frases simples do dramaturgo marxista repetidas mil vezes nos poemas mais divulgados pelos sindicatos e pelo movimento estudantil teriam formado uma casca do reconhecível e desgastado, do protesto claro e enfadonho, do jargão grosseiro e do panfletário. No entanto, podemos perceber também que esse sentimento de cansaço talvez alcance apenas uma pequena parcela da intelectualidade – a que faz a discussão do esgotamento que deveria tê-lo impedido de dizer tudo aquilo que ele insistiu em dizer e do que deveria ter fragmentado tudo aquilo que ele pretendeu nos apresentar tão completamente, ainda que por meio de tantas contradições.

Em todo o mundo, algumas importantes vozes já saíram em defesa da *Lehrstücke* e se esforçaram por diminuir seu estigma ou, na melhor das hipóteses, secundarização diante das peças longas. Não se trata aqui citar cada um desses defensores e de afirmar que essas peças sejam em tudo melhores do que outras como *O círculo de giz caucasiano* ou *A vida de Galileu Galilei*; mas, por outro lado, não se pode negar que é nas *Lehrstücke* que está mais

⁵ Inclusive, *O vôo sobre o oceano* trata-se de uma “peça *radiofônica* para rapazes e moças”.

fortemente traçado o experimentalismo brechtiano, o estudo do estranhamento [*Verfremdung*], a função da música, bem como o papel do próprio teatro para seu tempo. Ainda que as *Lehrstücke* se distanciem de qualquer caracterização de obra de arte e mais ainda dos pressupostos estéticos de Adorno, é nesses exercícios que Brecht aprofunda a compreensão – que o aproxima do filósofo – a respeito do mal que pode ser causado pela sensação de familiaridade reproduzida na arte.

A *Lehrstücke* nos mostra uma supressão [*Aufhebung*] de elementos variados presentes do teatro berlinense dos anos 20 (o teatro de agitprop, o cabaré, o palhaço de rua, o expressionismo, entre outros), das necessidades históricas – de transformação política e estética – daquele momento e de uma compreensão da dialética que não se prende exclusivamente à tradição da esquerda ocidental (Marx-Hegel), mas que também vai buscar diretamente nas civilizações pré-capitalistas do Leste Asiático novas/velhas formas de expressão.

Muitas considerações já foram feitas sobre o “didático” em Brecht e mesmo sobre o equívoco da difusão generalizada da tradução “peça didática” no português, que para nós traz uma idéia consideravelmente diferente da de *Lehrstück*. Um olhar desatento sobre o tema pode levar a crer que as *Lehrstücke* fariam parte de um momento superado posteriormente pelo autor e que se há algo a ser considerado na obra do dramaturgo marxista certamente não seriam esses exercícios radicais, mas as já mencionadas peças longas que trouxeram o reconhecimento internacional e são descritas como textos de uma fase mais “madura” da vida do autor.

Ao consideramos as reflexões dos frankfurtianos sobre a necessidade de uma escrita difícil, uma vez que o próprio pensamento não seria “liso”, percebemos que as *Lehrstücke* não representam o ideal de escrita que respeite esse preceito se observadas frase a frase. No entanto, a leitura de uma das peças completa garante que a simplicidade não está ali para “achatar” a complexidade do real, pois o jogo de frases simples vai construindo como em um tecido um pensamento complexo, que caminha, em geral, para a defesa da transformação e do novo.

Vamos agora observar, em uma peça que é o próprio exercício da propaganda política e da pedagogia brechtiana, algo que contribui para a compreensão do que seria uma filosofia em Brecht, e a centralidade que a dialética adquire nessa filosofia. Trata-se de *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo*, uma peça curta com um título que além de trazer a polêmica palavra “didática”, anuncia claramente sobre o que o texto é. Além disso, seus personagens são todos “genéricos”, designados por sua profissão/seu trabalho: o aviador, três mecânicos, o

líder do coro, o narrador, três palhaços e o coro, e as cenas são numeradas e com títulos que marcam firmemente a discursividade dos ensinamentos. Uma simplicidade, que lado a lado com a finalidade pedagógica declarada, torna-se de difícil redenção enquanto arte moderna e ocidental. No entanto, para os discípulos do TAO como o dramaturgo alemão: “o precioso provém do que tem pouco valor” e não deve ser superestimado como o jade, “mas rude e comum como uma pedra” (1993).

