

A Lata de Lixo da História: Chanchada Política

Conversa com Roberto Schwarz

Roberto Schwarz

Unicamp

Esta palestra, seguida de uma conversa entre o crítico literário Roberto Schwarz e o diretor teatral Sérgio de Carvalho, discutiu a peça A Lata de Lixo da História, relançada recentemente. Ocorreu durante o I Seminário Internacional Teatro e Sociedade organizado pela Companhia do Latão em 10 de setembro de 2014 e se deu após a leitura de algumas cenas, feita por atores do grupo.

Para dar um empurrão inicial na conversa quero comentar dois pontos em que a minha adaptação se afasta de seu modelo, *O alienista* de Machado de Assis. A indicação cênica inicial da peça, que fixa o clima geral, coloca no palco bo-

necos de escravos e espelhos. Os bonecos serão espancados ao longo das conversas e da ação, mais ou menos ao acaso. Depois de espancá-los bastante, as personagens fazem pose diante dos espelhos para recuperar a compostura e a autoestima. Assim, o cotidiano da vida em Itaguaí, onde se passam o conto e a peça, vem ligado a um mundo de selvageria não comentada. Itaguaí é um mini-Brasil, com sua mentalidade provinciana de comédia, cheia de maldades, invejas e ressentimentos. Um mundinho engraçado e nacional apresentado, não obstante, sobre fundo bárbaro de escravidão e encarnado pelos bonecos espancados e naturalmente pelos espancadores. Ao mesmo tempo, as personagens espancadoras procuram se ver no espelho como civilizadas, elegantes, decorosas, para não dizer europeias, ligadas ao progresso do mundo.

Quem leu o conto de Machado sabe que ele praticamente não mostra escravos e que não aparecem espelhos. Qual o sentido então destas alterações? Na minha opinião, a violência social mais ou menos muda, combinada a atitudes refinadas e europeizadas, é um dos grandes acertos da literatura de Machado de Assis. O que eu fiz foi colocar explicitamente no palco, através dos bonecos espancados, o que na obra de Machado está escondido na ironia. Digamos que a combinação de pancadaria bruta e pose diante do espelho dá a forma seca a uma realidade histórica recalcada. Trata-se da elite brasileira que buscava inscrever-se na ordem mundial moderna, civilizada, sem abrir mão da escravidão, ou seja, da ordem colonial. Os vexames, as hipocrisias, o cinismo que acompanham essa situação são uma especialidade de Machado de Assis. Digamos então que essa ordenação da cena, com os bonecos sendo espancados pela gente fina de Itaguaí, de certo modo apanha uma feição essencial do país no século XIX.

Como todos sabem, o Brasil se tornou independente em 1822, sem abrir mão da escravidão. A Independência não só não aboliu o trabalho escravo, como pelo contrário trouxe o agravamento dele, com o tráfico negreiro aumentando

fortemente. Isso teve uma enorme importância para história da nação recém fundada e para a sua cultura, porque significou que a elite brasileira se inscreveu na civilização moderna não pela superação, mas pela reafirmação e pelo agravamento do escravismo. Resultou daí uma experiência muito peculiar do que seja progresso, inesperadamente paradoxal e vulnerável à crítica, porque para aquela elite o aprofundamento da escravidão representou a possibilidade de riqueza e participação no mundo moderno. Puxando um pouco para o sarcasmo, talvez se possa falar aqui de um progresso à brasileira, um progresso à maneira brasileira, que impregna profundamente a nossa cultura. Dentro de minhas possibilidades, tentei explorar algo disso na peça.

Essa mesma questão se prolonga no século XX, através de um tipo de trabalho que não é mais escravo, mas é semiforçado, o qual caracterizou a agricultura do café. Esse trabalho, que não era livre e que sucedeu à escravidão, produziu uma classe civilizada à sua maneira, os beneficiários da economia do café. O que de certo modo prolongava aquela combinação de que falei, quanto ao século XIX, entre, de um lado, civilização e pretensões de modernidade, e, de outro, relações de trabalho forçado. Com jeito, algo disso se prolongou até 1964, quando também houve a ideia de reinscrever o país na modernidade mediante a reconfirmação da desigualdade e da dominação social digamos bruta e antidemocrática.

