



INÁ CAMARGO COSTA

Universidade de São Paulo

Resumo

Partindo de uma breve notícia sobre a história do grupo teatral Foliás d'Arte, apresenta-se uma leitura do espetáculo e do texto *Babilônia*, na qual são destacadas suas figuras mais significativas, como Courage, Keuner, Galileu e Silvério, e com elas a corrosiva análise do papel desempenhado pelo mundo do entretenimento na verdadeira guerra civil em andamento em nosso tempo.

Abstract

Starting with a brief report about the history of the theatre group Foliás d'Arte, this article presents a reading of the text and of the performance of *Babilônia*, in which are emphasised its most significant figures, like Courage, Keuner, Galileu and Silvério, and the corrosive analysis of the role played by the world of entertainment in the ongoing civil war of present times.

Palavras-chave

Teatro brasileiro;
dramaturgia;
Reinaldo Maia; teatro
épico.

Keywords

Brazilian theatre;
drama; Reinaldo
Maia; epic theatre.

Esta confusão babélica de palavras
Resulta de serem elas a língua
De homens decadentes.
Nós não as entendemos mais
Porque não adianta mais
Entendê-las.
De que adianta dizer aos mortos
Como poderiam ter vivido
Melhor.
BRECHT, *ESTA CONFUSÃO BABÉLICA*¹

Teatro e cidadania

O grupo teatral conhecido como Foliás D'Arte existe há alguns anos e desde 2000 dispõe de espaço próprio², o Galpão do Foliás, em Santa Cecília. É parte da paisagem do teatro paulista que interessa e vem se configurando desde a última década do século passado, caracterizada por espetáculos que refletem sobre nossos problemas e misérias. Para não entrar numa longa enumeração, basta lembrar de grupos como TAPA, Teatro da Vertigem, Companhia do Latão, Companhia São Jorge, entre outros.

Babilônia estreou em 2001 e ficou em cartaz até maio de 2002. O texto foi escrito num momento em que se falava muito em cidadania. Em termos conjunturais, ainda estávamos sob o efeito da campanha e da vitória petista nas eleições municipais em São Paulo, mas é bom lembrar também que o tema está presente em discursos políticos de vários matizes desde os anos 80 (lembrem-se da "Constituição Cidadã", que vem sendo esvaída ao longo dos anos de política de inserção voluntária e subalterna nos negócios do imperialismo)³. Essa pequena digressão temática é obrigatória, porque a peça de Reinaldo Maia se arma a partir de uma ideia simples e explosiva: um pequeno grupo de excluídos (sem teto, esfarrapados, etc.) se dirige a Babilônia⁴ para eleger o Chefe dos Mendigos.

Antes de entrar nos detalhes, é preciso tratar do que a peça pressupõe com essa fórmula – eleições à vista. Todos aprendemos que democracia e exercício de cidadania têm o seu grande momento nas

¹ *Diese babylonische Verwirrung*, do livro *Gedichte*, v.2, p.172. Tradução livre da edição inglesa de John Willet e Ralph Manheim, *Bertolt Brecht Poems 1913-1956* (London, Methuen, 1979, p.124).

² Bem entendido, trata-se de antigo depósito que foi adaptado para funcionar como teatro, cujos proprietários mantêm uma relação normal com os métodos e regras da especulação imobiliária e por isso tratam o grupo como qualquer inquilino, sujeito a todo tipo de chuvas e trovoadas.

³ Não é maledicência: ver artigo de José Luís Fiori na *Carta Maior* de 20.5.2002, avisando que este é o diagnóstico de Richard Cooper, conselheiro político internacional de Tony Blair.

⁴ Agradecendo a compreensão de editores e leitores, deixo para outra oportunidade o comentário que obrigatoriamente começaria pelo lado bíblico do tema que, assim como o da conjuntura teatral recente (a peça *Apocalipse 1,11*, do Teatro da Vertigem, tem uma personagem que se chama Babilônia), nos levaria longe demais.



eleições, quando os cidadãos se dirigem às urnas para eleger seus dirigentes e representantes. Mas ninguém gosta de tratar da verdade brasileira sobre esta história e *Babilônia* nos convida a pensar sobre ela.

Se formos rigorosos com os conceitos, é preciso lembrar, em primeiro lugar, que cidadão se tornou um conceito político relevante no mundo moderno com a Revolução Francesa de 1789 e que foi adotado no Brasil não para definir um direito, mas para instituir mais um privilégio (especificamente o do voto que, aos poucos e muito lentamente, sempre como privilégio⁵, foi sendo ampliado – as mulheres só o conquistaram nos anos 30 do século XX – e, finalmente, ao invés de se tornar um *direito*, tornou-se uma *imposição*: todos sabem que no Brasil o voto é *compulsório*).

