

Contradição e alienação em G. W. F. Hegel e Bertolt Brecht

Artur Bispo dos Santos Neto*

Embora o termo contradição tenha sua gênese etimológica relacionada à palavra *contradictum*, do latim *dictum*, e signifique contradizer ou dizer o contrário, a contradição dialética não se limita a uma mera contraposição ou a um simples contradiscurso. A dialética busca compreender o mundo a partir da relação entre os contrários. E uma de suas características mais marcantes é que essa contradição ganha uma dimensão positiva, à proporção que existe uma abertura para entender e suprassumir o seu oposto. É somente na relação com o seu contrário, ao *contradictum*, que aquilo que é afirmado encontra a sua plenitude de sentido. É pela mediação da insuficiência de sentido que o termo contradição encontra a sua aplicabilidade na filosofia hegeliana. Assim, a oposição deixa de ser excludente para ser uma oposição correlativa, haja vista que no pensamento dialético os opostos não são irreconciliáveis. A consciência avança mediante a superação das sucessivas contradições até alcançar sua realização no saber absoluto. É disso que trata Hegel na sua *Fenomenologia do espírito*, quando expõe o movimento do espírito no mundo alienado de si mesmo na experiência da cultura. Entretanto, essa contradição deixa de ser tratada no âmbito do movimento fenomenológico da consciência para ser tratada no âmbito das relações objetivas quando passamos para as peças didáticas de Bertolt Brecht.

Por sua vez, o termo alienação, do alemão *Entfremdung*, corresponde a alhear (*entfremden*), a tornar estranho. A alienação, segundo Inwood, “é o estágio de desunião que emerge de uma simples unidade e é subsequentemente reconciliado numa unidade superior, diferenciada” (1997, p. 46). A categoria da alienação aparece nas diferentes figuras do espírito da *Fenomenologia do espírito* de Hegel. Merece destaque a seção (IV) dedicada à consciência-de-si, pois nessa figura ela exprime que a experiência da consciência-de-si exige a exteriorização de si mesma e o retorno a si dessa exteriorização. A alienação constitui-se como o movimento duplicado da consciência-de-si, de sair de si mesma e pôr-se numa outra. Nesse aspecto, alienação e exteriorização (*Entäusserung*) assumem uma significação idêntica.

Na filosofia hegeliana a alienação tem um tratamento dialético. É tanto positiva quanto negativa. É negativa porque pressupõe o sair de si mesmo, o que implica a experiência do dilaceramento e da perda do Eu; e positiva, quando assinala que a separação do sujeito de si mesmo conduz a consciência à descoberta de sua verdadeira essen-

* Professor Adjunto do Curso de Filosofia da Universidade Federal de Alagoas
arturbispo@ig.com.br

cialidade. A descrição do movimento duplicado da consciência-de-si e da dialética do senhor e do escravo serve como ponto de inflexão para a afirmação do espírito como o novo sujeito na filosofia hegeliana. Através da manifestação da relação dialética existente entre sujeito e objeto no movimento da consciência-de-si, Hegel tenta superar o legado dualista da filosofia kantiana e afirmar o movimento dialético do jogo de forças que envolve subjetividade e objetividade, particularidade e universalidade, através da afirmação do espírito como “o Eu que é um Nós e o Nós que é um Eu” (HEGEL, 1992, p. 125).

1. A contradição excludente na seção VI da Fenomenologia do espírito de Hegel

O capítulo VI é dedicado ao estudo do espírito (objetivo, alienado de si mesmo e subjetivo) como manifestação das figuras que representam a história do mundo ocidental. Nesse estágio, a história dos indivíduos aparece entrelaçada à história da coletividade; no entanto, a relação entre particularidade e universalidade não transcorre harmoniosamente. Na parte dedicada ao espírito alienado de si mesmo (*sich entfremdete*), inscreve-se a experiência da alienação da consciência em relação ao Estado e à riqueza. Para Hegel, o mundo da cultura é o mundo cindido da experiência burguesa, pois nele o “espírito não constrói para si apenas um mundo, mas um mundo duplo, separado e oposto” (1993, p. 36). O mundo da cultura se revela como um mundo essencialmente alienado, pois tudo aparece como algo estranho a si mesmo. E isso não se aplica apenas ao indivíduo, mas também à totalidade social. Essa alienação se consubstancia tanto na oposição entre poder-do-Estado e riqueza, quanto na oposição entre consciência nobre e consciência vil.

Nessa experiência fenomenológica do espírito a contradição ocorre, primeiramente, no modo como a consciência compreende a riqueza. No entendimento dessa consciência, o poder-do-Estado aparece como oposto à riqueza. O Estado representa a opressão e o esmagamento da individualidade. Como considera mais importante a riqueza que o poder-do-Estado, essa consciência acaba sendo considerada como vil, pois se alimenta numa posição de revolta contra o sistema estabelecido. Ela odeia o soberano, por isso está disposta à rebelião; e ama a riqueza, mas a despreza. É uma consciência semelhante à consciência infeliz.

Existe outra maneira de compreender a relação entre Estado e riqueza. Para essa segunda perspectiva, o Estado é o bem e a riqueza é o mal. Esse é o modo típico de compreender as coisas pela consciência que se denomina nobre, que não percebe nenhuma cisão entre o seu Eu e o Estado e coloca-se numa posição de obediência servil ao monarca. A consciência nobre considera como benfeitor aquele que lhe dá acesso ao gozo da riqueza. Para Hegel, “a consciência nobre é o heroísmo do serviço: – a virtude que sacrifica o ser singular ao universal, e por isso leva o universal ao ser-aí; – a pessoa que renuncia à posse e ao gozo de si mesma, que age e que se efetiva para o poder vigente” (1993, p. 46).

