UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Letícia Olano Morgantti Salustiano Botelho

Engajamento e refuncionalização social do teatro:
um debate entre Benjamin e Brecht

Versão Corrigida

São Paulo
2018

Letícia Olano Morgantti Salustiano Botelho

Engajamento e refuncionalização social do teatro:
um debate entre Benjamin e Brecht

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de Mestre em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini.

Versão Corrigida

São Paulo
2018

Folha de Aprovação

Botelho, L. O. M. S. Engajamento e refuncionalização social do teatro: um debate entre Benjamin e Brecht. 2018. 287 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

São Paulo
2018

*À memória de meu pai,
Scipião Salustiano Botelho.*

Agradecimentos

Agradeço à minha mãe, Patricia Morgantti, por todo o apoio material e emocional, pelo amor, cuidado, compreensão, carinho e exemplo de força ao longo da vida, amparando-me sempre nos períodos de maior fragilidade, bem como pela enorme ajuda na revisão deste trabalho. Faltam-me palavras para lhe agradecer. Ao meu pai, Scipião Botelho, *in memoriam*, que se foi durante este percurso de trabalho, deixando imensa saudade, sentida cotidianamente. Por todo amor, toda compreensão e por ter sido uma figura intelectual fundamental em minha vida, com tantas conversas sobre filosofia, literatura e política, responsáveis por incitar desde cedo meu interesse pela área. Sua memória vive em cada linha deste trabalho. Às minhas irmãs, Nathaly Morgantti e Romy Morgantti, e especialmente ao meu irmão, Michael Morgantti, colega de pesquisa acadêmica em filosofia, pelo afeto e companheirismo, pelas discussões ao longo da vida e pelo auxílio com traduções.

Ao professor Ricardo Fabbrini, meu orientador, pela oportunidade de realizar esta pesquisa e pela confiança em meu trabalho, pelo trabalho de orientação dedicado e pelo apoio ao longo destes anos, pelas reuniões, conversas, discussões, comentários e críticas das versões preliminares deste texto, assim como por suas excelentes disciplinas ministradas nos cursos de graduação e pós-graduação em Filosofia da USP.

À professora Olgária Matos e ao professor José Fernando Peixoto de Azevedo, cujos comentários, críticas e sugestões em minha banca de qualificação foram extremamente relevantes e decisivos ao desenvolvimento deste trabalho. Aos professores Elizabeth Azevedo, Sérgio de Carvalho, Cibele Forjaz, Jeanne Marie Gagnebin e Willi Bollle, pelas ótimas disciplinas a que tive a oportunidade de assistir durante o mestrado. Aos professores Patrick Pessoa e Marco Aurélio Werle, pelos seminários sobre Peter Szondi. Ao professor Luciano Gatti, pelas indicações de leitura, pelas palestras e por seus textos, tão importantes para esta pesquisa. Ao professor José Fernando Peixoto de Azevedo, novamente, e ao professor Tercio Redondo, por terem aceitado o convite para compor a banca de defesa e pelas importantes observações, críticas e sugestões a este trabalho, fundamentais para esta versão corrigida, bem como para aberturas de novos horizontes de pesquisas posteriores. Ao professor Paulo Sampaio Xavier de Oliveira e ao professor Erick Calheiros de Lima, pelas

importantes e minuciosas considerações sobre traduções de termos do alemão. Às funcionárias e aos funcionários do Departamento de Filosofia da USP.

Às amigas e aos amigos, pelas conversas, discussões e trocas de ideias, cervejas, compartilhamento de felicidades e angústias ao longo destes anos, enfim, pela amizade e o companheirismo em tempos sombrios: especialmente Luiz Eduardo Freitas, Patrícia Rangel, Lucas Cruz, Bárbara de Barros, Constança Barahona, Camila Antunes, Jéssica Ribeiro, Alexandre Magnos Rodrigues, Vanessa Souza, Franceila Rodrigues, Alexandre Pimenta, Lennon Noletto, Luiza Basile, Luana Marinho, Douglas Romão, Diana Botelho, Yasmin Nigri, Tarsila Araújo, Talita Trizoli, Marcos Tadeu, Clarisse Lyra, Nathalia Carneiro. À Bárbara Figueira, ao Pedro Mantovani e ao Felipe Catalani, pelas indicações de leitura e pelos empréstimos de livros.

Aos colegas do Grupo de Estudos de Estética Contemporânea do Departamento de Filosofia da USP.