Cidadão e cidadania correspondem a uma experiência histórica muito específica que alguns países que foram colônia, como o Brasil oficialmente até 1816, não conhecem. O Brasil não conhece a experiência do *citoyen* da França de 1789, ou a do portador de direitos dos Estados Unidos, que de arma na mão expulsou ingleses e franceses. O Brasil não fez isso e, assim, mesmo depois de promovido a Reino Unido de Portugal e Algarves e permanecendo na condição de sócio menor dos negócios de Portugal até 1889, é um país onde, agora citando Paulo Emílio⁶, uma casta de colonizadores ocupantes tratou de enquadrar os ocupados, isto é, a negrada e a índia, para usar termos que eles (ocupantes) ainda usam, assim como os mestiços de todo o tipo, a poder de pancada, grilhões, tronco e outras armas igualmente sutis.

Proclamada a República, que também foi um golpe militar, promulgaram a existência do cidadão. Porque até a República nem dá para falar em cidadão: o país era uma Monarquia, dita constitucional, mas na verdade absolutista, onde, independentemente do jogo de cena com parlamento e ministérios, o imperador tinha a última palavra sobre qualquer questão. E eleições eram problema de coronéis, como se

pode ver em França Júnior, por exemplo, ou querela de ocupantes, para continuar citando Paulo Emílio. Os militares que assumiram o poder mantiveram essas regras políticas, os ocupantes em seus lugares, e puseram o que eles chamaram de República a serviço de seus negócios. A partir de então, toda promessa de democratização sempre significou, e continua significando até hoje, ampliar, apenas o estritamente indispensável, o número dos ocupantes, que sempre foram e continuam sendo minoria em relação à negrada, à índia e aos mestiços, ou seja, nós, os que nunca conquistamos nem mesmo o direito de cidadania. A menos que se acredite que encerrada a última ditadura e “conquistado” o “direito” de votar para presidente e demais cargos do poder executivo, o Brasil passou a ser uma democracia. No sentido aqui adotado, as próprias eleições, em qualquer nível, fazem parte do grande teatro da dominação dos ocupantes no Brasil, como sabem os que conhecem história, mesmo a oficial.

Assim, de acordo com esse raciocínio muito esquemático, em nenhuma das instituições brasileiras, desde as políticas, passando pelas econômicas, e chegando às que nos interessam, as destinadas ao ensino, que sempre fizeram parte ativa do processo de dominação (primeiro nas mãos da Igreja, depois do Estado e agora do Capital⁷), e as do mundo das artes, incluindo a produção cultural mais exigente, em momento nenhum da história do Brasil se colocou *para valer* a perspectiva da cidadania. Porque tais instituições se destinam ao cultivo e à justificação de privilégios e privilegiados, ou à dominação pura e simples (a semelhança entre nossas escolas e instituições correcionais não é casual).

Houve, porém, um curto período de exceção. Nunca é demais lembrar que o golpe de 64 aconteceu entre outros motivos porque o país *ameaçava* virar uma democracia. Naquele momento, fim dos anos 50 e começo dos 60, o teatro brasileiro descobriu isso e em São Paulo grupos como Arena e Oficina participaram ativamente da produção e expressão dessa percepção. Nosso teatro descobriu, por exemplo, que a experiência da “cidadania” alcançava quando muito um terço da população⁸. De modo que não se aplicava ao conjunto do país o conceito de cidadania, porque uma prática política de dominação e de exclusão de quase todos, de quase tudo é o contrário de cidadania. Seu nome adequado é exercício de privilégio.

Por isso faz sentido dizer que no Brasil nem a classe dominante nem a dominada, até hoje, sabe o que é cidadania, que não pode ser

⁵ Portanto, ao contrário do que reza a tradição oficial, neste ponto pelo menos o Brasil preferiu imitar o costume inglês que, antes da Commonwealth (1649-1660), claramente definia voto como privilégio de *citizen*, o que não estava ao alcance de qualquer um.

⁶ Cf. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, São Paulo, Paz e Terra, 1980, p. 77: “Somos um prolongamento do ocidente, não há entre ele e nós uma barreira natural de uma personalidade hindu ou árabe que precise ser constantemente sufocada, contornada e violada. Nunca fomos propriamente ocupados. Quando o ocupante chegou, o ocupado existente não lhe pareceu adequado e foi necessário criar outro. A importação maciça de reprodutores seguida de cruzamento variado, assegurou o êxito na criação do ocupado, apesar da incompetência do ocupante agravar as adversidades naturais. A peculiaridade do processo, o fato do ocupante ter criado o ocupado aproximadamente à sua imagem e semelhança, faz deste último, até certo ponto, o seu semelhante. Psicologicamente, ocupado e ocupante não se sentem como tais: de fato, o segundo também é nosso e seria sociologicamente absurdo imaginar a sua expulsão como os franceses foram expulsos da Argélia. Nossos acontecimentos históricos – independência, república, revolução de trinta – são querelas de ocupantes onde os ocupados não têm vez. O quadro se complica quando lembramos que a metrópole de nosso ocupante nunca se encontra onde ele está, mas em Lisboa, Madri, Londres ou Washington”.