Para as outras, essa consciência não passa de um pensar fundado no orgulho. No fundo é a consciência do vassalo que vive em função do seu senhor, não possuindo vontade própria. Nesse caso, Hegel compreende que a força do Estado está no sacrifício do agir e do pensar da consciência nobre. Embora viva em função da identidade com o poder constituído, a sua natureza a impulsiona a preservar o seu ser-para-si e, conseqüentemente, a destruir a substância universal que ela tanto defende. No fundo, escreve Hegel: “Seu espírito é a relação da completa desigualdade: de uma parte, é reter na sua honra vontade própria, e, de outra parte, no suprassumir dessa vontade, por um lado alienar-se de seu interior e conservar-se na suprema desigualdade consigo mesmo” (1993, p. 52). Ao ser sentimento de gratidão ela acaba sendo também um sentimento de revolta contra o poder representado pelo Estado. Nisso, aquilo que era considerado unidade se dissolve, e o que subsiste é a pura desigualdade, a pura diferenciação entre o Eu e o outro (Estado).

Por sua vez, a consciência contrária, que se afirma pela mediação da riqueza como arrogância e não através da atitude de revolta contra o poder, é uma consciência que compreende a riqueza como alheia (alienada) à atitude de revolta do outro. Como não leva em consideração “o rompimento completo de todas as cadeias” (HEGEL, 1993, p. 55), a sua atitude não passa de um discurso fundado na bajulação ignóbil da riqueza. Essa linguagem revela o caráter unilateral da consciência vil. A contradição, nesse caso, acaba sendo uma contradição que não reconhece a diferenciação, ou seja, é uma contradição excludente.

Para Hegel, essa é a natureza do mundo da cultura. Nela, riqueza e Estado aparecem como entidades completamente cindidas. Uma não se reconhece na outra. A cultura é a absoluta alienação do pensamento e da efetividade. O que nela se efetiva é tão somente a oposição entre riqueza e poder, bem e mal, consciência nobre e consciência vil. Para o filósofo Hegel, a verdade de cada uma é o seu contrário; pois: “Tudo é para fora o inverso do que é para si, não o é em verdade, e sim algo outro do que pretende ser: o ser-para-si é antes a perda de si mesmo, e a alienação de si é antes a preservação de si mesmo” (1993, p. 56). A alienação tanto está em si quanto no seu ser outro. O verdadeiro nesse caso é a absoluta alienação de tudo. Escreve Hegel: “o espírito verdadeiro é justamente essa unidade dos absolutamente separados” (1993, p. 57). O modo de ser no mundo (ser-aí) de cada consciência é a linguagem, o falatório que tudo julga e que pouco realmente sabe. Acrescenta Hegel: “A consciência honrada toma cada momento por uma essência permanente; e a inculta carência-de-pensamento não sabe que ela também faz o inverso. A consciência dilacerada, ao contrário, é a consciência da inversão, – e na verdade, da inversão absoluta” (1993, p. 57). A natureza do discurso sobre si mesmo é a inversão de todas as coisas e o engano de si mesmo e dos outros. A sua maior verdade é o descaramento que reconhece a sua total falta de postura. É a consciência que incorpora sem pudor o modo de ser do personagem o Sobrinho de Rameau, de

Diderot. Seu discurso, assinala Hegel, “é uma mixórdia de sabedoria e loucura, uma mescla de sagacidade e baixeza, de ideias tanto corretas como falsas: uma inversão completa do sentimento: tanto descaramento completo, quanto total franqueza e verdade” (1993, p. 57).

O Sobrinho de Rameau é figura que percorre todas as escadarias da sociedade da sua época para suscitar o mais profundo asco e repúdio pelo seu comportamento, como serve para propiciar as mais belas imagens daquilo que o comportamento humano tem de sublime. Ele é a revelação exemplar da contradição, ao incorporar o modo de ser de um tempo histórico pautado sob o preceito do trânsito e da mudança, em que o possível e o impossível não existem mais no léxico do conjunto de valores da classe fundada nos preceitos da riqueza e do hedonismo.

O Sobrinho de Rameau inverte e subverte tudo o que é monótono e regular. É um personagem essencialmente oblíquo. É capaz de entrar em contradição consigo mesmo sem nenhum pudor, subindo e descendo as escadarias do universo social para revelar suas contradições e injustiças. E condensando em si mesmo as qualidades e os defeitos de ambas as consciências; é nobre num momento e vil no outro. Ele ama a riqueza e a despreza, ama os ricos e os críticos, bajula os poderosos e ri da sua miséria. É uma figura irregular, que não teme passar por ridículo aos olhos dos poderosos. O Sobrinho é a figura cínica que conscientemente representa diferentes papéis, tais como: “– Rameau, sois um impertinente. – Bem sei. É por isso que me recebeis. – Um patife. – Como outro qualquer. – Um mendigo. – Estaria aqui se não o fosse?” (DIDEROT, 1979, p. 64). Diderot oferece uma síntese da natureza paradoxal desse personagem:

Misto de altivez e de baixeza, de bom senso e desatino. Certamente, as noções de honesto e desonesto devem estar estranhamente embaralhadas em sua cabeça, pois mostra sem ostentação as boas qualidades que a natureza lhe deu, e as más, sem pudor. [...] Nada é mais diferente dele do que ele próprio. Algumas vezes está magro e macilento, um doente mais morto do que vivo; poder-se-ia contar-lhe os dentes através das bochechas [...]. No mês seguinte, porém, está gordo e obeso, como se tivesse deixado a mesa de algum milionário, ou como se tivesse permanecido encerrado num convento de bernardinos. Hoje, com a roupa branca suja, as calças rasgadas, coberto de farrapos, quase descalço, anda cabisbaixo, esconde-se. Amanhã, empoado, calçado, frisado, bem vestido, caminha de cabeça erguida, exhibe-se, e quase o tomareis por um homem honesto. Vive o dia-a-dia, triste ou feliz, segundo as circunstâncias (DIDEROT, 1979, p. 41).