À professora Priscila Rufinoni, antiga orientadora durante minha graduação na UnB, pelas excelentes disciplinas que despertaram meu interesse para a pesquisa sobre Walter Benjamin, pelos grupos de estudos e discussões ao longo de anos. Ao professor Erick Calheiros de Lima, mais uma vez, e aos professores Herivelto Pereira e Alex Sandro Calheiros, pelas disciplinas durante minha graduação na UnB, cruciais em minha formação.

À CAPES, pela bolsa de mestrado que financiou este projeto de pesquisa.

*O tempo é escasso
– mãos à obra!
Primeiro é preciso transformar a vida,
para cantá-la em seguida.*

(Maiakóvski)

*Quando os dominadores falarem
falarão também os dominados.
Quem se atreve a dizer: jamais?
De quem depende a continuação desse domínio?
De quem depende a sua destruição?
Igualmente de nós.
Os caídos que se levantem!
Os que estão perdidos que lutem!
Quem reconhece a situação como pode calar-se?
Os vencidos de agora serão os vencedores de amanhã.
E o "hoje" nascerá do "jamais".*

(Brecht)

Resumo

Botelho, L. O. M. S. Engajamento e refuncionalização social do teatro: um debate entre Benjamin e Brecht. 2018. 287 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Este trabalho pretende reconstituir o debate entre Benjamin e Brecht durante a década de 1930 em torno da relação entre recursos formais e engajamento político na produção teatral brechtiana do período do fim da República de Weimar. Para isto, realizaremos um estudo de textos e montagens de determinadas peças, buscando trazer à tona, então, questões presentes nos comentários teóricos e interpretações realizadas pelos autores. O percurso deste trabalho divide-se em quatro partes. Primeiramente, nas duas partes iniciais, trataremos da crítica de Brecht à instituição teatral em seu teor ideológico e do início do desenvolvimento de seu projeto de “refuncionalização” social do aparelho produtivo teatral, bem como do papel da técnica neste contexto, valorizado por Benjamin. Para isso, realizaremos, inicialmente, uma reconstituição do panorama estético-político do período histórico e trataremos dos experimentos com *A Ópera dos Três Vinténs* e *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*. Em seguida, voltaremos à peça radiofônica e ao *Processo dos Três Vinténs*, assim como, buscando aprofundar-nos na “peça de aprendizagem”, analisaremos o caso da peça *A Medida*. Em uma terceira parte, realizaremos um estudo da peça *Um Homem é um homem*, central para tal debate e tomada por Benjamin como “modelo do teatro épico”. Por fim, abordaremos o debate dos autores acerca da parábola em Kafka, a ser confrontada, então, com o trabalho brechtiano com a parábola. Pretende-se mostrar que se há, nas primeiras partes mencionadas, uma grande aproximação das perspectivas dos autores, nas duas últimas partes deste trabalho surgem, sobretudo em torno de uma tensão, de um conflito de compreensões entre a esfera gestual e a forma da parábola, diferentes interpretações do potencial crítico e da efetividade política do teatro épico. As divergências relacionam-se, em última instância, a diferentes compreensões dos vínculos entre arte e política, bem como a diferentes noções de “dialética”.

Palavras-chave: Benjamin, Brecht, teatro, política, engajamento.

Abstract

Botelho, L. O. M. S. Engagement and social refunctioning of the theatre: a debate between Benjamin and Brecht. 2018. 287 f. Thesis (Master Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

This work aims to reconstruct the debate between Benjamin and Brecht in the 1930's on the relation between formal resources and political engagement in Brecht's theatre works during the end of the Weimar Republic. To achieve so we will carry out a study of texts and staging of plays, with a view to surface then issues present in theoretical comments and interpretations by the authors. The path followed by this work is divided in four parts. In the first two parts we will deal with Brecht's critique to theatre as institution in its ideological content and with the beginning of the development of his project for social "refunctioning" of the theatrical production apparatus, in addition to the role of technique within this context, which is valued by Benjamin. In order to do so we will firstly reconstruct the aesthetical and political panorama of the historical period and consider the experiments with *The Threepenny Opera* and *Rise and Fall of the City of Mahagonny*. Subsequently, we will focus on the radio play and on *The Threepenny Lawsuit*, as well as on his "learning play" *The Measures Taken*. On a third part we will study the play *Man equals Man*, capital to such debate and understood by Benjamin as "a model for epic theatre". Finally, we will tackle the author debate as regards the use of parables by Kafka, which is to be compared to the use of parables by Brecht himself. It is intended to show that if at first there is a great approach of the authors' prospects, in the last two parts of this work, different interpretations of the critical potential and the political effectiveness of epic theatre appear, especially around a tension, linked to a conflict of understandings between the gestural sphere and the form of the parable. The divergences are related, ultimately, to the different understandings of links between art and politics, as well as to the different notions of "dialectics".