4. Baden-Baden: no espírito de seu tempo

“No tempo em que a humanidade/Começava a se conhecer” são os versos com os quais os quatro aviadores abrem *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo* iniciando seu “Relatório de vôo” como anunciado pelo título da 1ª cena. É nesse tempo do esclarecimento, tempo em que a humanidade se ergueu, que, de acordo com o texto, foi erguida também “nossa ingenuidade de aço”. Essa imagem deve inaugurar nossa reflexão sobre a queda dos aviadores, as possibilidades da ajuda e a necessidade que se impõe de sua morte.

Nesse texto, temos os movimentos de elogio e crítica à superação de barreiras anteriormente impostas pela natureza. O controle da natureza é elogiado, a dominação possibilitada por esse controle é rejeitada. O homem, através do trabalho que implica conhecimento, pode construir motores “Mais fortes que cem cavalos/Mas menores que cada um deles” e, assim, atravessar os ares voando, coisa que, até então, apenas os pássaros podiam.

Através de um elogio à vitória da humanidade pela ruptura com o solo e o enaltecimento do feito histórico que é o primeiro vôo sobre o oceano, podemos ver nesse texto a apresentação efetiva de um “elogio da possibilidade”. Assim, a dominação que hoje tem a aparência de lei invencível, como as restrições impostas pela lei da gravidade outrora pareciam ser, pode passar a ser vista com novos olhos: com esperança. Louvar um acontecimento como a travessia do oceano pelo homem em um avião é ver nesse acontecimento a representação das possibilidades do que ainda não ocorreu. O acontecimento incrível está ali para não nos deixar esquecer que esta superação contém o anúncio de outras que virão. Contém o anúncio da verdadeira transitoriedade do que hoje aparece como lei eterna e imutável.

Além disso, a celebração da mudança aqui realizada está “de acordo” com o tempo que a ela foi necessário. “Durante mil anos tudo caiu de cima para baixo” e esse tempo foi necessário para engendrar as condições que permitissem ao homem que resistisse ao nevoeiro,

à nevasca, e ao sono durante sua travessia. De certa forma, o homem não pôde impor um ritmo acelerado para a realização de seu antigo sonho de voar. Essa “demora” diz respeito também ao tempo que, de acordo com os ensinamentos do TAO, é necessário para que a água em contínuo movimento possa vencer a pedra mais dura.

No entanto, algo nessa vitória é questionado (e questionável) mesmo na saudação do grande feito, como podemos notar no próprio relato inicial dos aviadores:

Fomos dominados pela febre
Do petróleo e da construção de cidades.
Nossos pensamentos eram máquina e
Luta pela velocidade
Com a luta esquecemos
O nosso nome e o nosso rosto,
E com a pressa da partida
Esquecemos o objetivo da partida (Brecht, 1988, p. 192).

Esse trecho reforça a pergunta que encontramos logo no início do prefácio de *Dialética do Esclarecimento*: “por que a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie [?]”. Podemos compreender o esquecimento do objetivo da partida pelos aviadores como a falta de auto-reflexão sobre esse “avanço” propiciado pelo esclarecimento. Dessa forma, esse texto que se estrutura a partir da idéia de que é uma tarefa do presente preparar o futuro, mostra como o esquecimento dos objetivos da partida pode distorcer/deformar esses objetivos ou ainda levar à destruição do próprio esclarecimento.

É claro que se usa aqui os termos de Adorno e de Horkheimer não para colocar tais palavras na boca de Brecht como se ele houvesse formulado tais pensamentos tanto tempo antes. Trata-se apenas de mostrar como, ainda que levando a cabo uma proposta estética radicalmente contrária à do filósofo, o poeta exprime algumas reflexões semelhantes às daquele.

