

O poder do sim - um dramaturgo procura entender a crise financeira



Por **PRISCILA MATSUNAGA***

Considerações sobre a peça teatral de David Hare

Não é habitual que a crítica teatral se interesse pelo dinheiro como categoria analítica, embora dramaturgos comecem grandes peças fazendo menção à sua importância para a construção das personagens. Na primeira cena de *O mercador de Veneza*, Antônio, o mercador, narra sua tristeza e prontamente os amigos Salarino e Solânio dizem que estariam igualmente tristes caso tivessem tantas riquezas em alto mar – “Salarino: (...) Mas não, não me responda; eu sei que Antônio está triste de tanto pensar em sua mercadoria” – no entanto Antônio nega que o motivo de sua tristeza se relacione aos negócios; igualmente triste está Macha em *A gaivota* de Tchekhov que, como Antônio, nega que o sentimento tenha relação com o dinheiro, embora Midviedîenko diga a ela que a questão sempre é o dinheiro, ou melhor, a falta dele.

As duas peças, distantes em 400 anos, dizem respeito a mundos muito diferentes e seus temas em nada se assemelham. O que as une é o gênero indicado pelos autores, comédia, e a oscilação trágica entre a sociedade das mercadorias e as aspirações humanas. Se na peça de Shakespeare Veneza floresce em meio aos negócios, incluindo a usura, a Rússia de Tchekhov registra a falência dos artistas e a derrocada da aristocracia. O que as une é a infiltração de um assunto “menor”, o dinheiro, que poderia interessar a uma leitura materialista das peças.

O que se coloca quando pensamos o dinheiro e sua função em uma peça de teatro é como analisá-lo: o dinheiro poderia ser lido como uma categoria social decorrente da posição das personagens ou em sua estrutura econômica, como categoria decorrente do valor e do capital? Tal questão aparece em um comentário de Fredric Jameson no artigo *Cultura e capital financeiro* sobre uma certa “preguiça” da crítica literária marxista.

Fredric Jameson identifica que durante mais ou menos 70 anos, entre 1917 e 1980, na produção intelectual, o marxismo ocidental desenvolveu uma análise complexa da ideologia desembocando em teorias mais ou menos críticas. O diagnóstico de época do autor – o texto é de 1997 – é que a ideologia se tornou muito mais transparente fazendo com que os problemas de análise ideológica não precisassem de grandes elaborações. No final do século XX, o problema mais objetivo se externava pelo dinheiro: como era possível a economia se assentar no mercado de ações – junto à indústria alimentícia e de entretenimento – e de onde vinha o dinheiro se novas indústrias não eram forjadas?

A suspeita, hoje confirmada e posta no livro de Giovanni Arrighi, *O longo século vinte*, ponto de partida de Jameson, era de que vivíamos um novo período capitalista, capitalismo que se desenvolve de um modo espiralado. “Desse modo, o sistema é considerado como uma espécie de vírus (esta figura de linguagem não é usada por Arrighi), e seu desenvolvimento como algo parecido a uma epidemia (ou, melhor ainda, como uma erupção de epidemias, uma epidemia de epidemias)”^[1]

No decorrer do texto, o autor utiliza a teoria de Giovanni Arrighi para a interpretação cultural e literária, em específico para o “entendimento da sequência histórica ou estrutural de realismo, modernismo e pós-modernismo, que tem sido objeto do interesse de alguns de nós nos últimos anos. Para o bem ou para o mal, apenas o primeiro deles – o realismo – foi

objeto de atenção crítica séria por parte da tradição marxista”^[ii]. Para Fredric Jameson, a crítica marxista da cultura fixou a análise em torno do realismo, expressão cultural lida em termos de classe e do dinheiro como categoria social, e deixou análises menos densas – salvo exceções – ao modernismo ou pós-modernismo.

Em um segundo momento no texto, Fredric Jameson propõe pensar o capitalismo e suas formas radicalmente novas de abstração. Para tanto, retoma a mudança histórica do que se considerou “fragmento” desde os irmãos Schlegel até os conteúdos imagéticos da retórica do fragmento amalgamados pela televisão (programas de entrevistas ou clipes). Se a “poética do fragmento” produz sentido é porque algo de sua função desautomatizadora, ou de choque, já não existe e magicamente mantemos o fio narrativo ao mesmo tempo que o desconsideramos: o exemplo dado é um programa de notícias financeiras que se alterna com a propaganda de uma empresa de transportes.