Keywords: Benjamin, Brecht, theatre, politics, engagement.

Lista de Abreviaturas e Siglas

Para obras de Walter Benjamin:

GB *Gesammelte Briefe*

GS *Gesammelte Schriften*

OE *Obras escolhidas*

VB *Versuche über Brecht*

Para obras de Bertolt Brecht:

GBA *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*

GW *Gesammelte Werke*

TC *Teatro completo em 12 volumes*

Lista de Ilustrações

Figura 1: *Um homem é um homem* (1) – p. 155

Figura 2: *Um homem é um homem* (2) – p. 156

Figura 3: *Um homem é um homem* (3) – p. 157

Figura 4: *Um homem é um homem* (4) – p. 158

SUMÁRIO

Introdução	14
1 Teatro enquanto instituição ideológica: os inícios do projeto de “refuncionalização” social do teatro	24
1.1 Panorama histórico	24
1.2 Em busca de uma refuncionalização interna ao aparelho teatral burguês: sedução e mercadoria	35
2 Rupturas com as instituições e refuncionalizações externas ao teatro burguês: refuncionalização da técnica e transformação do aparelho produtivo	54
2.1 Peça radiofônica	54
2.2 Técnica cinematográfica e indústria cultural: considerações sobre as transformações nas condições materiais de produção, circulação e recepção da arte em <i>O Processo dos Três Vinténs</i>	60
2.3 <i>O autor como produtor</i> : técnica, tendência política e transformação nas relações de produção	78
2.4 O caso da peça de aprendizagem <i>A Medida</i> : concerto-comício e partido	92
2.4.1 Produção e recepção	92
2.4.2 Texto	117
3 Radicalizando a refuncionalização interna ao aparelho teatral burguês: <i>Um homem é um homem</i>, uma peça-modelo	131
3.1 Diálogos com a tradição	131
3.2 Entre texto e cena	141
3.3 Linguagem gestual, experiência e narração	166

3.4 Narrativas interrompidas	193
4 Em torno da parábola	209
4.1 Kafka como radicalização de tensões	209
4.1.1 Cavalgadas na história	211
4.1.2 Alienação e esperança	220
4.2 Histórias do sr. Brecht;	247
Considerações finais	268
Bibliografia	276

Introdução

No decorrer da década de 1930, Benjamin e Brecht desenvolveram uma relação de amizade marcada por uma profunda, múltipla, profícua contribuição e intercâmbio intelectual, com inúmeros impactos, implicações, desdobramentos e repercussões em seus trabalhos. Neste período, Benjamin escreveu diversos ensaios sobre a produção de Brecht, que atribuem um papel político eficaz para o trabalho artístico e intelectual no âmbito da luta de classes e da construção política coletiva de um processo social revolucionário. Este trabalho pretende reconstituir tal debate em torno do teatro de Brecht, mais especificamente, das interpretações e conflitos acerca da relação entre os recursos e inovações formais e o engajamento político na produção teatral brechtiana do período do fim da República de Weimar.

Aproximando-se a partir de 1929,¹ os autores haviam estabelecido contato, inicialmente, por meio de Asja Lacis, em 1924, ano fundamental, decisivo para o desenvolvimento da proximidade de Benjamin em relação ao marxismo, quando conhece Asja Lacis e lê *História e Consciência de Classe*, de Lukács.² Este período representa, tanto na produção brechtiana quanto na benjaminiana, um momento de profundas transformações políticas. Na década de 1920, Brecht trabalhou no coletivo teatral de Piscator, a partir do qual se aproximou do teatro político alemão, de caráter radical e extremamente inovador, de orientação marxista, iniciando seus estudos sobre Marx.³ A partir da segunda metade dessa década, Brecht desenvolve seu teatro épico sistematizando, formulando e construindo um projeto de engajamento político juntamente com radicais experimentações e inovações estéticas no âmbito formal, tanto na esfera da construção formal textual quanto da montagem cênica dos espetáculos, criticando a tradição da forma dramática, do tradicional drama burguês, e elaborando uma nova forma de dramaturgia, tendo em vista um projeto estético-político de fundamentação crítica de orientação marxista. O período do desenvolvimento dessa proximidade a Benjamin remete, na produção brechtiana, a um momento de intensa

¹ Cf. WIZISLA, Erdmut. *Benjamin e Brecht: História de uma amizade*. Tradução de Rogério Silva Assis. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p. 15-16.