Essa peça, como diversas outras de Brecht, nos apresenta um julgamento. Mas no caso deste julgamento específico não teremos a figura do juiz e a representação de uma lei externa. A multidão, que é também detentora da possibilidade de salvar os aviadores acidentados, é quem tem a prerrogativa de julgar se eles devem ou não ser ajudados. Essa situação de estranha democracia já faz pressupor o necessário processo de aprendizagem da multidão para fazer o julgamento, e, além disso, as condições transformadas em que isso poderia ocorrer. Para que a decisão final possa ser tomada somos alertados pelo coro de que o mérito dos aviadores está

relacionado à grandiosidade atingida por seu vôo, no entanto, seu “crime” em pauta também surge desse mesmo momento em que teriam se colocado acima e longe dos seus iguais.

A multidão, questionada pela primeira vez pelo coro, responde que os acidentados que imploram por socorro devem sim ser ajudados. E, ao invés de ceder ao impulso inicial (espontâneo) da multidão, o coro vai conduzir a investigação e a reflexão necessária sobre a ajuda através de três inquéritos para saber se “o homem ajuda o homem”. É durante os inquéritos que a multidão toma consciência do que significa efetivamente a ajuda e de sua relação com a violência, por isso, se recusa a ajudar: joga fora a água e rasga o travesseiro que poderia salvar os acidentados, e isso nos mostra como seria simples permitir que sobrevivessem. Mas os aviadores devem morrer.

Após a recusa da ajuda a multidão aparecerá na próxima cena estudando para compreender que ainda que esteja cometendo uma violência, a própria ajuda também suporia uma violência:

Por isso, em vez de reclamar ajuda, é preciso abolir a violência.
Ajuda e violência constituem um todo,
E é esse todo que é preciso transformar (Brecht, 1988, p. 201).

Nessa peça, emblemática da dialética brechtiana, o que seria a princípio demonstração de que o homem não ajuda o homem, não se encerra no pessimismo e termina por mostrar a defesa da transformação dessa situação, ou melhor, do que teria gerado essa situação. O abandono que o coro de Brecht prega para o andamento da transformação não se trata de simples negação, mas de construções novas que aproveitam elementos do que é negado e que se desenvolvem como exercícios:

Aquele de nós que morre abandona a rua que conhece e também a que não conhece. As riquezas que possui e também as que não possui. A própria miséria. A sua própria mão. (...) Como, quem não estiver exercitado no abandono, abandonará a sua mesa? Ou como abandonará tudo aquilo que possui e também o que não possui? (...) (Brecht, 1988, p. 203).

A partir da negação da ajuda, os mecânicos – que também aprendem com a multidão, ainda que tenham pouco tempo – compreendem a necessidade de sua morte e começam a aceitá-la, mas o aviador (a quem Brecht já havia louvado na peça anterior, *O vôo sobre o oceano*, e que agora pretende dispor de sua condição de herói

para qualquer finalidade) estupidamente resiste. É o coro que mais uma vez conduz a aprendizagem sobre a morte ao insistir: “Morram, mas aprendam”(p.202).

A morte, que é uma grande questão não resolvida da humanidade, aparece em *Baden Baden* como algo que precisa ser aceito para que aconteça tranqüilamente e de acordo com o fluxo das coisas. Mas nos é tornado claro que aquele que não aceita a morte, também morrerá. E essa morte, ainda que apenas simbólica – se considerarmos a necessidade de desconstruir os heróis e mostrar o processo de trabalho coletivo por trás de seus feitos – tem uma familiaridade com a morte mesma. A aceitação da morte do indivíduo, bem como as configurações que este tema pode tomar com a existência no campo político de lutas concretas por um projeto emancipatório da coletividade, pode se relacionar com algumas dificuldades de afirmar essa idéia tão firmemente (como foi feito na peça *A decisão*). Em *Baden Baden* as soluções encontradas envolvem os desvios desse ensinamento que são feitos em forma de exemplos, provérbios e metáforas do abandono.