A dinâmica fetichista opera em qualquer atividade cultural e, no caso, o investimento de imagens promove o investimento de capitais. O fragmento tem claramente a função de homogeneizar o conteúdo, sem distinção entre a notícia e a propaganda a partir de um narrador indeterminado (o investidor, obviamente).

Duas questões chamaram minha atenção na leitura do texto de Fredric Jameson. A primeira delas, naturalmente, é a cutucada na crítica literária marxista que parece estar confortável, ainda hoje, à análise da “burguesia” e sua cultura emergente. A segunda questão diz respeito ao modo como podemos tomar o dinheiro como uma categoria econômica, ou seja, pensando os objetos em termos de valor e capital.

Tal questão reverbera na seguinte passagem: “É preciso fazer uma exposição da abstração na qual os novos conteúdos desterritorializados pós-modernos estejam para a autonomização moderna anterior, assim como a especulação financeira global está para as formas anteriores de operações bancárias e de crédito, ou como o frenesi das bolsas de valores nos anos oitenta para a Grande Depressão. Não estou interessado em introduzir aqui o tema do padrão ouro, que fatalmente leva à ideia de um valor realmente sólido e tangível, em oposição às formas diferentes do papel-moeda ou do cartão de crédito (ou informação em seu computador). Ou talvez, o tema do ouro somente se tornaria relevante de novo se também fosse percebido como um sistema artificial e contraditório. O que é preciso poder teorizar é uma modificação na própria natureza dos símbolos culturais e dos sistemas em que operam”.

No artigo “Não precisa morrer pra ver Deus”^[iii] busquei analisar Medeia, de Eurípides, a partir da dinâmica fetichista, tomando a noção mítica de valor de Jean Gernet. Ao contrário do que aponta Jameson, entre uma tragédia ática e o *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, ou as fotografias de Sebastião Salgado de Serra Pelada, o tema ouro muda pouco como símbolo cultural, embora os protagonistas da poesia ou da épica não possuam o metal, ao contrário da tragédia. No artigo, argumentei que a própria personagem Medeia pode ser considerada “ouro encarnado”. Nos três exemplos, poderíamos pensar se o ouro se apresenta como um “sistema artificial e contraditório”, dinâmica do próprio fetiche.

Se no primeiro exercício busquei ler uma tragédia, pretendo aqui apresentar algumas notas breves sobre *O poder do sim, um dramaturgo procura entender a crise financeira*, de David Hare. Penso como uma contribuição à leitura do dinheiro como categoria econômica a partir das provocações de Fredric Jameson.

O dinheiro é sujeito: o poder do sim

Cena 1

Num primeiro momento, o palco está vazio. No momento seguinte, a companhia toda aparece, cintilando. Há uma mulher mais jovem e outra, mais velha, mas, fora as duas, todos são homens de terno – fileiras deles. O autor, um homem alto, de 60 e poucos anos, fala.

a terra é redonda

Autor: Isto não é uma peça. É uma história. Ou melhor, é uma peça, apenas em partes. É mais propriamente uma história. E que história! Sobre como o capitalismo deu uma freada violenta. Onde você estava no dia 15 de setembro de 2008? Você se lembra? Você percebeu? O capitalismo parou de funcionar por quatro dias. Naquele verão eu parei para tentar entender o que aconteceu.

Cena 2

Música. Muitas coisas acontecem ao mesmo tempo. Jon M., um homem de cabelo eriçado, de 50 e poucos anos, empurra sua cadeira para trás com as costas, tentando encontrar uma posição mais ou menos horizontal. David M., com a gravata por cima do ombro, apoia os cotovelos sobre a mesa. George, um homem brilhante, de 70 e poucos anos, com um leve sotaque húngaro, vai pegar uma água com gás. Um homem de 60 e poucos anos (Diretor de companhia hipotecária) com um problema nas pernas se levanta e começa a sacudí-las. Harry, um homem de 60 e poucos anos, está sentado. Uma mulher de 30 e poucos anos (Jornalista da Financial Times) se levanta e pega um café. Scott, um estadunidense de quase 40 anos, de jeans e blazer, tira vários celulares do bolso. David F., um homem baixo de 60 e poucos anos, põe as mãos atrás da cabeça. Um homem alto, Ronald, com seus 60 anos, elegante, começa a andar pela sala. Um homem vestindo uma camisa da Jermyn Street, de 50 e poucos anos, Paul, ensaia algumas tacadas de golfe. Howard, um homem careca de 50 e poucos anos, bate com os dedos na tecla de seu computador. O Autor tem um caderno preto. Ele escreve às vezes, mas a maior parte do tempo escuta.