² Cf. “Comentário”. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 285.

³ A este respeito, cf. BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992; PEIXOTO, Fernando. *Brecht, Vida e Obra*. 3a. Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979; COSTA, Iná Camargo. Transições. *Literatura e Sociedade*, nº 15, jan/2011, p. 14-41; CARVALHO, Sérgio de. “Brecht e a dialética”. In: Almeida, Jorge de. Bader, Wolfgang (Orgs.). *O Pensamento alemão no século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

produção experimental no período final da República de Weimar, ao início de desenvolvimento de seu projeto de teatro épico, aos seus experimentos com a “peça de aprendizagem” – ou “peça didática” (*Lehrstück*) – e ao “experimento sociológico” do *Processo dos Três Vinténs*, bem como ao início de suas reflexões marxistas. Conforme observa José Antônio Pasta Júnior, “a percepção brechtiana do marxismo”, que se desenvolve sobretudo intrinsecamente relacionada a seu próprio trabalho artístico, enquanto autor e diretor, seria uma “contribuição, inventiva e heterodoxa: perfeitamente diversa de um estudo do marxismo que se fizesse exclusivamente a partir da observação da alheia inserção econômica, a experiência brechtiana do marxismo se fará a partir de sua própria inserção de artista e intelectual, na organização da produção, e será assumida no corpo mesmo de seu trabalho” (1986 p. 194-195). Assim, buscaremos, em diferentes momentos ao longo deste trabalho, explicitar como, surgindo a partir desta perspectiva, o marxismo atravessa, perpassa, constitui e fundamenta o trabalho estético-político brechtiano em todos os seus aspectos, planos, níveis e meandros, tanto pela perspectiva da produção quanto dos âmbitos temático e formal.⁴

Já na produção intelectual benjaminiana, temos, neste período, uma transformação em seu trabalho enquanto crítico, frente a uma “crítica poética romântica” levada a cabo até então, conforme ressalta Willi Bolle (1994, p. 198). Em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, sua tese de doutorado, de 1919, Benjamin já se dedicava ao que Jeanne Marie Gagnebin caracteriza como uma “concepção dialética de crítica”, que será desenvolvida, então, em textos como *As afinidades eletivas de Goethe* e *Origem do drama barroco alemão*, almejando, como seu próprio “objetivo”, “a constituição e o desdobramento, a partir da obra e para além dela, de uma ordem que lhe seria inerente”, em um trabalho de crítica de arte imanente, voltado à especificidade das obras (GAGNEBIN, 1983, p. 219).⁵ A partir de *Rua de Mão Única*, publicado em 1928, teríamos, como observa

⁴ Cf. o livro de José Antônio Pasta Júnior, que apresenta uma aprofundada análise destas questões, à qual recorreremos em diversos momentos deste texto (PASTA JÚNIOR, José Antônio. *Trabalho de Brecht: Breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Editora Ática, 1986).

⁵ Cf. BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Iluminuras, 1993; *Idem*. “As Afinidades Eletivas de Goethe”. In: *Ensaio reunidos: Escritos sobre Goethe*. Tradução: Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009; *Idem*. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. Sobre esses textos, cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Nas fontes paradoxais da crítica literária. Walter Benjamin relê os românticos de Iena”. In: *Leituras de Walter Benjamin*. Márcio Seligmann-Silva (Org). São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007; *Idem*. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. *Revista Discurso* 13, 1983, e a primeira parte do livro de Luciano Gatti, *Constelações: Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