⁷ Ganha um doce quem responder bem rápido por que a língua portuguesa até hoje é ensinada em nossas escolas como se fosse uma língua estrangeira.

⁸ O teatro do CPC da UNE, por exemplo, produziu o espetáculo *O auto dos 99%* que tratava com muito humor das dificuldades por que passava o 1% da população que conseguia entrar para a universidade pública. Passados quarenta anos, o índice não é muito diferente, embora os sociólogos que acompanham o assunto costumem tratar de percentuais restritos à população em idade escolar (para proclamar índices tão alentadores como 15%...).



entendida apenas como o que a nossa constituição proclama, todos iguais *perante a lei*. A prática da desigualdade e da exclusão não é prática de cidadania, nem mesmo no horizonte muito restrito da classe dominante. É por isso também que a nossa classe dominante é, por definição, antidemocrática, e entende direito como privilégio. Para a nossa classe dominante não existe a idéia de direito no sentido posto pela Revolução Francesa ou pela Revolução Inglesa de 1649. Não há cidadania no Brasil.

Babilônia pressupõe tudo isso e dá um passo adiante, no âmbito do teatro interessado em nossas misérias. Entre outras coisas porque, para não recuar demais, basta lembrar que no começo do século XX nosso teatro nem sequer admitia a presença de pobres e mendigos em cena. E quando isso acontecia a crítica prontamente reclamava em nome do bom gosto. Nos anos 30, Joracy Camargo, com *Deus lhe pague*, conseguiu explorar (mal) um assunto como o do “mendigo de porta de igreja”, que sintomaticamente rendeu o maior sucesso de público da vida de Procópio Ferreira. Nos anos 50, uma produção de *Ralé* (Gorki) pelo TBC parece não ter conquistado a simpatia de seu público, muito afeito a questões de bom gosto. Mais tarde, já bem avançados os anos 60, depois dos marginais de Plínio Marcos, Cacilda Becker imortalizou entre nós os mendigos de Beckett (*Esperando Godot*) e, desde então criou-se uma espécie de acordo tácito, segundo o qual este é um tema como outro qualquer. *Babilônia* trata do assunto sabendo que não: dialogando com as cenas que vê diariamente sob o viaduto ao lado do Galpão do Folias, mostra que o processo de exclusão, por mais sutil que seja em nosso caso (artistas e trabalhadores intelectuais), também nos atinge e nos oferece como horizonte a vida de sem-teto⁹. Todos fazemos parte de um processo que resulta em exclusão e, por isso, *Babilônia* é uma discussão da cidadania, justamente porque ela não aparece e no entanto o grupo de que ela trata vai participar de eleições. Mas, por estranho que possa parecer, este nem é o ponto mais importante da peça (embora, como exposição do modo como não-cidadãos se comportam em tempos de eleições, constitua por isso mesmo um diagnóstico impecável).

Texto e espetáculo

Minha experiência com *Babilônia* foi de aprendizagem, por ter sido uma das raras vezes em que tive oportunidade de discutir o texto com o grupo envolvido em sua produção desde o início dos trabalhos e por mais de uma vez depois de estreado o espetáculo. Foi possível constatar que algumas das virtualidades do texto acabaram se materializando em imagens fortíssimas e, sobretudo pelo acolhimento das contribuições do elenco e do diretor (inclusive para o texto), o espetáculo ganhou em

clareza e encontrou uma forma (circular) extremamente reveladora que não estava prevista originalmente. Por isso, embora as considerações que seguem tenham o texto como objeto principal, o espetáculo dará a elas luz, régua e compasso.