Assim, o arranjo cênico da peça mal ou bem procura captar uma dimensão importante da experiência histórica do Brasil. É um arranjo um pouco extravagante que, entretanto, tem um fundamento histórico muito considerável, que faz com que a ação tome um rumo característico do país. Como tentei sugerir antes, nada disso está explícito em Machado de Assis, mas penso que se ganha muito ao levar em conta esses aspectos. Muita coisa se esclarece, se considerarmos que as relações de fundo são essas.

Outra diferença entre *A lata de lixo* e *O alienista*, sem falar na genialidade de Machado de Assis, é claro, está na posição relativa que ocupam, na peça e no conto, as teorias da loucura e as peripécias da luta social. Em *O alienista*, o primeiro plano é organizado pelas reviravoltas muito inesperadas e sensacionais na concepção de loucura adotada por Simão Bacamarte. As etapas da viravolta são três, cada uma com a sua teoria. Na primeira, Simão Bacamarte afirma que a saúde mental é o equilíbrio perfeito das faculdades e que tudo que escape disso é insânia. Como ninguém é equilibrado completamente, todos são loucos segundo esta definição. Tirando as consequências de sua teoria, Simão prende todo mundo e estabelece o terror na cidade. Na segunda etapa, visto que a primeira teoria havia mostrado que a maioria da cidade é louca, Simão pensa bem e inverte tudo, concluindo que o desequilíbrio das faculdades é que é normal, ao passo que o equilíbrio perfeito é anormal, ou seja, loucura. Resulta daí que ele manda soltar os desequilibrados, que tinha levado presos à Casa Verde, e manda prender os equilibrados. Já é um alívio, porque agora só a minoria está presa. Mas como Simão é um médico sério, a nova tarefa dele é tratar os equilibrados, que são os novos pacientes dele. Para curá-los, procura estimular algum defeito deles, como a vaidade, a desonestidade, o puxa-saquismo, enfim, os defeitos disponíveis, para desequilibrá-los e poder soltá-los. Rapidamente Simão atinge o seu objetivo, a cura é um sucesso e a cidade volta a ser feliz, com todo mundo solto. Na terceira etapa, o alienista se pergunta: mas não sobrou na cidade ninguém que seja perfeitamente equilibrado? Logo se forma o cordão dos bajuladores, que diz que o único homem sem defeito em Itaguaí é ele próprio. Bacamarte fica lisonjeado e pede aos concidadãos, com a coerência do grande homem, que o tranquem como louco no asilo, onde fica sozinho algum tempo e depois morre. Com grandes festejos, a cidade voltava a ser feliz. Naturalmente, Simão ao acreditar que era o único itaguaiense sem defeito mostrava que era o mais desequilibrado de todos.

Pois bem, estas três etapas, com suas viravoltas mirabolantes, dão ao conto uma organização engenhosa e clara. Entretanto, no interior da primeira delas, na etapa do terror, em que todo mundo vai preso, surge uma outra força organizadora, que é o *levante popular*, vagamente calcado na Revolução Francesa. Trata-se de outra dinâmica, bastante diferente da primeira, com conteúdos e pontos de chegada próprios. Assim, um dos princípios de organização está nas transformações da teoria da loucura; o outro, com sua lógica diferente, é o levante popular. Este último volta-se contra o despotismo de Bacamarte, contra a “bastilha da razão humana”, como diz uma personagem, e contra o privilégio dos notáveis. O movimento, logo uma insurreição, é encabeçado por um líder oportunista picado pela mosca azul. Encarregados de reprimir o povo chegam os dragões do rei, que felizmente se negam a atacar a população e trocam de lado. Os soldados passam para o lado popular. Parece que a revolução venceu, até que vem uma nova leva de dragões, que desta vez derrotam a revolução e instalam a ditadura e o terror absolutos de Bacamarte. Com isso a força organizadora da insurreição, com suas perspectivas sociais, acaba, e volta a predominar a força organizadora das teorias da loucura. Derrotada a dinâmica popular, o que resta de esperança passa a estar na evolução das teorias do Dr. Simão, que continuam a mudar e surpreendentemente devolvem a liberdade a Itaguaí.