Jon M. - Eu tenho pensado em como fazer uma peça sobre isto e, se quiserem contribuir para minha criatividade, serão muito bem-vindos.

David M. - Quando a sua peça estiver pronta, essa coisa toda já vai ter passado.

George - Eu acho que, como dramaturgo, o seu problema é que é um episódio importante, mas abstrato.

David M. - A crise bancária vai ser interessante do ponto de vista antropológico, só isso. Por exemplo, como é que você vai colocar em cena coisas como a securitização de dívidas?

George - De qualquer forma, eu deixo esse problema pra você.

Autor - Obrigado. Pelo menos alguém confia em mim.

Diretor de - Por favor, não vá escrever uma peça em que os banqueiros são uns merdas.

Companhia - Porque você vai dizer o que que todo mundo já pensa mesmo e assim vai

Hipotecária - ficar uma peça muito chata.

David M. - Dá pra ver que vai ser difícil.

Diretor de - Para dizer às pessoas o que elas já sabem? Qual a intenção disso?

companhia

hipotecária

Autor - Não existe nenhuma razão específica.

Harry - Eu assisti às suas outras peças, São coisas que acontecem e O mesmo jeito de sempre, e tudo bem, você até pode

a terra é redonda

dizer, pessoas morreram no Iraque e nas ferrovias. Mas desta vez ninguém morreu. Embora ainda haja um longo caminho pela frente.

David M. - Eu escrevi um livro sobre o euro e pessoalmente acho que é uma história incrível, mas não consegui convencer as pessoas de que é tão interessante quanto eu acho que é.

Harry - Nós ainda nem começamos a absorver a catástrofe financeira mais importante da história britânica.

George - Alan Greenspan. Agora ele é uma figura interessante. Você poderia escrever uma peça inteira só sobre ele.

David M. - Greenspan é um vilão maravilhoso; aí está um ótimo vilão para você...

George - Você sabia que ele é obcecado pela Ayn Rand?

Autor - Não sabia.

George - Ayn Rand? A romancista? Ele é louco por ela!

Jornalista - Se você precisa de um vilão, não vai arranjar ninguém melhor que Fred do Financial Goodwin.

Times

Scott - Maldito Fred Goodwin! Que babaca! Um cara muito abusado! Que cara de pau! Uma vergonha! Uma vergonha!

Paul - Para mim, é óbvio que Gordon Brown deveria ser o vilão desta história. Tudo aconteceu sob o governo do Partido Trabalhista. Não num governo do Partido Conservador.

Harry - A gente não vai sair dessa antes de 2025. Você consegue imaginar?

Jon M. - Para mim, Brown é o capitão de um navio que, depois de bater numa pedra, salta depressa para um bote salva-vidas. Aí, quando aparece um furo no barco ele diz, "já sei o que fazer", e enfia o dedão no buraco. Francamente. Acho que ele se comportou de maneira antiética, absolutamente antiética.

Diretor de - Se é uma peça, então é uma tragédia grega. Você está imerso em um sonho,

Companhia - aí chegam a deusas Fúrias e nossa, acordam você na maior violência"

hipotecária

Ronald - Tudo está completamente ferrado.

Howard - Vejo tudo como uma tragédia shakespeariana e, como toda grande tragédia, termina com corpos espalhados por todo o palco.

Ronald - Sem heróis.

Paul - Se você for escrever uma peça, é melhor fazer uma comédia. Se for uma coisa séria, vai ser só mais uma dessas porcarias sobre política.

"Esse lado está certo." "Não, o outro lado é que está." Ninguém quer ver isso. Faça uma comédia, porque é engraçado.

a terra é redonda

Trágico, claro, mas engraçado.

Howard – (Mostra algumas folhas de papel) Escrevi tudo isto aqui pra você. Pode usar, se quiser.

David M. – Estou vendo que todo mundo quer dizer que é uma história sobre ganância e medo.

Jornalista do FT – E é sobre ganância, não é? Pura ganância.

Harry – As pessoas enlouqueceram completamente por ganância.