Na primeira discussão, ainda sobre o texto, argumentei que não me pareciam necessários os nomes adotados pelo autor, Reinaldo Maia, como Courage, Keuner, Galileu e Silvério; sintomaticamente, Dagmar e Zé Celso não me incomodaram e Nada me parecia um tremendo achado brechtiano. Resumindo bastante o argumento: o procedimento corria o risco de parecer simples exibição de intelectualismo. Depois de várias conversas, acabei me deixando convencer pelo dramaturgo: tratava-se, para ele, tão-somente de honestidade intelectual. Ele havia usado materiais de Brecht (Courage, Keuner e Galileu); Silvério é retirado da Conspiração em Minas – para indicar que não se pode confiar nele, que é um traidor; foram usados textos de Ariano Suassuna, de Manoel de Barros e assim por diante. Para Maia, como a cultura neste país nunca é propriamente original; como essa história de originalidade é um engodo ideológico, ainda mais nestes tempos em que vivemos; como a pilhagem no teatro é uma prática mais comum do que se imagina etc., e ele mesmo, seguindo o exemplo de Brecht, também pilha o que lhe parece aproveitável, é muito mais honesto dar ao público a referência do que fingir que se trata de “invenção”.

A peça como um todo tem uma característica circular que só ficou clara no espetáculo. Melhor dizendo: o espetáculo resolveu um problema que o texto parecia ter, pois acabava de modo aparentemente arbitrário, como um fragmento não resolvido. A forma circular do espetáculo consertou essa percepção. Encontrou-se com ela uma solução formal que não estava, pelo menos a princípio, explícita no texto. E mesmo nos ensaios demorou para ficar clara como proposta de encenação. Quando surgiu, obrigando inclusive à modificação do espaço físico da cena, alguns ruídos desapareceram. O que tinha ficado obscuro, sem sentido, passou a significar. A conclusão é que esse espetáculo tem que ser circular, porque a circularidade fecha a proposição mais profunda da peça, a saber: o texto trata de uma história que ainda não acabou. Como só podemos imaginar no que ela vai dar se sua lógica continuar prevalecendo, a morte de Keuner, que provoca uma interrupção naquele fluxo infernal, apenas faz que o espetáculo pare, mas não se chega a uma solução. Se quisermos, como devemos, usar a imaginação, fica claro que, passado o susto, Silvério se elege chefe – sucessor de Keuner – e a “vida” deles continua em círculos. Mas vamos por partes.

Uma circularidade épica

Marco Antonio Rodrigues, o diretor, junto com Dagoberto Feliz, ator e diretor musical, responde pela inserção da moldura em que a cena evolui, construída por excertos retirados da ópera *The Civil Wars*, de

⁹ Na vanguarda do processo, diagnosticado há mais de dez anos por Robert Kurz, desde dezembro de 2001 a Argentina cobre de razão o nosso dramaturgo que só estava examinando a lógica da situação em que nos encontramos.



Philip Glass¹⁰, que definem a abertura e o encerramento do espetáculo. Essa informação exige algum comentário, mesmo que raso.

Os que acompanham, como é o caso do Marco Antonio, o trabalho de Philip Glass (e de Bob Wilson), conhecem sua marca registrada, do ponto de vista musical e do ponto de vista da reflexão radical sobre a experiência social norte-americana. A música em *Civil Wars* tem um caráter de ruminação obsessiva sobre temas musicais mínimos (digamos assim) tais como os formulados por Bach no *Cravo bem temperado*. Nessa experiência o procedimento assumiu uma dimensão de epopéia operística com tal abrangência que a obra como um todo não chegou a se completar: a parte realizada corresponde ao Ato V, intitulado “A seção romana”¹¹. Entretanto, ao contrário do que esse título sugere, seu assunto mais imediato é a guerra civil americana que tem como pano de fundo, digamos cultural, nada menos que a mitologia grega tal como foi rebaixada na apropriação pelo Império Romano (todas as inferências sobre os fundamentos falsos ou falseados da alta cultura americana são cabíveis). Entre os personagens, encontramos Garibaldi, Robert E. Lee¹², Abraham e Mary Lincoln (esta, quando jovem e, depois, adulta), Hércules e Alcmena. Os textos cantados por Hércules, Alcmena e Coro são excertos de tragédias de Sêneca, *Hercules Furens* e *Hercules Octaeus*. Outros textos reunidos por Robert Wilson e Maita di Niscemi vão de relatos dos próprios personagens históricos a trechos de Shakespeare. Mas como o nosso assunto não é esta guerra civil, limitemo-nos à parte que entrou em *Babilônia*.

A cena de abertura é claramente um prólogo (que Gil Teixeira, o iluminador, tratou de manter em semi-obscuridade) onde mal se divisam figuras representando tipos saídos do *show business* (no sentido mais amplo possível: desde atividades circenses até espetáculos da Broadway) cantando o primeiro dos versos de Sêneca, *sed tu, domitor magne ferarum* (mas tu, poderoso domador de feras), que abrem a cena final da “Seção romana”. Enquanto os atores preparam a transição, a sonoplastia prossegue com a música de Philip Glass que deverá ligar esse prólogo à cena final: Keuner está morto e suspenso no ar, as figuras estão paralisadas, apenas um cachorro mostra alguma inquietação e *volta* a mesma música obsessiva, agora como o fundo sobre o qual se destaca a voz de Laurie Anderson interpretando a jovem Mary Lincoln, que diz coisas como: “Ah, assassino, me deixe em paz... Estou ouvindo um barulho/ Deve ter sido uma guerra terrível... Não tem nada de errado/ Eu não estou louca, digamos assim... Maravilha, continue, termine a peça/ Que comecem os

assassinatos... Bem, é bom ver as coisas se movimentando outra vez... Eu não estou nervosa, estou apavorada... Tente se lembrar/ deve ter acontecido outra coisa/ deve ser sido uma guerra terrível”.