Willi Bolle (1994, p. 198), o movimento de passagem dessa “crítica poética romântica para uma crítica militante politizada”, contexto em que se inserem, no pensamento do autor, os trabalhos sobre Brecht. Benjamin passa, então, a se dedicar a reflexões, escritos, ensaios e conferências em torno de fenômenos da arte moderna que formulam, elaboram e apresentam um projeto explícito de crítica social e engajamento político, dentre os quais o teatro épico de Brecht ocupa lugar crucial, bem como a atuar enquanto crítico militante. No entanto, pode-se observar certas continuidades frente aos chamados textos de “juventude” anteriores, que buscaremos ressaltar no desenvolvimento deste trabalho.⁶ Segundo Michael Löwy, seriam recorrentes, nos estudos sobre Benjamin, duas abordagens a serem evitadas: por um lado, uma perspectiva que desconsideraria todo o enorme impacto e a transformação em seu pensamento a partir de sua aproximação com o marxismo, vendo sua produção “como um todo homogêneo”; por outro lado, uma perspectiva que consideraria sua passagem ao marxismo como uma espécie de “ruptura epistemológica”, desvinculando completamente os escritos de “juventude”, considerados “teológicos” e “idealistas”, de sua produção “revolucionária” e “materialista” posterior (2005, p. 18). Neste trabalho, buscamos evitar tais abordagens, fazendo recurso aos chamados textos de “juventude” para tentar observar, reconhecer e traçar certos elementos de continuidade em seu pensamento, sua produção, suas reflexões e escritos, ajudando também a melhor compreender o debate ao qual nos dedicamos, sem, no entanto, perder de vista suas especificidades e transformações, levando em conta, na crítica de arte benjaminiana, as especificidades, características e particularidades relacionadas, de forma intrínseca, inerente, aos próprios fenômenos e objetos de estudo com os quais se ocupa.

A respeito do diálogo intelectual entre Benjamin e Brecht, há uma larga produção teórica. Contrapomo-nos, neste trabalho, a determinadas leituras, em sentidos divergentes, historicamente consagradas na fortuna crítica. Como se sabe, a aproximação dos autores foi motivo de conflitos, querelas e tensões em relação aos amigos e interlocutores intelectuais de Benjamin. Tanto Adorno quanto Scholem veem uma influência de caráter negativo, nefasto, danoso de Brecht sobre Benjamin, identificando uma anuência benjaminiana, uma espécie de adesão, filiação passiva e acrítica de Benjamin a um suposto marxismo de teor

⁶ Enfatizando essa continuidade, Gagnebin resalta que tal “concepção dialética de crítica”, já desenvolvida em seus textos iniciais, “se tornará, a seguir, decididamente materialista, notadamente nos seus estudos sobre Baudelaire” (Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. *Revista Discurso* 13, 1983, p. 219).

“doutrinário” e “ortodoxo” de Brecht.⁷ Este trabalho se opõe tanto a tal compreensão do marxismo de Brecht, vendo-o enquanto uma “contribuição” de caráter “heterodoxo”, como ressaltado por Pasta Júnior (1986, p. 194-195), quanto da relação entre os autores, pretendendo investigar e expor suas aproximações, afinidades, mas também o caráter problemático, conflituoso da relação dos dois, apesar deste caráter problemático ser muitas vezes desconsiderado em estudos sobre os autores.⁸ A tal defesa adorniana de uma relação “acrítica” de Benjamin com Brecht, cuja linha é seguida por Rolf Tiedemann, opõe-se também Mi-Ae Yun, em seu livro *Walter Benjamin como contemporâneo de Bertolt Brecht: uma relação paradoxal entre proximidade e distância (Walter Benjamin als Zeitgenosse Bertolt Brechts: eine paradoxe Beziehung zwischen Nähe und Ferne)*.⁹ Contrapondo-se a tal visão, a autora defende que “Benjamin considera a obra de Brecht pelo ponto de vista de suas próprias questões” (YUN, 2000, p. 17). Embora concordemos, em parte, com tal afirmação, consideramos, no entanto, que tal relação não seria tão unilateral, como pretendemos mostrar neste trabalho, de modo que as próprias noções benjaminianas, pelas quais Benjamin reflete sobre o teatro de Brecht, como as noções de “gesto” e “dialética na imobilidade”, revelam-se como tributárias de seu contato com o trabalho teatral brechtiano, ao mesmo tempo em que como interpretações e apropriações específicas de Benjamin a partir de tal trabalho. Por outro lado, as divergências entre os autores foram hipertrofiadas em certas leituras e apropriações contemporâneas de Brecht, como a estrategicamente realizada por Heiner Müller, conforme veremos, da qual também discordamos, inserindo a reconstituição do debate entre Benjamin e Brecht realizado neste trabalho no panorama de discussões do teatro político contemporâneo.