O Sobrinho de Rameau é o protótipo do caráter evanescente e irracional da sociedade burguesa. Para ele, “nada é estável neste mundo. Hoje no topo da roda, amanhã embaixo. Somos dirigidos pelas malditas circunstâncias, e mal dirigidos” (DIDEROT, 1979, p.

79). Ele exprime não apenas o traço de efemeridade do mundo, mas especialmente as entranhas dessa sociedade constituída sob o signo da contradição. Escreve Diderot:

Ele – É duro ser mendigo enquanto há tolos opulentos a cujas expensas pode-se viver [...]. Quantas vezes eu disse: Como, Rameau? Há dez mil mesas fartas em Paris, com quinze ou vinte talheres em cada uma, e não há um talher para ti? Há bolsos cheios de ouro que jorram a torto e a direito, e delas não cai uma só moeda para ti? (1979, p. 48)

O personagem reconhece que para sobreviver nesse mundo contraditório é necessário habilidade. Virtude e ética não são os melhores preceitos. Assinala ele: “É preciso que Rameau seja o que é: um patifê feliz no meio de patifes opulentos, e não um fanfarrão de virtudes ou mesmo um homem virtuoso, roendo sua côdea de pão, solitário ou na companhia de mendigos” (DIDEROT, 1979, p. 57).

O Sobrinho não se cansa de revelar as entranhas do seu tempo histórico. Particularmente o problema da concentração de renda e riqueza nas mãos de alguns e como essa sociedade somente conhece a regra do lucro e do hedonismo. E ele manifesta um prazer indubitável de desdenhar constantemente dos outros, exibindo sua habilidade de extrair dos ricos além do necessário para sua subsistência. É um personagem que, paradoxalmente, desdenha da riqueza e dos poderosos, mas que venera os prazeres que rondam suas mesas e seus costumes. Para ele, “o dinheiro dos trouxas é patrimônio dos sabidos” (DIDEROT, 1979, p. 77).

Apesar de arrogante e pernóstico, o Sobrinho reconhece que é alienado em relação ao seu próprio Eu: “O diabo que me carregue se eu souber o que sou no fundo. Em geral, tenho o espírito transparente como cristal e franco como o vime: nunca falso, por pouco que me interesse ser verdadeiro, nunca verdadeiro, por pouco que me interesse ser falso” (DIDEROT, 1979, p. 61). Mas é preciso ter cuidado com o discurso desse personagem. Ele é cheio de artimanhas, e adora pregar peças tanto nos ouvintes quanto nos seus leitores. Não existe nada nesse personagem que aponte para a transparência do cristal, muito menos para as superfícies planas. É um personagem que prefere sempre os espaços curvos e as zonas obscuras. A sua maior verdade, como anuncia Hegel, é o reconhecimento descarado da sua completa carência de preceitos morais. Ele não tem nenhum apego pelo que é sólido. E paira no pêndulo da loucura e da sabedoria.

Apesar disso, ele tem consciência de que é expressão do mundo subsistente. Assim como “Diógenes no [seu] tonel está condicionado por esse mundo” (HEGEL, 1993, p. 58), a consciência que combate é expressão do próprio mundo que recusa. O Sobrinho de Rameau compreende a si mesmo como uma produção social. Afirma ele: “Quiseram-me ridículo, assim me fiz” (DIDEROT, 1979, p. 64). Nessa sociedade, virtude e vícios são termos que se confundem. Ela é fundada na reversibilidade de todos os valores. Para O Sobrinho de Rameau, “a virtude faz-se respeitar, e o respeito é incômodo. A

virtude faz-se admirar, e a admiração não é divertida. Lido com gente que se entedia e devo fazê-la rir. Ora, só o ridículo e a loucura fazem rir. Portanto, devo ser ridículo e louco” (DIDEROT, 1979, p. 57). A incapacidade da razão em explicar logicamente o ordenamento das coisas lança o homem nos braços da não razão e da loucura. Na obra de Diderot, quem assume o papel de louco é o Sobrinho e não o filósofo. Louco é aquele que faz rir o mundo. O mérito do Sobrinho consiste na particularidade da sua loucura. Escreve Diderot:

Ele – Cem loucos como eu? Senhor filósofo, não sou tão comum [...]. A tolice é mais difícil do que a virtude ou o talento. Sou raro em minha espécie; sim, muito raro [...]. Sou um saco inesgotável de impertinência. A cada instante eu tinha uma saída que os fazia rir até as lágrimas. Para eles, eu era o Hospício inteiro (1979, p. 65).

Ele é um exímio mestre no ofício de comediante. Tem uma capacidade incomensurável para fazer os outros rirem não apenas das desgraças alheias, mas das suas próprias desgraças. No entanto, quando essa espécie de bobo da corte falha no seu negócio, é imediatamente repreendido por aqueles que ostentam riqueza: “era um rústico, um tolo, um bronco, um imprestável, que não valia o copo de vinho que me davam para beber” (DIDEROT, 1979, p. 65). Pois essa atividade própria do mundo dos desempregados exigia habilidades, tais como: leitura de peças e obras literárias, capacidade de representação, boa memória e, acima de tudo, falta de bom senso. Pois foi o bom senso – a consciência moral – que o conduziu à perda dos privilégios na casa de Bertin-Hus, seu protetor, como assinala: “Perdi tudo! Perdi tudo por ter tido senso comum uma vez, uma única vez em minha vida” (DIDEROT, 1979, p. 47). A moralidade não tem nenhuma serventia prática num mundo marcado pela disputa dos indivíduos entre si, como na sociedade burguesa. Nessa sociedade eminentemente contraditória, constitui um ato de loucura tentar ser moral, pois os traços característicos dessa sociedade são: individualismo, consciência-de-si, egoísmo, ambição, esperteza, hedonismo, astúcia, desdém, etc.