As inferências se impõem: a história que acompanhamos, desenvolvida nessa moldura, fala de uma guerra terrível e não precisamos ruminar muito para entender que é a guerra civil não-declarada (a não ser nos curtos períodos de “jogo limpo”, quando governantes de plantão – José Bonifácio, por exemplo – declaravam “guerra justa” aos índios que teimavam em persistir na “barbárie”) em andamento no Brasil desde que os europeus desembarcaram. Esta aparente demasia pode perfeitamente ser dita, pois está autorizada pelo canto em latim, que também mimetiza a *performance* da Igreja Católica dos tempos da colonização ao Concílio Vaticano II,¹³ quando foi autorizada a prática do culto em línguas vivas. O final sugere a sua permanência. Mas não podemos perder de vista o que diz o texto dos domadores/conquistadores/dominadores e, dada a caracterização de seus intérpretes, são domadores de feras tanto os que usaram o latim quanto os praticantes das mais variadas artes.

Este outro ponto formula a pergunta difícil de encarar: qual é o papel do artista e do intelectual na configuração presente dessa guerra. Como os interpelados não gostam de se dar por achados, texto e espetáculo mostram algumas formas de fugir da raia que, não por acaso, ilustram diferentes maneiras de praticar a lógica da guerra capitalista: nas relações pessoais, nos pequenos negócios e nos sonhos de inserção subordinada do intelectual-artista que promete sair à caça de financiadores para seu primeiro filme. Mas não podemos perder de vista a premissa básica do espetáculo: as figuras que desfilam em *Babilônia* já são excluídas. Seus nomes, Galileu, Courage e Keuner, servem também (como o canto em latim) para avisar que esse tipo social tem uma história que vem de muito longe. Esse, aliás, é um dos interesses do Foliás que também vem de longe e apareceu, por exemplo, num espetáculo como *Cantos peregrinos*, tematicamente referido no momento em que Silvério deve sair de cena cantando a “Canção do peregrino”.

A opinião do espetáculo sobre o que esses tipos podem fazer na hipótese de sua integração (passada ou futura: o espetáculo é circular) ao *show business* também aparece em chave musical. Após a chegada de Keuner, todos vão dormir e quando amanhece assistimos ao show que eles fazem para depois passar o chapéu¹⁴. As cenas são indescritíveis, solicitadas pelo dramaturgo em termos sumários: “o show acontece com um exorcismo, um show erótico e a bandinha pernetta”¹⁵. A músi-

¹⁰ Cf. Philip Glass, Robert Wilson, *The Civil Wars*, New York, Warner, 1999.

¹¹ O “libreto” do CD conta toda a história com detalhes muito reveladores. (cf. *The Civil Wars*, op. cit.).

¹² Como as demais figuras são bastante conhecidas nossas, aqui vai apenas uma breve informação sobre o general Robert Lee: dizem as más línguas que se esse “homem de Virginia” não assumisse o controle do exército confederado (ele era coronel do exército unionista), a guerra teria acabado muito mais cedo e com muito menos custos.

¹³ Decreto de 4.12.1963. Agradeço a informação precisa a Maria Thereza Vargas.

¹⁴ Citando tanto o procedimento das trupes que frequentavam as feiras europeias desde o fim da Idade Média quanto o dos grupos de teatro e demais artistas de rua não-subsidiados que ainda hoje atuam por toda a parte (São Paulo, Rio, New York, Paris, Londres etc.).

¹⁵ Reinaldo Maia, *Babilônia*. Original inédito, p.11.



ca alterna a mais famosa ária da *Flauta mágica* de Mozart, a *Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen*, da Rainha da Noite¹⁶, em gravação *pop*, com o clássico do rock inglês, *Satisfaction*, dos Rolling Stones. É só combinar o que dizem os dois textos: desejo de vingança que só se satisfará com a morte, mas nenhuma satisfação é mais possível, nem mesmo a erótica, já que tudo está sob o controle da indústria cultural.