⁷ Tais conflitos estão registrados na correspondência entre os autores (Cf. ADORNO, Theodor. *Correspondência 1928-1940/ Theodor Adorno, Walter Benjamin*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012; BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. Tradução: Neusa Soliz. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993). Adorno, em uma carta a Benjamin acerca de suas críticas a seu trabalho das *Passagens*, em que as relaciona sobretudo à suposta influência intelectual de Brecht sobre Benjamin, afirma que ele haveria proibido “a si mesmo suas ideias mais ousadas e frutíferas sob uma espécie de censura prévia segundo categorias materialistas”, as quais, segundo o autor faz questão de distinguir, conforme sua perspectiva, “de modo algum coincidem com as marxistas” (Cf. ADORNO, Theodor. *Correspondência 1928-1940/ Theodor Adorno, Walter Benjamin, op. cit.*, p. 405). Cf. também o livro de Erdmut Wizisla, diretor do Arquivo Bertolt Brecht da Academia de Artes de Berlim, que reúne e comenta cartas e depoimentos acerca desta questão (WIZISLA, Erdmut. *Benjamin e Brecht: História de uma amizade*. Tradução de Rogério Silva Assis. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p. 26-45).

⁸ Na bibliografia disponível em português, destacamos os já citados livros *Constelações: Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno*, de Luciano Gatti, e *Benjamin e Brecht: História de uma amizade*, de Erdmut Wizisla, bem como o livro de Bernd Witte, *Walter Benjamin: uma biografia*, que trazem à tona aproximações, assim como tal dimensão problemática.

⁹ Cf. YUN, Mi-Ae. *Walter Benjamin als Zeitgenosse Bertolt Brechts: eine paradoxe Beziehung zwischen Nähe und Ferne*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2000, p. 17-26.

Acerca do debate entre os autores, é importante observar o descompasso temporal da produção benjaminiana e brechtiana. Enquanto o trabalho de Benjamin é interrompido de forma súbita, abrupta, com sua morte em 1940, em contexto de fuga do nazismo, a produção brechtiana continua em atividade, desenvolvendo-se e transformando-se até 1956, ano de sua morte. Atravessando todo o contexto do exílio e sua volta, posteriormente, à Alemanha, no fim de 1948, no contexto da República Democrática Alemã (RDA), os desdobramentos de sua produção, seus desenvolvimentos, suas próprias mutações e modificações não podem ser vistos, avaliados e interpretados de forma desvinculada deste processo. Assim, ao tratar do debate que buscamos reconstituir, ocorrido no fim da República de Weimar e no período do exílio dos autores, faremos recurso a uma produção posterior de Brecht, visando melhor iluminar e compreender retrospectivamente tal diálogo, as especificidades de suas perspectivas e suas divergências, porém, buscando ter em mente a temporalidade do desenvolvimento dos conceitos brechtianos, sua relação com sua prática artística e com o contexto histórico-político.

Este trabalho busca, então, reconstituir tal debate entre Benjamin e Brecht partindo de um recorte da produção brechtiana do fim da República de Weimar, focado em seu trabalho teatral, realizando uma interpretação do texto e da montagem de peças, para trazer à luz as reflexões dos autores e seu debate sobre ela ocorrido na década de 1930, no fim da República de Weimar e no contexto do exílio, a partir de 1933. Visa-se, assim, observar o surgimento de conceitos dos autores em relação com a materialidade das obras e com seu contexto histórico, social e político.

No primeiro capítulo, dedicaremos-nos ao início do desenvolvimento do projeto brechtiano de “refuncionalização” social do teatro, de transformação da função social da instituição teatral, a fim de colocá-la politicamente a serviço da luta de classes. Partindo do panorama histórico e estético-político no qual se situam a produção brechtiana e o debate entre os autores, trataremos do projeto das vanguardas, como caracterizado por Peter Bürger (2012) e Ricardo Fabbrini (2012), e da transformação política do teatro alemão do fim do século XIX e começo do século XX pelo naturalismo, expressionismo e pelo teatro de Piscator, observando como este identifica impasses no teatro político aos quais Brecht buscará responder.¹⁰ Em seguida, dedicaremos-nos aos experimentos brechtianos com as

¹⁰ Acerca da importância do panorama histórico de tais movimentos para Brecht, cf. BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992; ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977; *Idem. História da Literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993; COSTA, Iná

óperas, *A Ópera dos Três Vinténs* e *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, nas quais Brecht, nos inícios de uma busca de refuncionalização interna ao teatro burguês, já estabelece uma crítica à condição de mercadoria da arte, ao chamado teatro “culinário” e ao caráter ideológico do teatro enquanto instituição, resultando em textos que podem ser tomados, como observa Sérgio de Carvalho, como suas primeiras reflexões de teoria teatral que estabelecem uma conexão entre sua “pesquisa formal”, novos temas teatrais e crítica ao “sistema produtivo” (2013, p. 123).