O dilaceramento da consciência no mundo da cultura, segundo Hegel, “é o riso sarcástico sobre o ser-aí como também a confusão do todo, e sobre si mesmo” (1993, p. 59). Para o espírito que está certo de si mesmo, o poder e a riqueza não passam de nulidades, pois eles “não são essências-do-Si [*Selbstwesen*]; mas antes, que o Si é a potência de ambas, enquanto poder e riqueza são [coisas] vãs” (1993, p. 60). Para o filósofo Hegel, o dilaceramento permite que a consciência alcance a verdade sobre si mesma. O Sobrinho de Rameau é uma figura dilacerada que tem dentro de si tudo aquilo que combate. Ele é produto das próprias relações sociais que concebe com desdém.

Nesse caso, a arma da crítica não é ainda capaz de romper com os laços que a aprisionam à tradição burguesa para perseguir sua superação. Por isso, tudo se passa nos limites da própria classe combatida, sob a forma de uma individualidade enredada em contradições que beiram as raias da loucura. Esse mal-estar será melhor formulado

quando a arma da crítica passar para as mãos de uma nova classe – o proletariado, como assinala Brecht depois de Marx.

Nessa obra, a crítica de Denis Diderot ao primeiro e segundo estados se estende ao terceiro estado, quer dizer, ele não combate apenas a aristocracia e o clero, mas combate também a burguesia, num instante histórico que precede a sua tomada do poder político. Num instante de lucidez, o Sobrinho afirma:

[...] não acho que seja uma boa ordem aquela onde não se tem sempre o que comer. Que diabo de economia! Homens que regurgitam tudo, enquanto outros, dotados de um estômago tão inoportuno quanto o deles. O homem necessitado não caminha como um outro – salta, rasteja, se arrasta, se contorce, passa a vida a tomar e executar posições (DIDEROT, 1979, p. 80).

Diderot está anunciando questões que somente serão devidamente tratadas pela teoria marxiana. A filosofia idealista não consegue tratar devidamente dessa questão. E assim ele passa da crítica da sociedade à crítica das concepções filosóficas que preferem viver empoleiradas “no epiciclo de Mercúrio”. Arremata Diderot, através de seu personagem: “Sou muito pesado para elevar-me tão alto. Deixo aos palermas a viagem pelo nevoeiro. Sou terra-a-terra. Olho à minha volta, tomo minhas posições, divirto-me com as dos outros” (DIDEROT, 1979, p. 80). E nada subsiste que não passe pelo crivo da crítica do Sobrinho de Rameau. Por exemplo, ao invés da defesa do mundo do trabalho postulado pelo ideário burguês, ele prefere defender o ócio e a preguiça: “Mas preciso de boa cama, boa mesa, roupa quente no inverno, roupa fresca no verão, repouso, dinheiro e muitas outras coisas. Portanto, prefiro devê-las à benevolência do que adquiri-las pelo trabalho” (DIDEROT, 1979, p. 81). Nesse caso, a crítica da sociedade burguesa subsiste na sua recusa à aceitação passiva da ideologia do trabalho como fonte de enriquecimento. No entanto, a sua crítica não é capaz de romper com a estrutura social determinada, pelo contrário, ele se afirma como uma classe parasitária no seu interior. O discurso desse personagem coloca em evidência o reconhecimento da doença que acomete a sociedade burguesa, mas não os remédios capazes de curá-la.

Podemos dizer que, na *Fenomenologia do espírito*, Hegel não explora a relação entre acumulação de riqueza e alienação do homem, como faz Marx, porque seu ponto de partida é a economia política. A alienação que lhe interessa é somente a alienação da consciência e não a alienação das condições objetivas. Assim, a perspectiva hegeliana acaba sendo uma perspectiva meramente subjetiva, que esquece de apontar a alienação efetiva produzida tanto pelo Estado quanto pela riqueza, sob a consciência dos homens. O aspecto socioeconômico que envolve riqueza e Estado é obnubilado em nome da manifestação do “verdadeiro” processo de superação da contradição excludente, existente no âmbito da subjetividade. Desse modo, as especulações filosóficas sobre a consciência nobre e a consciência vil se mantêm

num plano completamente distante das condições objetivas que fazem emergir Estado e riqueza. O horizonte da reflexão hegeliana mascara o estado real das coisas que fazem existir a figura alienada do Sobrinho de Rameau. Ele não se opõe ao poder alienante do Estado e da riqueza, mas tão somente ao modo como a consciência compreende o Estado e a riqueza. No sistema hegeliano, a cultura não passa de um momento em que a alienação não consegue ser resolvida enquanto tal. O problema da contradição terá um encaminhamento diferenciado nas peças didáticas de Brecht.

2. Contradição e distanciamento em Bertolt Brecht

Brecht mobiliza o aparato teórico marxiano nas suas peças didáticas de uma maneira essencialmente livre das amarras e imposições do marxismo vulgar. Nelas emergem diversos personagens enredados em contradições; entre eles destacam-se os personagens “Chen Te” e “Sr. Puntila”. Com eles, Brecht aponta o distanciamento (*Verfremdung*) como instrumento que permite à plateia ver aquilo que nem sempre os participantes da ação conseguem enxergar, ou seja, como a sociedade de classes é essencialmente antagonista aos preceitos morais da amizade e da bondade. Mediante o efeito de distanciamento, tomado do teatro chinês, Brecht postula que o artista deve parecer alheio (*entfremd*) ao espectador, ou causar-lhe estranheza. Para isso, deve observar a si mesmo e a tudo que representa como se fosse um outro distinto de si. Desse modo, tudo o que representa deve assumir o caráter de algo eminentemente espantoso (BRECHT, 2005, p. 77). O teatro dialético de Brecht procura sacudir o espectador, levantando questões e problemas, deixando as questões em aberto para que o próprio espectador complete.