Diretor de – O medo e a ambição movem o capitalismo. O capitalismo funciona quando

Companhia – o medo e ganância estão equilibrados. Desta vez eles se desequilibraram.

Hipotecária – Muita ganância, pouco medo. Ficaram chocados? Vocês estão chocados? E aí, preferem outro sistema?

David M. – Todo mundo quer transformar os banqueiros em vilões. Mas será que são mesmo?

Howard – Os banqueiros não foram os vilões, foram só hamster girando uma rodinha.

Autor – Honestamente, não vamos chegar a lugar nenhum se vocês insistirem em escrever a peça pra mim. Vocês têm que me dar o material, e não a peça.

David M. – Pois é, é que de repente eu me dei conta de como vai ser difícil.

Autor – Eu sei que é difícil.

David M. – Eu não queria estar na sua pele. É realmente muito difícil.

Autor – Eu sei que é difícil. Estou cuidando disso. Vocês só precisam me contar a história.^[iv]

E os objetos do dinheiro, contam. As duas primeiras cenas da peça funcionam como um comentário e já introduzem o público em seu assunto. Como foi dito por Paul Hammond (caçador de talentos do mercado financeiro), a melhor abordagem é a comédia. É como se ele dissesse: todos sabem quem são os culpados e os motivos da crise de 2008. Melhor rir do que chorar. Mas poderia ser no estilo de uma tragédia ática, com destinos sendo traçados pelos Deuses ou, ainda, shakespeariana, sem heróis.

Entre tragédia ou comédia, talvez os únicos gêneros realmente existentes, o dramaturgo utilizou os recursos do teatro verbatim, espécie de teatro verbal, que busca reeditar o teatro político e satírico, e que estabelece uma conexão entre teatro e jornalismo, e conseguiu criar, segundo Michael Billington, “várias estratégias para tornar instigante o tema apresentado, entre elas a elaboração de perguntas para as quais todos os espectadores gostariam de saber as respostas, a construção de informantes interessantes e a produção de flashes de humor inesperados”.^[v]

David Hare entrevistou envolvidos na crise financeira de 2008 para atender uma encomenda do National Theater de Londres, por isso de seu subtítulo – *um dramaturgo procura entender a crise financeira*. A peça fez sucesso e recebeu sua primeira tradução no Brasil em 2019 e, salvo engano, não foi encenada. O dramaturgo é reconhecido pelo interesse em temas políticos e econômicos, responsável por inúmeras peças e roteiros de cinema.

A primeira dificuldade de *O poder do sim*, tendo em vista a aridez do tema, está presente em uma das falas: como por em

cena um “episódio importante, mas abstrato”? O episódio é a falência do banco Lehman Brothers e todas as suas implicações. Esboço algumas questões que são discutidas pelos próprios personagens em sua inspiração metateatral, ou seja, de acordo com as categorias há muito conhecidas na análise literária: vilões, motivos e pressupostos.

Do primeiro ponto: os vilões seriam os banqueiros, que na fala do presidente da Financial Services Authority, são hamsters girando uma rodinha, mas, como sabemos, fazem dinheiro, ou seja, especulam, a partir de dinheiro que não lhes pertence. Vilões, ainda, poderiam ser os professores de Harvard que estabeleceram uma fórmula matemática para cálculo de risco em fundos de investimentos que, “infelizmente”, não previu perdas e a crise financeira. Ou ainda os políticos como Gordon Brown que em 1997 como Ministro das Finanças desvinculou do Banco da Inglaterra a regulamentação das transações financeiras, deixando como responsabilidade do Banco a política monetária e a regulamentação das transações ao FSA (Financial Services Authority) abolida em 2013.

Do segundo ponto: os motivos das personagens estariam determinados pelo medo e a ambição que movem o capitalismo e os capitalistas como quer o Diretor de companhia hipotecária. E do terceiro ponto, os pressupostos: o sistema financeiro se tornou algo tão inacessível e sedutoramente místico que nós assumimos a nossa ignorância e lhe outorgamos autoridade.