A partir daí, abordaremos, no segundo capítulo, experimentos brechtianos voltados a um ataque, uma ruptura e um movimento de refuncionalização do teatro externo às instituições burguesas, tratando da peça de aprendizagem radiofônica e do “experimento sociológico” do *Processo dos Três Vinténs*, em que, como bem apontou José Antônio Pasta Júnior (1986, p. 68-74), a reflexão sobre a condição de mercadoria da arte ganhará uma nova “dimensão de totalidade”, que atravessará decisivamente sua produção. Trazendo, assim, o debate dos autores sobre a relação entre técnica, sua refuncionalização e transformação do aparelho produtivo artístico, no qual observamos acentuada troca de ideias entre ambos, abordaremos também a conferência benjaminiana *O autor como produtor*, de 1934, buscando ressaltar o papel crucial nela ocupado pela produção brechtiana. Por fim, realizaremos um estudo da peça de aprendizagem *A Medida*, considerada posteriormente por Benjamin, em *O autor como produtor*, como experimento de “altíssimo nível da técnica musical e literária” para “refuncionalizar a forma-concerto”, fazendo frente à crise dessa “forma produtiva” (OE I, p. 130), e à qual Brecht se refere, em 1956, ano de sua morte, como “forma do teatro do futuro”.¹¹ Ao tratarmos da peça *A Medida*, já aparece a questão do trabalho brechtiano com a parábola e as polêmicas e querelas envolvidas em sua recepção, que atravessará o debate entre os autores reconstituído neste trabalho.

No terceiro capítulo, dedicaremos-nos a um estudo da peça *Um homem é um homem*, peça crucial, em todos os seus aspectos, níveis e âmbitos, no desenvolvimento do seu projeto estético-político do teatro épico – concebido pelo dramaturgo como um “teatro materialista” (BRECHT, 1967, p. 74) –, constituindo uma radicalização de seu projeto de refuncionalização social do teatro interna ao aparelho teatral burguês, e tomada por

Camargo. Brecht e o teatro épico. *Literatura e Sociedade*, nº 13, jan/2010, p. 214- 215; *Idem*. Transições. *Literatura e Sociedade*, nº 15, jan/2011, p. 14-41; PEIXOTO, Fernando. *Brecht, Vida e Obra*. 3a. Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979; CARVALHO, Sérgio de. “Brecht e a dialética”. In: Almeida, Jorge de. Bader, Wolfgang (Orgs.). *O Pensamento alemão no século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

¹¹ In: STEINWEG, Reiner. *Die Maßnahme*: Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, p. 265.

Benjamin como “modelo do teatro épico” (OE I, p. 80), na primeira versão de *O que é o teatro épico?*, escrita após a estreia da montagem da peça em 1931, sob direção de Brecht. A partir de uma análise da materialidade da obra, de seu texto e montagem, buscaremos, então, confrontar as perspectivas brechtiana e benjaminiana acerca da relação entre experimentações formais e engajamento político na peça, emergindo um conflito interpretativo, uma divergência de perspectivas e distintas compreensões sobretudo em torno das noções de “parábola” e “linguagem gestual” ou *Gestus*. Neste contexto, buscaremos compreender o foco da leitura benjaminiana à luz de seu diagnóstico das transformações da percepção, da crise, da destruição da “experiência” (*Erfahrung*) e da “arte de narrar” na modernidade, no âmbito das profundas, impactantes e radicais transformações nas condições histórico-materiais, econômico-sociais de existência dos sujeitos, com o desenvolvimento do capitalismo.¹² Buscaremos também identificar, já em ato no contexto de sua interpretação do teatro épico, o movimento de elaboração de concepções centrais, decisivas e basilares para sua teoria crítica “materialista” da história, como as noções de “interrupção” e “dialética na imobilidade” (*Dialektik im Stillstand*), fazendo recurso, então, às “teses” *Sobre o conceito de história* e às *Passagens*, nas quais tais concepções são desenvolvidas, de modo a fornecer aparato teórico para uma melhor compreensão de sua interpretação do potencial crítico do teatro épico de Brecht. Procuraremos mostrar, também, como tais noções remetem intimamente ao seu contato com o trabalho teatral brechtiano, sem perder de vista, no entanto, seu caráter de específica interpretação e apropriação benjaminianas, distinguindo-se da compreensão brechtiana de “dialética”. Sobre esta questão, apoiamo-nos, sobretudo, em considerações de Willi Bolle (1994), Sean Carney (2005), Luigi Bordin e Marcos André Barros (2006) e Mi-Ae Yun (2000). Conforme veremos, Willi Bolle (1994, p. 90-91) ressalta, neste ponto, a relevância das noções brechtianas de “montagem” e “*gestus* citável”, apropriadas por Benjamin para a construção da “imagem dialética”. Em seu livro *Brecht and Critical Theory: Dialectics and contemporary aesthetics*, Sean Carney (2005, p. 45) destaca também a importância do teatro brechtiano para as noções benjaminianas de “dialética na imobilidade” e “imagem dialética”, no entanto, não dedicando tanta atenção às