Digamos então que a luta popular não é a força principal ou dominante na organização do conto. Entretanto, quando ela entra em cena o interesse e a qualidade da história aumentam muito. A partir daí as teorias da loucura adquirem um papel na luta social, que as enriquece e redimensiona como *ideologias*. Elas se associam ao ponto de vista dos notáveis, dos principais da cidade, justificando a prisão dos insatisfeitos, que não se acomodam com a hierarquia da sociedade. Então as teorias da loucura adquirem função social e ficam mais complexas, passam a fazer parte de uma dinâmica de confronto social ou, para usar uma linguagem fora de moda, fazem parte da luta de clas-

ses. A verdade é que o outro esquema, o da inversão das teorias da loucura, a despeito de muito original e engraçado, é um pouquinho esquemático, e ganha mais espessura quando é associado ao movimento social. Noutras palavras, a minha impressão é que nesse conto há uma dinâmica secundária que é mais forte que a principal. Na minha adaptação eu a coloquei em primeiro plano, e subordinei a dinâmica das teorias da loucura à dinâmica da luta de classes. Por outro lado, não custa notar que quando Machado de Assis compôs esse conto as teorias científicas da sociedade — positivismo, evolucionismo etc. — eram moda recente e estavam entrando caoticamente no Brasil, com aspirações de poder. Já quando eu escrevi a minha adaptação, em 1969, a questão da luta social é que estava na linha de frente. Ao fazer esta inversão nas precedências, digamos, entre luta social e teoria científica da loucura eu estava atendendo à pressão do momento. Eu penso que essas são duas diferenças estruturais entre a minha adaptação e o conto do Machado de Assis e que elas têm fundamento histórico.

Sérgio de Carvalho: O núcleo de assunto da *Lata de lixo* parece estar contido na frase de um dos oradores de Itaguaí: “precisamos do que abominamos, isso é que é”. Ela alude à aliança contraditória entre as forças da elite proprietária e as da repressão social no momento da ditadura, mediadas por um populismo que a peça parece considerar recorrente nas supostas revoluções ou contrarrevoluções nacionais. Foi essa a motivação de assunto do texto? Em que medida ela se liga aos debates da época? Que questões te interessavam no momento da escrita?

Roberto Schwarz: Quando concluem que precisam do que abominam, as classes proprietárias estão se referindo às teorias malucas e autoritárias de Simão Bacamarte. Inicialmente supunham que as teorias seriam aplicadas só aos pobres, a quem botariam na linha. Quando veem que

Simão também as aplica às elites, passam a abominá-las. Entretanto, constatam que a luta social está em curso e que precisam da autoridade científico-policia de Simão para manter os pobres em seu lugar. Daí a frase resabiada, “precisamos do que abominamos”. Essa conclusão, que aqui é cômica, corresponde bem à situação de nossa faixa liberal na época em que a peça foi escrita, em 1969. Porque a faixa liberal das elites brasileiras não era a favor da ditadura, era a favor só da repressão dos pobres, desde que a repressão não a atingisse a ela. Em 1968, 1969, nas grandes manifestações estudantis, de classe média, os pais dos estudantes espancados ficavam horrorizados porque não imaginavam que a polícia espancasse daquele jeito. Eles imaginavam que espancasse trabalhadores, mas não os seus próprios filhos. Mas em um contexto de luta social, acabavam reconhecendo que essa repressão era necessária. Assim, esse “precisamos do que abominamos” é uma síntese da situação social da época em que a peça foi escrita.