As falas da peça são explicativas e o leitor, ou espectador, aprende sobre securitização de dívidas, alavancagem, afrouxamento quantitativo, derivativos financeiros. A sua forma, montada para dar coerência ao episódio, se assenta em clichês em um jogo que começa com explicações financeiras e avança a uma exposição moral dos envolvidos em sua suposta pretensão satírico-antimoralista. De um lado uma aula de educação financeira, de outro, pressuposto, o relato da desregulamentação. A cena 9, a derradeira, é o canto dos arrependidos: a morte de uma ideia, pois “desde os anos 1980 as pessoas dizem que o mercado era decente e sábio. Agora nós sabemos que ele não é”,^[vi] que passa pela superação – “meu maior orgulho é ter saído do setor bancário com saúde, patrimônio e esposa. Pouquíssima gente pode dizer isso”^[vii] – e desemboca no cinismo de George Soros, um dos maiores investidores do mundo, ao relatar o que disse a Alan Greenspan “as pessoas que acabam pagando o preço nunca são as mesmas que desfrutaram dos benefícios”.^[viii]

A forma dada à abstração é inteligente, conhecida e autorreferente. “Está tudo bem explicado, com uma mensagem narrativa completa, absorvendo o conteúdo e projetando-o em uma espécie de reflexo instantâneo”.^[ix] A peça mimetiza a própria constituição do dinheiro: realidade e ficção, substância e função, e é o próprio sujeito-narrador responsável pela ação, dando consistência à racionalidade cínica contemporânea do e daí (?).

A primeira questão que me instigou para saber um pouco mais sobre a peça foi o título. Eu não entendi *O poder do sim* e fiquei procurando a resposta na própria peça. Fui encontrá-la no livro de Hernán Borisonik, “a convenção que faz com que o dinheiro desconheça a gramática do não”^[x].

Em sua autorreferencialidade, *O poder do sim* faz coincidir conteúdo e forma e enreda o leitor em um ciclo que parece inescapável reafirmando o sim aos clichês, ao cinismo e ao dinheiro como convenção absoluta. Se à primeira vista parecia que o crime e a culpa seriam os elementos individualizantes e estruturantes, assemelhado, talvez, ao esquema shakespeariano, a fórmula adotada parte do “episódio abstrato”, que tem interesse do ponto de vista antropológico, para finalizar com uma fala do próprio Soros reiterando que a crise financeira nada tem de abstrata, com consequências concretas que, no entanto, não estão no palco.

Ao contrário do que é dito no início da peça, o capitalismo não parou de funcionar por quatro dias. Foi apenas mais uma volta no parafuso, em um avanço que parece irrefreável e exigente de sacrifícios, cada vez maiores, das formas de vida.

O poder do sim comportaria alguma verdade? Dito de outro modo, o que existe de vivo na peça? A resposta imediata é nada. Para um dramaturgo político, David Hare está bem longe da postura de Brecht, por exemplo, para quem “dizer a verdade pode equivaler, com frequência, a formular críticas. Mas a verdade completa abarca a nova proposta”. Mas em sua

forma, a peça não deixa de causar desconforto por comportar uma imagem verdadeira da nossa época: da fragilidade das formas do “não”.^[xi]

***Priscila Matsunaga** é professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Referências

BORISONIK, Hernán. *Suporte: o uso do dinheiro nas artes visuais*. Tradução de Joaquín Correa e Natalia Pérez Torres. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

HARE, David. *O poder do sim: um dramaturgo procura entender a crise financeira*. Tradução de Clara Carvalho. São Paulo: Editora Temporal, 2019.

JAMESON, Fredric. Cultura e capital financeiro. In: JAMESON, F. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Tradução Maria Elisa Cevalco. Petrópolis: Vozes, 2001.

SHAKESPEARE, William. *O mercador de Veneza*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: LP&M, 2011.

Notas

^[i] Jameson, 2001, pp. 146-147.

^[ii] Jameson, 2001, p. 152.

^[iii] Matsunaga, P. S. (2020). Não precisa morrer pra ver Deus. *Sala Preta*, 20(1), 69-100. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v20i1p69-100>

^[iv] Hare, 2019, pp. 28-33.

^[v] Hare, 2019, p. 17.

^[vi] Hare, 2019, p. 130.

^[vii] Hare, 2019, 133.

^[viii] Hare, 2019, p.138.

^[ix] Jameson, 2001, p. 171.

^[x] Borisonik, 2019, p. 43

^[xi] O texto deriva da pesquisa As formas da dívida, financiada pela FAPERJ (JCNE)

A Terra é Redonda existe graças aos nossos leitores e apoiadores.
Ajude-nos a manter esta ideia.

[CONTRIBUA](#)

A Terra é Redonda