Em resumo: *Babilônia* olha para os marginais de Santa Cecília, dos quais os envolvidos no espetáculo fazem parte e sabem disso, mas sabem também que estão vivendo o fim da linha de toda uma civilização. O recorte histórico vai dos tempos em que os gregos acreditavam em descendentes de deuses como Hércules, passa por Roma, por sua herdeira, a Igreja Católica, pela maçonaria (que está na *Flauta mágica*), por várias guerras, inclusive a Inconfidência Mineira, e desemboca nesta interminável viagem para Babilônia, que fica em Santa Cecília mesmo.

Figuras

Reinaldo Maia seleciona em meio à barafunda que é essa “história universal” alguns tipos para examinar como um cientista social brechtiano. Nessa chave é possível explicar, por exemplo, por que sua cafetina tem que se chamar Courage. Ela poderia ter qualquer nome, mas nosso dramaturgo quis aproveitar alguma coisa da análise de Brecht sobre Coragem, uma vivandeira numa das guerras do século XVII¹⁷. Essa vivandeira também é uma excluída que se aproveita da situação de guerra e por isso o próprio Brecht dizia que Courage é a Alemanha, ou a burguesia alemã que vive da guerra. Segundo o diagnóstico de Brecht, em *Mãe Coragem* a guerra, a produção da morte, é o meio de vida da Alemanha. Para se apropriar desse diagnóstico, dando a ele um alcance local, com as determinações acima, que ainda envolvem artistas e intelectuais, Maia precisava usar exatamente o nome dela. Aqui, a carroça de Courage conduz a “bandinha perneta” que se dirige a Babilônia – seus componentes são os produtores da mercadoria (modalidades diversas de exploração da boa fé pública) que ela tem a oferecer.

Antes de prosseguir, porém, é justo fazer um breve resumo do texto para que não se perca o leitor nas demais considerações: a bandinha é composta por Silvério, o candidato, Dagmar, um travesti de mil e uma utilidades (cozinhar para o grupo, cuidar do acompanhamento musical, obter dinheiro vendendo sexo e demais atividades de rotina) e Galileu, o professor/intelectual/artista. Esse grupo é mais ou menos acompa-

nhado pelo monge Zé Celso que ainda não está inteiramente integrado. Chegam à praça onde vão descansar quando chega Keuner. No dia seguinte, Keuner faz aparecer Nada, uma mulher fabulosa que será disputada por Courage, Silvério e Galileu. Instaura-se então a milenar disputa dos “três candidatos à mão da princesa”¹⁸. O vitorioso é Galileu, que leva Nada como prêmio, e Keuner paga com a vida pela decisão. É tão simples assim, como devem ser as parábolas, pois o que interessa é o experimento. Quanto à “moral”, vai depender de análises mais demoradas.

Com um grau muito interessante de inverossimilhança, a Courage de *Babilônia* é uma prostituta veterana, ex-dona de bordel e exploradora do *show business*. Como uma espécie de líder daquele grupo, a figura¹⁹ Courage é uma veterana do *show business*, que vislumbra a possibilidade de fazer *peep show* quando aparece Nada. Seu negócio é um *show business* itinerante que nem é mais de quinta categoria, porque ela é *outsider* (como a Mãe Coragem). Ela também foi expelida do mundo que conta porque, naturalmente, perdida a sua utilidade, a sua capacidade de traficar seres humanos ou produtos para a indústria cultural, ela quebrou. Quebrada, também foi parar naquele grupo de pessoas.

O grau de inverossimilhança é interessante enquanto tal, porque nós não estamos falando de teatro realista e, não sendo a peça realista, a inverossimilhança costuma ser muito bem vinda, porque sua função é inversa à da verossimilhança. A pergunta deixa de ser: mas será possível que uma velha dona de bordel caia na situação de *sem-teto*? A pergunta produtiva é a contrária: dada a guerra sem trégua de todos contra todos, especialmente no âmbito do *show business* que, como todo mundo sabe, nunca esteve muito distante desse outro negócio que é o da prostituição, é possível que isso aconteça? É a radicalização de uma percepção. Não se trata, para quem escreve uma peça como essa, de perguntar se isso já aconteceu na nossa experiência e portanto pode ser mostrado. Não: desde a experiência expressionista, os dramaturgos conquistaram o direito de raciocinar para a frente, sobre coisas que podem acontecer e que eles já podem mostrar como se já tivessem acontecido. Esta é uma das grandes qualidades da análise que o Maia está fazendo da nossa sociedade. Por isso, vale a pena insistir: o tipo representado por Courage tem um grande poder de iluminação sobre a conjuntura que nós (insisto: artistas e intelectu-

¹⁶ Em tradução corrente, o título, que corresponde ao verso inicial do desafio que a Rainha da Noite fará a Pamina, significa “Um inferno de vingança arde no meu coração”.