O coro precisa ensinar algo muito complicado: como ter a liberdade garantida e ter que escolher a morte? Como perceber/compreender que a morte é a melhor escolha? A opção pelo abandono que será tomada pelos aviadores acidentados pode ser facilmente interpretada como obediência (ao partido talvez?), e o aviador que “não pode morrer”, mas que “deve morrer” poderá ser considerado privado de sua liberdade individual. Mas não é isso que esse texto pretende nos mostrar. Ele pretende nos mostrar, e isso torna as coisas mais difíceis, que é mesmo sábio aquele que escolhe a morte, aquele que escolhe o abandono; e que este sobreviverá.

Talvez possamos considerar uma tentativa de “restaurar” os aviadores acidentados as oportunidades que lhes são dadas de aprender. Apenas aquele que nada cede e que nega até o próprio processo de aprendizagem é “condenado”. Os demais, mesmo quando vacilam entre suas antigas convicções e o que acabam de aprender, têm novas oportunidades. E algumas lições apresentadas aos acidentados buscam o tom exemplar dos antigos ensinamentos chineses:

2. Quando o pensador se viu numa violenta tempestade, estava sentado num grande veículo e ocupava muito espaço. A primeira coisa que fez foi sair do veículo, a segunda foi tirar seu casaco, a terceira foi deitar-se no chão. Assim ele venceu a tempestade reduzido à sua menor dimensão (Brecht, 1988, p. 203).

Além disso, a atitude do sábio que se reduz à sua menor dimensão também parece estar muito vinculada, em que pese toda modernidade do nosso autor, a uma espécie de reconciliação com a natureza, pois só assim ele pode vencer a tempestade. Ele conhece a tempestade e sua força e, por isso, cede. Não seria essa atitude ficar meio caminho entre a entrega e a conservação? Ou ainda, entregar-se e render-se justamente para conservar-se? Pode-se notar nessa simples imagem de quando o sábio sai do veículo, tira seu casaco e se reduz um belo exemplo de como ele se torna inerte e por isso ele parece reverter a lógica sujeito-objeto que poderia estabelecer com a tempestade. O sujeito por ação própria fica realmente sub-jectum, reforçando a ambigüidade deste nome; ele reconhece estar sujeito à tempestade.

A vitória, portanto, não se dá pela dominação, mas por uma forma de sabedoria que reconhece a grandeza do perigo e se anula para deixá-lo passar. O sábio pôde vencer a tempestade porque estava “de acordo” com a tempestade. E esse é o tema da peça: o acordo, muito bem representado nesse curto ensinamento e que também parece tão repleto de significados trabalhados filosoficamente pela Teoria Crítica. Podemos observar o pensamento de Adorno a esse respeito também quando no ensaio *Para um retrato de Thomas Mann*, ele afirma sobre o escritor que:

Quando ele quis burlar a morte, agüentou ao mesmo tempo a sua companhia, baseado no sentimento de que não há reconciliação do Vivo a não ser na submissão: na resignação. No mundo do homem autocrático, que encontra sua fundamentação em si mesmo, o melhor seria somente afrouxar o grampo da identidade e não enrijecer-se (Adorno, 1973, p. 15).

Um outro trecho de *Baden Baden* que vale a pena mencionar, nesse sentido, é a cena “O exame”, em que o coro, enfim, questiona os quatro aviadores sobre a altura que haviam voado, se haviam sido enaltecidos, quem seriam e quem os esperaria. As respostas dos três aviadores para a pergunta “-Quem são vocês?” que é repetida três vezes, vai se transformar de: “- Somos os que sobrevoaram o oceano” para: “- Somos alguns de você” e, por fim: “- Não somos ninguém”. Essa cena guarda alguma semelhança com o conceito de mimesis no pensamento de Adorno (Gagnebin, 2005:87), uma vez que os aviadores estão também em posição de antecipar sua morte chamando-se por Ninguém; neste caso: reconhecendo serem Ninguém. O que faria uma grande diferença é que na peça, essa renúncia não seria apenas um ardil, uma falsa identificação, mas não deixa de ser uma negação da identidade que se torna necessária à sua sobrevivência. Apenas um dos aviadores não pode aceitar essa renúncia, ele

afirma seu nome as três vezes que perguntado e insiste na identificação de seu rosto, que não é o rosto de sujeito autônomo, mas que foi enrijecido por seu cargo. De acordo com a cena seguinte, é por isso que o rosto deste aviador deverá se extinguir junto ao seu cargo, que agora será desapropriado.