Você observou que na peça a liderança do levante é populista, não tem dúvida. Aí há um ponto interessante do Brasil de então, que talvez venha até hoje: é o gradiente dos populismos, do avacalhado ao substancial. O populismo ia desde homens como o Ademar de Barros, famoso pelo “rouba, mas faz”, muito escrachado, até o Jânio Quadros, que talvez roubasse um pouco menos, mas que com certeza também não era santo — além de cultivar uma espécie de loucura demagógica e autoritária —, até um homem como o Getúlio, que era um líder populista diferente, que fez muita coisa socialmente importante, até o Jango Goulart, que se identificou muito consideravelmente a causas populares, com cujas bandeiras foi derrubado.

Assim, quando você observa que o levante é dirigido por um populista, é

preciso especificar um pouco. De fato o *Canjica*, líder popular na peça, é um líder que gostaria de ser admitido ao mando, sendo ele mesmo um popular. Ele propõe uma democracia na qual ele seja aceito pelos notáveis da cidade, que o cooptariam. Ou ainda, ele negocia com os ricos a liderança que tem sobre a insurreição popular, dizendo “Eu controlo os de baixo enquanto vocês me deixam participar do governo”. Há elementos históricos variados entrando nessa ideia de populismo, que permite circular entre os séculos XIX e XX, e talvez XXI.

Você pergunta como me veio a ideia dessa adaptação. Eu estava estudando Machado de Assis, para escrever a minha tese. Num certo momento fui lá reler *O alienista* e fiquei boquiaberto diante da adequação da peça àquele momento. O conto encena uma ditadura em briga com uma liderança populista, briga cujas idas e vindas se pareciam muito com o que estava acontecendo na atualidade. A realidade a que isso se referia era mais ou menos a seguinte: como vocês sabem o Brasil passou por um período de radicalização política forte entre 1960 e 1964, radicalização essa que de certo modo foi dirigida, controlada e até certo ponto refreada pelo Partido Comunista. Tudo terminou mal, veio o golpe de 1964 e os comunistas não tinham sido capazes de organizar a resistência. Entre as pessoas de esquerda se criou certa indignação com a maneira, quase se diria ingênua, ou pacífica, com que o Partido havia dirigido o processo. Desenvolveu-se então, entre 1964 e 1969, uma reflexão crítica que buscou ser mais consequente e radical, o que levou à ideia de que a resistência não poderia ser pacífica. Através de uma análise às vezes acertada e às vezes iludida, uma parte da esquerda foi optando pela luta armada. Já em 1969, a própria luta armada, que mal se havia declarado, começou a ser massacrada também ela com grande facilidade, o que vai obrigar a uma segunda revisão. São momentos sucessivos de autocritica da esquerda: um primeiro em que se critica a via pacífica, e um segundo em que a luta armada, massacrada por sua vez, deixa a esquerda mais derrotada ainda, e dessa vez derrotada com uma

violência terrível. Diante das duas derrotas e com o terror instalado, a perplexidade era grande.

A minha peça cobre esse arco do levante popular derrotado e termina com um *happyend* de pura justiça poética, sem nenhuma verossimilhança. O *happyend* da peça é duplo: no primeiro, Simão Bacamarte pede ele mesmo para ir para a cadeia, por louco, e com isso livra a cidade do terror. Esse é um fim pouco provável para uma ditadura, o ditador dizendo “agora, vocês caros cidadãos, tenham a bondade de me botar na cadeia e gozem de sua felicidade”. A elite de Itaguaí de fato fica felicíssima e faz uma grande festa, um grande coro de alegria, proclamando que Simão Bacamarte é o maior cientista do mundo. E aproveitam a ocasião para descascar o couro nos pobres. A cena final do primeiro *happyend* é uma enorme pancadaria, em que os de cima estão livres e os de baixo apanham para valer. Quando parece que a peça acabou, acontece um segundo *happyend*, agora o *happyend* da turma de baixo. Um dos de cima está saindo de cena muito satisfeito com a surra homérica que acaba de dar nos pobres. De passagem ele dá mais um sopapo num boneco. Mas este não é um boneco, é um homem, que lhe prega um tabefe e o joga a vinte metros, para dentro de um buraco onde está escrito “a lata de lixo da história”. É igualmente inverossímil, mas é justo. É como a cena final de *A Ópera dos três vinténs*, de Brecht, em que Mac Navalha está para ser enforcado quando chega o enviado da rainha, que não só o salva como ainda por cima lhe dá de presente um banco. Também não é muito verossímil, mas contribui para a alegria geral.