A contradição que perpassa o espírito alienado de si mesmo será objeto temático das peças *O sr. Puntila e seu criado Matti* e *A alma boa de Setsuan*. Na peça *O sr. Puntila e seu criado Matti*, Brecht aborda de maneira cômica a natureza cindida e alienada de um rico proprietário de terras que somente consegue exercer o seu lado humano quando é completamente dominado pelo álcool. Na descrição da ordenhadora, Puntila é concebido como “um animal pré-histórico – latifundiário. Em linguagem mais simples: um proprietário agrário” (BRECHT, 1966, p. 25). A cena se passa nos bosques da Finlândia, especificamente nas regiões de Tavasto e Kurguela, e os sobrenomes dos personagens principais revelam suas raízes geográficas: Matti Altonem e Puntila de Lammi – Altonem e Lammi são cidades situadas na Finlândia.

Nessa peça, Brecht desvela de forma hilariante “um sistema social em que é preciso estar bêbado para ser humano e no qual sobriedade é sinônimo de crueldade e egoísmo” (EWEN, p. 348). O bêbado Puntila tenta conquistar a confiança do seu motorista Matti: “Viu que bom coração eu tenho? Uma vez apanhei um caramujo no meio da rua... Se dependesse de mim, o meu pessoal comia carne assada o ano inteiro. Eles também são seres humanos e gostam de comer bem, como... eu” (BRECHT, 1966, p. 33). Num outro instante, sóbrio,

ele nega tudo isso: “Um empregado que espuma de inveja diante da comida do patrão, é intolerável! Agora, um empregado que trabalha, é outra coisa. Porém, se fica exigindo horas de repouso e pedaços de carne do tamanho de uma tampa de privada cai logo em nosso desagrado e temos que mostrar o olho da rua” (BRECHT, 1966, p. 70).

O próprio Puntila entra em oposição a Puntila: “Eu penso assim. Eu sou quase comunista. Se eu fosse empregado transformaria num inferno a vida de Puntila” (BRECHT, 1970, p. 173). E ainda: “Para mim, Puntila seria um capitalista reles, sujo. Sabe o que eu faria com Puntila? Eu o meteria num trabalho violento, numa mina de sal, que assim ele aprendia o que é trabalho duro, o sanguessuga” (BRECHT, 1966, p. 201). Alcoolizado, chega a considerar-se partidário dos ideais comunistas, defendendo até mesmo os trabalhadores que explora. Argumenta Puntila: “Se dependesse de mim, eu botava numa caixa toda a renda da propriedade e cada um se servia do dinheiro conforme precisasse. Afinal, esse dinheiro pertence a quem trabalha. Sem o trabalho a caixa estaria vazia” (BRECHT, 1966, p. 173). Diante desse excesso retórico de bondade do patrão, Matti retruca: “Não o aconselho a fazer isso, Sr. Puntila. Em meia hora, a caixa ficava vazia e em pouco tempo o banco tomava conta da propriedade” (BRECHT, 1966, p. 173).

Matti representa na peça o trabalhador consciente do seu lugar na sociedade de classes. E essa posição subsiste tanto na relação com Puntila quanto na relação com Eva. É ele quem torna inócuas todas as investidas do representante da classe dominante de obnubilarem essa realidade. A sua desconfiança em relação à bondade do patrão configura-se nos seguintes termos: “Ah, sim, intimidade demais é sempre perigoso. Uma vez eu trabalhava numa fábrica e o porteiro pediu demissão porque o diretor lhe perguntou como o filho ia passando” (BRECHT, 1966, p. 51). O próprio Puntila reconhece a desconfiança de Matti: “Você é um homem desconfiado” (BRECHT, 1970, p. 32). E quando a filha do patrão acusa Matti e os demais empregados de abusarem da bondade de seu pai, ele ironiza: “Vira um homem formidável, só vê camundongos brancos e fica com vontade de fazer carinho neles, de tão bom que fica” (BRECHT, 1966, p. 52).

Ante a tentativa de Puntila de ficar amigo dos empregados quando bêbado, Matti assevera: “Sr. Puntila, permita que eu lhe garanta que nenhum deles está interessado nisso; estão interessados é num contrato” (BRECHT, 1966, p. 78). E ironiza novamente: “Compreendo bem os seus sentimentos. Mas não sei por que essa gente tem um ar tão infeliz aqui na sua propriedade. São todos amarelos como limão, só pele e osso, parecem vinte anos mais velhos do que são. Acho que fazem isso para irritar o senhor” (BRECHT, 1966, p. 188). Na última cena, Matti apresenta o seguinte juízo sobre Puntila: “Que não és o pior, bem se percebe. Chega a ser quase um homem, quando bebe. Mas não pode durar, nossa amizade. Passa o pileque, passa a fraternidade” (BRECHT, 1966, p. 212-213).

A dialética do senhor e do escravo, bem como a dialética da consciência nobre e da consciência vil, são exploradas nessa peça. Embora

no final o servo se demita por entender que não existe reconciliação entre o senhor e o criado, a situação entre o senhor e o criado permanece na sociedade de classes. O mundo com as contradições do trabalho alienado continua; nele, Puntila encontrará um substituto para o motorista demissionário e Matti será obrigado a encontrar outro emprego, quer dizer, outro patrão para explorar sua força de trabalho.