As cenas da peça discutida, em que pesem as objeções que Adorno faz a Brecht, retomam diversos motivos tematizados pelo filósofo e com sentido semelhante. Em meio às grandes reviravoltas políticas de seu tempo, Brecht apresenta uma proposta artística que se opõe àquela erigida pelo advento da burguesia enquanto classe hegemônica. Ele, assim como o sábio de suas parábolas, entende que não pode evitar a mediação, fingir um contato absoluto e sem regras com a matéria prima que se tornará seu objeto de arte. Ele aceita, então, que as reflexões que se impõem nesse período e seu próprio posicionamento político impregnem completamente sua obra.

Por fim, eu não poderia dizer ao certo, apesar do final grandiloquente, se *Baden Baden*, é sistema, se é narrativa linear ou o que quer que seja. Mas, sem dúvida, assim como a filosofia em geral, a arte de Brecht é propositiva de sentidos. E parece interessante reconhecer que o pressuposto de Brecht para fazer uma peça ou um poema que tenha sentido não é a confirmação da existência de um sentido no mundo, nas relações. Ao contrário, essa forma que o autor propõe talvez esteja mais relacionada à afirmação da existência de possibilidades de compreensão dos mecanismos de exploração existentes no mundo.

A injustiça não é natural, tampouco é algo sem sentido e que ocorre ao acaso; ela é construída socialmente. Em geral, ela é planejada com os mesmos recursos racionais que podem desmascará-la, provar sua artificialidade. As peças de Brecht mostram relações que são inteligíveis porque o autor aposta na necessidade de compreensão de relações similares no mundo para sua superação. Podemos mesmo dizer que é um trabalho útil. Nesse sentido, Adorno, em sua filosofia, também nos deixou grande contribuição para compreensão dessas relações que se estabelecem e para tentarmos buscar caminhos de exploração de suas contradições.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. A indústria Cultural. In.: **Theodor W. Adorno: Sociologia**. 2ª ed. Org.: Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1994, pp. 93-99.

_____. Para um retrato de Thomas Mann. In.: **Notas de literatura**. Trad.: Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, pp. 7-15.

_____. Engagement. In.: **Notas de Literatura**. Trad.: Celeste Aida Galeão e Idalina Azevedo da Silva . Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, pp. 51-71.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento: Fragmentos filosóficos**. Trad.: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1985.

BRECHT, Berthold. A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo. In.: Bertholt Brecht. **Teatro completo, em 12 volumes**. Trad. Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, pp. 187-211.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Do conceito de *mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin. In.: **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. 2ªed. Rio de Janeiro: Imago, 2005, pp.79-102.

GATTI, Luciano Ferreira. Theodor W. Adorno. Indústria cultural e crítica da cultura. In.: **Curso livre de teoria crítica**. Marcos Nobre (org), Campinas: Papirus, 2008, pp. 73-96.

JAMESON, Fredric. **O método Brecht**. Trad. Maria Sílvia Betti; revisão téc. Iná Camargo Costa. Petrópolis: Vozes, 1999.

KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: que é esclarecimento? In.: **Textos seletos**. 2ª ed. Trad. do original alemão por Raimundo Vier, Floriano de Sousa Fernandes; Introdução de Emmanuel Carneiro Leão. Ed. Bilíngüe. Petropolis: Vozes, 1985. pp. 100-117.

TSÉ, Lao. **Tao te ching**. Trad. Murillo Nunes de Azevedo. Pensamento: São Paulo, 1993.