Sérgio de Carvalho: Do ponto de vista da forma, a peça tem ao lado do jogo verbal cômico afiadíssimo e do escancaramento farsesco, uma organização alegórica das cenas que faz lembrar o teatro do Oswald de Andrade. E em algumas passagens lembra também o cinema do Glauber Rocha, em suas coreografias grandiloquentes e irônicas. Eu gostaria de te ouvir falar sobre essa

teatralidade da alegoria, que já está sugerida pelo Machado, só que um pouco submersa na estrutura. E, para além disso, que recursos de distanciamento você procura utilizar no texto? Ele dialoga declaradamente com o Brecht em algumas passagens: queria que descrevesse suas referências formais.

Roberto Schwarz: A peça é uma chanchada. Segundo o dicionário, chanchada vem do italiano e do argentino e é um gênero popular, vulgar, de *chancho* que é porco. A chanchada é uma “porcalhada”, uma forma literária de rebaixamento. Não sei se vocês viram as chanchadas do Oscarito e do Grande Otelo. Enfim, trata-se de uma comicidade popularesca e rebaixada, abaixo do nível do que as coisas realmente são. Acontece que uma chanchada pode ser também realista, dependendo do ângulo. Como — do ponto de vista do escritor de esquerda — os motivos da classe alta são uma porcária, o rebaixamento trazido pela chanchada pode aparecer como recurso realista, capaz de captar aspectos que as elites não assumem a seu próprio respeito, mas que do ponto de vista da esquerda são reais. Quando um notável fala dos seus nobres motivos, vem o crítico de esquerda e diz que eles não são nobres nada, são estritamente econômicos, por exemplo. Esse é o exemplo clássico do desmascaramento de esquerda: onde a elite afirma motivos nobres, o crítico diz que são baixos. Ao compor uma peça literária com estes motivos baixos, o escritor se filia ao gênero divertido, quase se diria inocente, da chanchada, que entretanto corresponde ao que ele considera real e verdadeiro. A chanchada no caso não é uma estilização arbitrária, mas uma maneira de captar um aspecto real das coisas. Dentro deste rebaixamento pode haver muita consistência, porque os motivos baixos têm lógica também. Quando Brecht, na *Santa Joana dos matadouros*, apresenta o sistema dos motivos baixos que movem o capitalista há aí um aspecto de chanchada, sem dúvida nenhuma, mas há também o aspecto realista, o propósito de captar um mundo que não é assumido mas existe.

Tudo isso hoje soa um pouco remoto porque a partir de certo momento — tal-

vez a partir da década de 1960 do século passado — as elites passaram a assumir os motivos econômicos explicitamente. Se vocês pensarem nos grandes “desmascaradores” do século XIX, Marx e Freud, verão que eles examinavam o sistema ético da elite e diziam: “Isso é tudo mentira. Atrás da fachada há coisas nunca confessadas, basicamente o motivo econômico e o motivo sexual”. O desmascaramento no século XIX era uma denúncia devastadora, que trazia à tona o lado inadmissível das coisas. A partir de meados do século XX, entretanto, as elites começaram a assumir tanto os motivos sexuais quanto os econômicos explicitamente. A crítica a partir daí se vê numa situação nova e difícil. Agora, se o crítico denuncia os motivos econômicos da elite, esta responde: “mas é claro que eu tenho interesses econômicos, sou uma pessoa responsável, só irresponsáveis não tem motivos econômicos, que são a própria razão”. A esquerda fica um pouco sem saber o que objetar, porque se os capitalistas passam a indicar que economia é de fato a coisa mais importante do mundo, empurram a esquerda para uma oposição meio idiota, sem assunto. A esquerda fica com ar de virgem assustada diante do cinismo do capital, que além do mais aparece como a própria encarnação do bom senso. Isso é só para indicar como a situação cultural-política da chanchada pode variar segundo o momento.