No desenrolar da trama, Brecht tenta mostrar que não existe bom patrão. Não se trata de uma questão moral, mas de uma questão eminentemente social. A superação (*Aufhebung*) da situação somente é possível pela ultrapassagem da estrutura social existente. Como afirma Matti ao final: “Chegou a hora do teu criado te voltar as costas sem esperar respostas. Só quando for o senhor de si mesmo, dono do seu suor, poderá dizer pra todos: ‘Não tem patrão melhor’” (BRECHT, 1966, p. 213). Desse modo, a possibilidade de amizade entre o Sr. Puntila e Matti se extingue no final, pois as relações sociais não podem ser dissolvidas pela intencionalidade individual, nos marcos da reconciliação de classe, mas pela superação do mundo fundado na luta de classes.

A alienação é uma característica universal do capitalismo, que subordina a si tanto o proletariado quanto o seu antípoda capitalista. Mas, ao fazer isso, traz à luz a contradição que perpassa a realidade, em que a burguesia se sente completamente realizada nessa alienação e o proletariado vê-se aniquilado nela, daí a necessidade de superá-la. Brecht trata da alienação no seu aspecto decisivo, e para alterá-lo é preciso superar os efetivos processos que geram a alienação.

A contradição também é tema da peça escrita na forma de parábola, *A alma boa de Setsuan*. Essa peça começa descrevendo a chegada de três entidades divinas na cidade de Setsuan, depois de fracassarem na peregrinação pelas cidades de Chun e Knan em busca de uma estalagem. Contando com a colaboração do aguaceiro Wan, depois de muito vagar, encontram hospedagem na casa da prostituta Chen Te. As dificuldades financeiras dessa mulher não a impedem de ajudar os necessitados. É ela a “alma boa” que os deuses buscavam encontrar, embora ela não se entenda desse modo e indague: “Como é que eu posso ser boa se as coisas andam tão caras?” (BRECHT, 1992, p. 68). E os deuses encontram uma forma simples de fechar os olhos à rede de intrigas que envolvem a cidade de Setsuan, tentando solucionar o problema de Chen Te mediante uma doação significativa de dinheiro em retribuição à hospitalidade.

Com o dinheiro Chen Te compra uma tabacaria. Porém, como não é indiferente às misérias humanas, ela será extorquida por uma dezena de miseráveis que vivem ao seu redor. Desde a antiga proprietária da tabacaria até os familiares da Velha e do Velho. Logo o recinto passa a assemelhar-se mais a um albergue de pedintes e mendigos do que propriamente a um espaço destinado ao comércio. E os negócios de Chen Te parecem declinar a cada dia. O crescimento do número de assistidos faz a Velha (possível exemplo de sabedoria) alertar: “Chen Te, você é boa demais. Mas, se quiser ficar com sua loja, vai precisar negar a um pedido ou outro” (BRECHT, 1992, p. 72). Nesse conselho se exprime a essência do capitalismo. A lógica do mercado

não se coaduna com a lógica da “alma boa”. Por isso não é fácil ser bom num mundo ordenado pela lógica da exploração e pela exploração dos que trabalham. É por isso que “os bons já não têm como viver na terra” (BRECHT, 1992, p. 81).

A bondade de Chen Te é limitada porque a miséria é ilimitada. O número de pobres cresce na relação inversa ao crescimento da riqueza. Quanto maior a riqueza, maior o número do exército dos desempregados. Para salvar as pessoas que morriam de frio na cidade de Setsuan, o prefeito da cidade admite que precisaria de: “– Um cobertor com mil metros de lado, três mil de comprimento, que cubra o centro e que cubra os subúrbios todos ao mesmo tempo” (BRECHT, 1992, p. 83). Chen Te tenta fazer o que pode; além dos inválidos que batem à sua porta, salva ainda um aviador desempregado do suicídio, que também explora o seu excesso de bondade. No conjunto de preceitos morais que regem a vida dessa alma, merece destaque o modo como ela compreende a maldade: “A maldade é uma incapacidade. Quando alguém canta uma canção ou planta arroz ou constrói uma máquina, tudo isso faz parte da bondade” (BRECHT, 1992, p. 99). Ao invés de conceber a bondade sob uma perspectiva metafísica, ela alastra o seu conceito para o mundo objetivo, onde encontramos o mundo da produção e a classe do proletariado do campo e da cidade. Apesar dos protestos do carpinteiro Lin To, que cobra pelas prateleiras da tabacaria, o aguaceiro Wan considera Chen Te como “o Anjo dos Subúrbios”. E quando esse pobre aguaceiro é atacado violentamente pelo rico barbeiro Chu Fu, que deseja sua mão em casamento, ela protesta: “Mas que cidade, que espécie de gente é esta?/ Quando campeia numa cidade injustiça/ É necessário que alguém se levante” (BRECHT, 1992, p. 109). Ela é a única que se levanta contra a injustiça. Essa voz que resiste é uma voz significativa para Brecht, porque para ele, quando um só homem se levanta contra a opressão, isso significa que esse sistema está fadado ao fracasso. É o caso de Galileu. É também o problema do intelectual marxista chamado Brecht – que compreende que é preciso resistir contra o fascismo e que combate sem trégua o sistema do capital.