¹⁷ Brecht também encontrou essa história pronta. Trata-se de personagem da guerra dos Trinta Anos, segundo a narrativa picaresca de Grimmelshausen em *Mãe Coragem* (*Lebensbeschreibung des Landstörtzerin Courage*), de 1670. Cf. Geremek, Bronislaw. *Os filhos de Caim: vagabundos e miseráveis na literatura europeia, 1400-1700*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

¹⁸ Para não entrar em novo comentário interminável, vale lembrar que este também é o núcleo narrativo de *Turandot*, ópera de Puccini que Brecht parodia em um texto de 1954, *Turandot, ou o congresso das lavadeiras*, em que também examina o papel dos intelectuais.

¹⁹ Desde o expressionismo peças como *Babilônia* trabalham, como já fazia o teatro medieval, com figuras e não com personagens no sentido dramático ou mesmo do romance, razão pela qual adotamos aqui este conceito. Mais uma razão para se falar em tempos babélicos.



ais) vivemos. Por isso funcionalmente Courage prevalece sobre as demais figuras da peça.

A única figura em condições de se contrapor a Courage é Keuner. Primeiro, por ser o depositário da sabedoria milenar do excluído, da malandragem, o rei (chefe, no caso) dos malandros, que não faz parte *daquele* grupo. Segundo, ele “tem a força” e está cuidando da sua sucessão. Tem alguma coisa a ensinar como, por exemplo, ser inútil. Ensina que a esperteza não tem limite, mas a sua é uma esperteza que já está do outro lado, como prática de vida herdada e passada de sucessivas gerações de excluídos. Keuner pode quase tudo na peça. (Sua morte é uma espécie de aposta otimista: o saber que ele representa só tem função negativa, na medida em que sintetiza as regras do jogo capitalista levadas às últimas consequências – Keuner é o único que entende alguma coisa do que está acontecendo. Seu conhecimento em si mesmo não é crítico, é cínico, mas objetivado em atos, e às vezes até em sermão, explícita para nós, o público, aquelas regras.)

Os enfrentamentos que ele estabelece com os candidatos a Nada constituem o núcleo por assim dizer didático da peça. Mas didático no sentido brechtiano: ele obriga cada um a expor a verdade do que representa: Galileu, o professor que se considera acima da lama onde se encontra; Courage, a cafetina que prefere ser *promoter* de meretriz a trabalhar como mera atriz; e Silvério, o candidato que pensa estar afinado com os tempos neoliberais e não percebe que agredir prostitutas iludidas dizendo-lhes a verdade sobre sua situação “rende” mais do que a hipocrisia solidária dos últimos tempos.

Para quem está envolvido com a estrutura educacional, Galileu é a figura mais interessante, porque ele é um registro muito preciso da situação que vive o intelectual que se pensa progressista. Ele é uma espécie de professor. Digamos para fins de raciocínio, um professor da rede pública, de colegial, não se sabe muito bem e não é preciso especular muito. Pelo que sabe e pelo que faz, ele pode ser um professor de Português, ou um professor de História. Pode ser um professor de Artes, que conhece Maiakóvski, Manuel Bandeira, Manoel de Barros, e quer se tornar artista, cineasta, de preferência. Isso é um achado do dramaturgo: ele não se interessou em colocar no meio daquela gente um intelectual da alta hierarquia, dos diversos estamentos de intelectuais a favor disponíveis no Brasil. Pode muito bem ter sido em nome da verossimilhança: no plano do conteúdo ficaria inverossímil um intelectual de alto nível naquele meio; formalmente, ele não poderia estar integrado como esse Galileu à situação inicial. Já o professor da rede pública que virou sem-teto (ou favelado, que é quase a mesma coisa) é um fato entre nós: também os professores estão sendo jogados fora da sociedade brasileira. É uma coisa absolutamente notável. Isto sim, é uma sociedade bem-sucedida, que se pode dar a esses luxos. Dado o tempo que a sociedade gasta para formar um professor, jogá-lo fora é um luxo a que poucas sociedades se dariam. Por isso, Galileu tem um grau importante de verossimilhança, de observação

da realidade. Por outro lado, tem essa perversidade, que pode até não ter sido de caso pensado, que é o fato do Galileu representar o intelectual nesse meio, ainda não inteiramente adaptado àquela vida. Ele ainda tem resquícios de vida organizada, tem ainda alguns critérios de moral e outros, que de vez em quando invoca, para vê-los imediatamente desqualificados²⁰. Tem ainda valores estéticos, poéticos, etc. Mas a cada intervenção de Galileu aquele conjunto de pessoas, na melhor das hipóteses, desqualifica o que ele tem a dizer. É uma avaliação do papel do intelectual hoje. O intelectual não tem respostas para essa situação. E o terrível, em termos do horizonte descortinado por *Babilônia*, é isto: a melhor hipótese para Galileu é integrar-se completamente àquele tipo de gente. Bem entendido: a prevalecer a lógica do sistema em que nos encontramos, não se coloca outra perspectiva.