Mas para vocês verem como o clima de chanchada pode conter preocupações sérias, vou ler uma fala da peça. O momento é o seguinte: os dragões do rei chegam para reprimir o movimento popular. O cacique, que manda neles, dá ordem de disparar. Um soldado se nega. O cacique o acusa de criminoso e manda que os companheiros o matem. Eles se negam e chegam à conclusão de que o seu chefe — o cacicão — não vale nada. A tropa passa para o lado dos insurretos. A revolução de repente ganhou, ou seja, os revoltosos estão no poder. Como vocês sabem, esse é um momento clássico das revoluções, quando os exércitos mudam de lado. A forma aqui é cômica, de comédia de pastelão, mas ainda assim os problemas que surgem são sérios e novos, visto

que agora é o povo que está no poder. Ouçam um exemplo, ligado ao momento da vitória: “*Uma voz feminina lê* — Companheiras e companheiros, peço a máxima atenção possível, começa aqui uma era diferente, em que tudo vai depender de nós. A baixeza dos notáveis ficou clara, mas e daí, pergunto eu, *e daí?* A baixeza deles prova o quê? Ela prova que eles são uma porcaria, mas não que nós temos a solução, isso nós é que temos que provar. Agora toca a nós mostrar que somos capazes de alguma coisa nova, nova e superior. Sem a luta por um sistema superior fica tudo na mesma, não é isso? Precisamos conversar, usar a cabeça e nos organizar. Acabou o tempo amargo em que trabalhávamos para os outros. Daqui para frente vamos trabalhar juntos, para nós mesmos. Procuremos entender, não é fácil. *Outra voz:* E os escravos, para quem vão trabalhar? *Outra:* Para quem seria? Só pode ser para nós, que os herdamos dos seus donos anteriores. *Outra:* Não acho tão claro. Vamos ver o que eles acham. *Nova voz:* Paz à senzala, guerra à casa grande!” Aí começa o movimento abolicionista, que radicalizaria a revolução, mas será recusado por ela.

O que interessa aqui é que sem prejuízo do clima geral de chanchada, a questão levantada não é bobagem e vale até hoje. Vocês vejam que essa questão, formulada com seriedade por uma voz feminina, logo em seguida será atropelada pelo movimento geral dos interesses. Trata-se de saber para quem vão trabalhar os escravos: para os seus antigos donos ou para os rebeldes, os escravistas de esquerda, que são o governo popular. O novo governo traz em si estas contradições e é derrubado antes que qualquer coisa se resolva.

Sérgio de Carvalho: Pelas rubricas da peça é possível ver que você imaginou uma modalidade de cena muito física, com lutas grotescas, com os espancamentos dos bonecos, o samba tresloucado, e algumas canções que permitem até números coreográficos. O embate mais abstrato subitamente se converte no gesto mais concreto, como na cena em que uma pedra cai sobre o palco. É

nessa linha de explicitação do contraste que você pensou na dimensão cênica do seu texto?