Para Chen Te, os deuses são impotentes para resolver os problemas do mundo. Se eles realmente fossem justos, deveriam vir ao mundo armados com uma bateria de tanques e canhões, navios de guerra e esquadrilhas fulminantes, atacando os maus e protegendo os bons; pois, “Os bons não podem/ Ser bons por muito/ Tempo, em nossa terra” (BRECHT, 1992, p. 112). A bondade está relacionada à alegria. E como é singelo ver o nascimento de uma criança:

Ah! que alegria! Um homenzinho crescendo em meu ventre! Ainda não se vê nada, mas ele já está presente! O mundo espera por ele, em segredo, mas um rumor já percorre as cidades: aí vem um com que se pode contar... Ela apresenta ao público o filho que traz no ventre – É um aviador! Dêem suas boas-vindas ao novo conquistador /.../ Levando cartas de homens a outros homens (BRECHT, 1992, p. 143).

E essa alma se comove quando vê uma criança abandonada na rua: “Ó filho meu! Ó aviador! A que mundo/Vens chegar? Nalguma lata de lixo/ Te deixarão ciscar assim também?” (BRECHT, 1992, p. 147). Chen Te não é alienada à condição do outro. Ela reconhece a identidade entre a sua particularidade e a totalidade social, entre o seu filho que ainda não nasceu e aquele que já veio ao mundo e se encontra na rua. Ela questiona a natureza social desse mundo que permite que crianças sobrevivam catando lixo. No entanto, como enfrentar o exército dos miseráveis que batia à porta? Chen Te precisava ser astuta nos negócios, do contrário iria retornar à vida de prostituta. E novamente a Velha, exemplo de sabedoria, propõe: “Você diz que a loja não é sua; que é de um parente seu, a quem você precisa prestar contas com muita exatidão!” (BRECHT, 1992, p. 72)

Percebendo que não existia alternativa, resolve então recorrer ao seu primo fictício Chui Ta. A inexorável lógica do mercado determina os passos de sua tabacaria, pois contrapor-se a essa lógica representa indubitavelmente a falência. O primo Chui Ta salva a tabacaria sob as leis de ferro do mercado, submetendo todos os antigos mendigos e pedintes ao trabalho na sua fábrica de fumo. Nesse novo espaço, o antigo aviador desempregado se revela como dotado de grandes habilidades no âmbito da produção fabril. E os negócios de Chen Te prosperam, passando de uma loja pequena e feia para doze bonitas lojas. Chui Ta fica conhecido na cidade como o “Rei do Fumo de Setsuan”.

E enquanto todos os empregados detestam Chui Ta pela avidez nos negócios, Chen Te é considerada “a alma boa dos Subúrbios”. Um é oposto ao outro. A contradição hegeliana, vivida pelas consciências nobre e vil, é representada aqui numa mesma figura. Mas em Brecht não se trata de uma contradição vivida somente num âmbito do modo como a consciência entende as coisas, mas do modo como uma pessoa de carne e osso vive no mundo. Ela experimenta sua existência concreta sob duas roupagens: uma boa e outra má. E justifica: “Ser boa para mim e para os outros, / Ao mesmo tempo, não era possível/ Era demais, servir a mim e aos outros,/ Como é difícil este Vosso mundo!/ A fome é tanto, é tanto o sofrimento/.../ Quem procura ajudar um desgraçado,/ Acaba se desgraçando também” (BRECHT, 1992, p. 180-181). Diferentemente do Sobrinho de Rameau, a personagem aqui reconhece a sua contradição e estabelece um itinerário para não sucumbir à contradição imposta pelo mundo objetivo.

Chen Te entende que para sobreviver num mundo contraditório é preciso ora ser uma coisa, ora ser outra completamente diferente. Por isso Chen Te diz aos deuses: “Mas eu não posso viver sem meu primo!” (BRECHT, 1992, p. 183). Porém, ao incorporar o papel de Chui Ta a verdadeira essencialidade de Chen Te é violentada. Pois o mal não é uma coisa natural, pelo contrário, ele é uma agressão à verdadeira humanidade do homem. Para Brecht, a maldade é uma violência à humanidade. Por isso é preciso combater esse sistema em que as pessoas, para serem boas, precisam alienar seu

verdadeiro Eu. Para Brecht, a alienação é negativa porque afasta o homem de sua verdadeira essência.

Diferentemente do caráter irônico do Sobrinho de Rameau e do traço cômico do Sr. Puntila, vemos que o caráter de Chen Te é essencialmente dramático. Ela sofre diante do estado de coisas que cresce à sua frente, no entanto, o seu sofrimento não envolve apenas sua existência individual, mas é um sofrimento que envolve paixão pelos outros: pelo aguaceiro, pela criança de rua, pelos velhos, etc. O *pathos* dessa personagem é dramático porque denota como ela é capaz de ir além do seu universo particular e suprassumir os dramas e problemas que envolvem os outros seres humanos. No entanto, ela não tenta uma saída heroica, a exemplo dos personagens trágicos; ao contrário, prefere agir dentro dos limites estabelecidos, sem levar às últimas consequências sua recusa às injustiças existentes no mundo. E essa recusa é revelada na recorrência ao seu primo Chui Ta – o seu *alter ego*.

A constituição da sociedade é produto da atividade humana e possui, ao mesmo tempo, uma realidade independente. Para Brecht, não basta que o Sr. Puntila deseje ser amigo de Matti, é preciso subverter as estruturas sociais que impedem que o homem seja amigo do homem. A intenção do indivíduo, segundo Lukács, “de plasmar com as suas próprias forças a própria personalidade e de conservar-lhes a integridade, abre para ele toda uma série de problemas relativos à sua atitude em relação à própria vida, em relação à dos outros” (1981, p. 180). Chen Te recebeu respostas exclusivas no seu agir. A relação acabou sendo plasmada, pois é pela mediação da ação que Chen Te chega à conclusão de que não é fácil ser boa no mundo. O *pathos* de Chen Te move-se num espaço demarcado pelo conflito e pela contradição, e ela não ignora tais adversidades, pelo contrário, tenta caminhar no meio dessas contradições sem perder sua humanidade. Temos então uma sincera tentativa de constituição de uma particularidade reconciliada com a universalidade. Existe aí uma tentativa de superar a contradição entre indivíduo e gênero humano, mesmo numa sociedade de classes. Essa possibilidade mostra a importância da substância ética e também os seus limites, pois o comportamento moral não é autônomo em relação às estruturas socioeconômicas em que está enredado. Por outro lado, o indivíduo não deixa de cumprir um papel fundamental na constituição da história da humanidade.