Silvério, o candidato que vai trair, é reponsável por um dos grandes momentos da peça. Ele cita Giannotti, o filósofo número um da era FHC, com aquele discurso reincidente (porque repetido desde quando começaram as denúncias de corrupção no governo Collor): “os líderes têm que calcular direito os riscos que correm de serem pilhados em público toda vez que agirem exclusivamente em nome de seus legítimos interesses particulares”²¹. Essa é uma convicção da classe política brasileira (e de seus admiradores entre os ocupados) desde sempre, que agora foi promovida à condição de axioma ético por esse grande filósofo paulista. Quem fala isso é Silvério, o candidato. A cena é didática porque o espetáculo está especificando o emissor da opinião e, ao fazê-lo, está criticando, assim como critica todos os valores de Courage, todos os valores de Keuner, aquela bandalheira didática que se instaura na disputa por Nada e acaba em guerra civil e na morte de Keuner.

Aliás, batizar a moça de Nada, para além do aproveitamento da dica de Brecht²², é uma crueldade adicional do dramaturgo no exercício do direito de brincar (a sério) com as palavras: a moça que vai ser objeto de disputa pela cafetina, pelo professor e pelo candidato se chama Nada. Quem ganhar a parada leva Nada. Este é o prêmio. E, por outro lado, a figura que se chama Nada, em algum momento da peça ou da vida real, foi ou pensou que pudesse ter sido gente. Ela pensa, fala, faz sexo, dança etc, e é Nada. As implicações são por demais evidentes, de modo que não precisamos nos aprofundar sobre Nada...

Zé Celso tem que ficar por último porque, por mais sinceros que fossem seus esforços, ele não conseguiu integrar-se ao núcleo da história. É um monge de araque, seu discurso está entupido de sabe-

²⁰ Por exemplo: quando declara a Keuner que suas intenções em relação a Nada são honestas, Keuner lhe explica que isso é o que mais ofende. Cf. Maia, op.cit., p. 16.

²¹ Maia, op. cit., p.19.

²² Cf. Brecht, *Histórias do Sr. Keuner*, São Paulo, Brasiliense, 1989, p. 100: “Quem se ocupa de si mesmo se ocupa de nada. É o servente do nada e o dominador do nada.”



doria católica mal absorvida e por isso mesmo sua figura é extremamente eloquente: em poucas palavras, ele representa uma espécie de “lastro ético” (o religioso) em acelerada extinção, de presença inteiramente lateral nas vidas daquelas figuras. Ele só é levado a sério quando mostra o tipo de serviço que pode prestar ao grupo: fazer exorcismos tão de araque quanto ele a serem integrados ao *show*. Também esse é um ponto que dispensa desenvolvimento.

Quase como um contraponto de Zé Celso, temos Dagmar, um travesti explorado até o osso. Está plenamente integrado ao grupo (pode até ser filho de Courage, havendo uma sugestão nesse sentido, mas vinda de quem vem não há razão para se acreditar). Com seus interesses também claramente explicitados (tem todos os sonhos de quem espera acontecer na vida artística), vive uma situação que pode corresponder ao diagnóstico do dramaturgo sobre o papel que restou ao tipo neste mundo: a mais enérgica reserva de disposição para levar às últimas conseqüências a produção do falso. Mas ao mesmo tempo é dele um dos discursos mais eloquentes: “A partir dos restos o artista iniciava a sua engenharia de cores./ Muitas vezes chegava a iluminuras a partir de um dejetto de mosca/ deixado na tela./ Sua expressão se iniciava naquela mancha escura./ O escuro o iluminava./ O velhinho sabia o valor das coisas imprestáveis”²³.

Seria uma declaração de esperança? Uma recomendação, um programa para o teatro? *Babilônia* mostra que ninguém ali sabe onde está, nem para onde ir. O que se aprendeu não serve mais para nada, a não ser para chegar à mesma situação daquelas figuras. O espetáculo não tem nada de afirmativo, é de uma radical negatividade. Da primeira à última cena, da primeira à última fala, afirma que nós só sabemos o que não queremos ser. Só estamos vendo a que ponto chegamos. Quem sabe, prestando atenção nas suas manchas escuras, nas coisas imprestáveis, acabemos descobrindo a moral da história.

²³ Manoel de Barros, apud Maia, op.cit., p. 37.