Roberto Schwarz: Eu me interessei muito por essa questão das coisas que não são ditas e que determinam tudo que é dito. Há uma dimensão geral na peça, que é central para a encenação, que são as pancadarias. Ao longo da conversação elegante e espirituosa, que Machado não deixa faltar, a elite bate nos bonecos que estão em cena. Há uma dimensão de brutalidade que não é falada e que entretanto é determinante de tudo que se diz. Guardadas as diferenças, é como se vocês imaginassem hoje uma senhora recebendo visitas em sua casa e maltratando a empregada na frente de todos sem nenhum constrangimento. É esse tipo de coisa que eu procurei apresentar em um grau extremo através das surras nos escravos ou através da pedra enorme que deveria rachar a cabeça do dr. Simão — ela não acerta e cai ao lado dele — porque naquele momento há uma conspiração contra o alienista. A brutalidade física deve enquadrar tudo que é dito na peça. Como já expliquei, isso capta ou formaliza um aspecto da sociedade escravista, em que você tem um tipo de relação que é real e decisivo e que entretanto não é assimilado como elemento de auto-identidade das elites. As pessoas educadas do Brasil não diriam que se definem pelo fato de terem escravos e baterem neles; definem-se pelo fato de irem a Europa uma vez por ano, de vestirem trajes europeus, de estarem em dia com a literatura francesa etc e não pelo fato de espancar escravos. Mas espancam. Eu procurei colocar juntas estas coisas de modo a criar um contexto mais real para algo que subsiste no Brasil até hoje.

Sérgio de Carvalho: Talvez descrevendo melhor o que pensei há pouco: no seu conjunto a peça combina os extremos de uma atuação física do estilo da chanchada bufã com a exposição dos excessos de uma oratória barroquizante, ridícula e destrutiva. Ela expõe, assim, um teatralismo político de uma elite pré-moderna que não disfarça suas motivações econômicas, e os gozos retó-

ricos em torno de uma certa ideia de cultura nacional, em um momento de ajuste de forças. Por outro lado, como ocorre muitas vezes na cena alegórica de Oswald de Andrade e Glauber Rocha, o teatralismo assim exposto pode gerar uma confusão entre a forma e o objeto. E a discursividade escancarada desloca o interesse do assunto para o plano da maestria técnica do autor: no seu caso para a excelência literária impressionante. Diante disso, eu gostaria de saber se a sua opção estilística procura dialogar com as tendências do teatro da época ou correspondem ao seu gosto por uma teatralidade brasileira modernista? Indo mais além, não há nessa peça certa atitude tropicalista, imagem em que o lado do atraso se dá no plano do assunto crítico e o lado moderno em uma performatividade da linguagem? O maior dos críticos ao tropicalismo — quando se torna artista — não é também um pouco tropicalista?

Roberto Schwarz: Agradeço a pergunta, que é ótima e tem fundamento. Como procurei explicar aqui, há um traço de estrutura da sociedade brasileira que vem do século XIX, no qual estão combinados, de maneira algo grotesca, aspectos modernos e aspectos socialmente arcaicos, elementos modernos, atualizados com a civilização burguesa, e resquícios da colônia. Alguns artistas captaram essa dualidade e fizeram dela um princípio organizador de sua construção artística. Talvez não sejam os piores, pois deram forma a alguma coisa real. Machado de Assis fixou essa combinação e extraiu dela a problemática moral das elites brasileiras do século XIX. Por seu lado, os modernistas também trabalharam com essa combinação. Pegaram o fundo colonial da sociedade brasileira, juntaram com formas artísticas de vanguarda europeia e tiraram dessa conjunção uma visão eufórica do país. Onde Machado viu razões de pessimismo — ele obviamente era mais amargo que os modernistas em relação a essa questão — estes viram na combinação entre ultramoderno e pré-burguesa possibilidade de saltar ou esquivar o período burguês. O Brasil seria o país privilegiado que poderia se dar ao luxo de não passar pelo período capitalista, de passar por cima dele, de queimar uma etapa. Combinaria as possibilidades