O choque do estranhamento é propiciado pelo personagem que rapidamente passa de um estado para o outro. Imediatamente, um personagem passa de uma pele para a outra, e consigo carrega toda uma estrutura social. Assim Chen Te passa a Chui Ta, e o Sr. Puntila comunista passa a Sr. Puntila capitalista. Os personagens estão em permanente contradição consigo mesmos, produzindo no próprio indivíduo o distanciamento de uma situação para a outra. Desse modo, os dois caracteres se refutam e se estranham, em plena contradição um com o outro. No entanto, essa contradição não é irreconciliável, ela é expressão de um determinado estado social em que as coisas aparecem sob o signo da reificação. É no estado de ani-

mal irracional que o Sr. Puntila se torna um ser humano, e no estado racional, isto é, humano, que ele passa a ser desumano.

A maldade de Puntila desvela o comportamento deslocado do Sobrinho de Rameau. Ele elucida a natureza paradoxal deste e o *locus* da sua enfermidade. O caráter dos indivíduos não é autônomo em relação à realidade, do mesmo modo que a alienação. O papel que o indivíduo ocupa na estrutura social acaba sendo fundamental na determinação do seu comportamento. As condições socioeconômicas não admitem que o capitalista seja bom, como demonstra Chen Te, nem que Puntila seja amigo de Matti. Se for bom e amigo, eles deixam de existir como capitalistas. E como é duro ser desumano! Puntila tenta resolver a sua contradição pessoal no mundo da bebida. O álcool é uma espécie de sedativo para enfrentar as contradições do mundo. É duro ser mau, ser egoísta, ser mesquinho, ser tudo aquilo que o Sobrinho de Rameau reconhece como pertencente à sua natureza.

Entre os traços comuns inerentes ao Sobrinho de Rameau, Sr. Puntila e Chen Te, destaca-se que eles são lúcidos em relação a si mesmos, quer dizer, todos sabem o que fazem. Mesmo a loucura apresentada é um estado vivido conscientemente, não existe ausência de intencionalidade nela. E em todos também se patenteia a insuficiência da vontade individual para solucionar os conflitos. Em cada um desses casos, a alienação não é concebida como expressão de um pensar incorreto, de um mero dualismo resultante da concepção de mundo, como formula o idealismo hegeliano; mas expressão de complexos sociais que ultrapassam o âmbito da vontade individual. Enquanto ser social, o homem é muito mais do que a sua consciência. Esta é tão somente um elemento no conjunto que forma o ser social. A alienação não pode ser superada por um ato de consciência, como formula Hegel. Porque a alienação não é expressão de uma vontade transcendente, mas resultado do movimento imanente do real. Nesse aspecto, a alienação não se circunscreve ao âmbito cognoscente, porque ela tem sua gênese na própria dinâmica social, quer dizer, ela está fundada em aspectos que são ontológicos e não gnosiológicos.

Existe um movimento dialético no desenvolvimento dos personagens referidos, em que o conteúdo negativo das figuras representadas serve para revelar certa positividade. Os limites das figuras têm um acento positivo à proporção que revelam os limites da sociedade de classes, de uma constituição social em que o homem não existe como mônada, mas como um ser eminentemente articulado com a sua totalidade social. A possibilidade de libertar-se da alienação de maneira apenas individual é limitada na estrutura social.

O mérito desse teatro é mostrar o comportamento do homem no contexto das suas condições sociais. Brecht busca, através do efeito do distanciamento, neutralizar as condições sociais que produzem o homem alienado. Pelo distanciamento, ele torna distante o que está próximo. No entanto, nas peças acima apresentadas, Brecht não apresenta um desfecho e deixa o problema em aberto para que o espectador possa completar a obra. Diante do estado de coisas repre-

sentado, o espectador é interpelado a dizer: “– Isso é que eu nunca pensaria. – Não é assim que se deve fazer. (...) – Isto é que é arte! Nada ali é evidente. – Rio de quem chora e choro com os que riem” (BRECHT, 2005, p. 67). Esse é o modo como Brecht termina a peça sobre a bondade na cidade de Setsuan: “Prezado público, vamos: busque sem esmorecer! / Deve haver uma saída: precisa haver, tem de haver!” (BRECHT, 1992, p. 185). Porque se não houver uma saída para o problema social da miséria que assola o mundo, a humanidade estará completamente arruinada. Este é um problema que continua na ordem do dia.

Referências bibliográficas

- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre o teatro*. 2ª ed. Trad. Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- _____. A alma boa de Setsuan. In: BRECHT, B. *Teatro completo*. Vol. 7. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. *O Sr. Puntila e seu criado Matti*. Trad. Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- DIDEROT, Denis. *O Sobrinho de Rameau*. Trad. Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1979 (Os Pensadores).
- EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1992.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. Vol. II. 2ª edição. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992.
- INWOOD, M. *Dicionário Hegel*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- LUKÁCS, G. *A Alienação*. Trad. Maria Norma Alcântara Brandão de Holanda. Maceió. Universidade Federal de Alagoas, 1981.
- ROSENFELD, Anatol. Introdução. In: BRECHT, Bertolt. *O Sr. Puntila e seu criado Matti*. Trad. Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.