da civilização adiantada — da arte, da tecnologia e da política modernas — ao caráter inocentemente pré-burguês e pré-cristão da vida popular colonial. Isso daria uma espécie de paraíso, um país utópico o qual saltaria diretamente da felicidade do atraso ingênuo para o paraíso pós-burguês. Para que vocês vejam que essa ideia não é simplesmente doida, não custa lembrar o exemplo da Rússia anterior à revolução, com as suas comunas camponesas. O valor humano e civilizacional destas parecia incontestável a muitos, a despeito de serem obviamente pre-burguesas. Há a respeito uma famosa correspondência entre uma revolucionária russa, Vera Sassulitch, e Marx, em que Vera dizia que o progresso do capitalismo destruiria essas comunidades, o que ela via com tristeza. Em resposta, Marx especula que, por um movimento desigual e combinado da revolução socialista — uma noção que depois foi consagrada por Trotski, mas que Marx já explorava — a destruição talvez pudesse ser evitada. Poderia acontecer que o socialismo, apoiado na técnica moderna e em um novo tipo de organização social, pudesse preservar as conquistas das velhas comunidades, queimando no caso a etapa penosa da civilização capitalista. Isso é interessante para o nosso argumento porque mostra que houve outros doidos que se interessaram por ele, que a ideia de saltar um período não é simplesmente absurda, e que um pensador racional como Marx aventou essa possibilidade. Oswald de Andrade, do seu jeito, estava pensando nisso mesmo, quer dizer, sonhava que o Brasil seria poupado dos sofrimentos da etapa do capital e que, apoiados na técnica moderna, europeia ou norte-americana, e na cultura do nosso povo atrasado e “sem culpa”, passaríamos ao largo desse período cruel da humanidade. Essa foi uma segunda exploração artística — a dos modernistas — desse descompasso entre moderno e colonial no Brasil.

A terceira valorização importante desse traço estrutural do Brasil foi obra dos tropicalistas. Eles captaram esta mesma questão e a trataram de duas maneiras: num primeiro momento, de mais exasperação e crítica em relação ao golpe de 1964, trataram a persistência do ultrapassado em chave negativa e

agressiva, de absurdo intolerável. Foram os momentos polêmicos de Caetano, no começo do tropicalismo. Em seguida eles passaram a idealizar essa combinação do moderno e do antigo, a pitoresquizá-la e a fazer dela a essência do Brasil, como algo positivo, além de imutável, numa espécie de neo-ufanismo. Nesse momento, até onde vejo, o tropicalismo toma um rumo conservador. Por meu lado, me interessei por essa mesma dualidade, mas procurando explorá-la como problema, e não como uma essência nacional ou algo positivo. Dentro de minhas possibilidades, tratei de combinar a invenção à análise crítica. Respondendo à sua observação, diria que a minha peça compartilha certo ambiente com o tropicalismo, uma certa combinação de tempos e dissonâncias, além da estridência, mas conservando em relação a elas uma atitude racional e distanciada, e nesse sentido ela é antitropicalista. Digamos que há um universo em comum, e também diferenças de fundo.

Sérgio de Carvalho: Eu queria te ouvir falar da atualidade da peça diante da cultura do país atual. É possível fazer uma comparação de momentos?

Roberto Schwarz: Não há resposta direta. Escrevi a peça em 1969, para aludir à ditadura de 1964, mas também para adaptar ao teatro um conto de Machado de Assis, cuja dinâmica interna é poderosa. O valor artístico mais forte é o da consistência interna, que valida ou invalida as alusões ao presente. É ela que comanda as eventuais verdades modernas e “anacrônicas” da peça. Certamente a encenação hoje teria que visar a sua capacidade de alusão ao presente. Mas quem confere acerto literário às eventuais semelhanças é a consistência interna, a dinâmica do movimento social bem como os seus impasses. Por exemplo o momento em que o levante popular constata, apoiado no que foi visto nas cenas anteriores, que as classes proprietárias não valem nada. A conclusão é bem fundada na experiência feita. Não obstante, entra em cena uma voz feminina mais reflexiva, que diz que tudo isso é bem verdade, mas que também os revoltosos estão sendo postos à prova, e que mesmo que seus ini-

migos sejam desprezíveis, nada garante que os rebeldes sejam bons ou tenham a saída. Esta fala, que talvez seja a principal da peça, não estava na versão de 1969 e foi escrita agora. Ela acolhe a dinâmica interna do Alienista e a dificuldade da situação de nossos dias.