¹² Cf. Luciano Gatti, que ressalta a importância de tal diagnóstico para a compreensão da interpretação benjaminiana do teatro de Brecht, como veremos (Cf. GATTI, Luciano. “A citação do gesto”. In: *Constelações: Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009). Cf. também Jeanne Marie Gagnebin, que defende, acerca da “problemática da narração” em Benjamin, que ela “concentra em si, de maneira exemplar, os paradoxos da nossa modernidade e, mais especificamente, de todo o seu pensamento”, o que também nos orienta na abordagem aqui desenvolvida (Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009, p. 56).

especificidades e divergências de compreensões e perspectivas dos autores, mas vendo-as mais como “instrumento interpretativo crucial” para abordar a produção de Brecht. Em um artigo abrangendo diferentes afinidades entre os autores, Luigi Bordin e Marcos André Barros referem-se também a tais noções benjaminianas em relação ao teatro brechtiano, bem como mencionam o fato de que não se pode equipará-las “com o conceito brechtiano de dialética” (2006, p. 74-77), porém, sem se aprofundarem em tais divergências. Já Mi-Ae Yun, em seu livro *Walter Benjamin como contemporâneo de Bertolt Brecht: uma relação paradoxal entre proximidade e distância (Walter Benjamin als Zeitgenosse Bertolt Brechts: eine paradoxe Beziehung zwischen Nähe und Ferne)*, aborda também as diferentes compreensões de “dialética” pelos autores, afirmando que “para Benjamin o reconhecimento dialético no espectador surge através do choque, enquanto para Brecht trata-se de uma reflexão crítica” (2000, p. 89), ou ainda, conforme afirma a autora, “não se deve negligenciar a diferença entre uma dialética operativa, ligada à reflexão”, que corresponderia à de Brecht, “e uma dialética constelativa, histórica e filosoficamente motivada”, que corresponderia à de Benjamin (2000, p. 98). Consideramos tal distinção, contudo, um tanto restrita, de modo que vemos o trabalho dialético brechtiano, em seu teatro, como envolvendo tanto o “choque” quanto tal processo de “reflexão crítica”, mas tratando-se, em última instância, como defenderemos, de uma busca de transformação radical de “postura” por parte do espectador, bem como de um trabalho dialético realizado por parte do autor tanto no âmbito formal quanto produtivo, remetendo-nos ao que Pasta Júnior (1986) caracteriza como uma almejada “superação dialética” da tradição e das condições materiais capitalistas de produção pelo projeto estético-político brechtiano. Partindo, portanto das considerações destes diversos autores, pretendemos explorar tais diferenças em suas compreensões de “dialética”, vendo como eixo central de seu surgimento, neste trabalho, sobretudo as noções de parábola e linguagem gestual ou *Gestus*.

Assim, no quarto capítulo, aprofundaremos-nos na questão da parábola e suas relações com o gestual, em torno da qual se manifestam divergências nas interpretações dos autores acerca do teatro de Brecht. Na primeira parte do capítulo, dedicaremos-nos à polêmica em torno de suas leituras da parábola na obra de Kafka, cuja interpretação, análise e apreciação favorável por parte de Benjamin e desaprovação por “obscuridade”, mistério, carência de “transparência” e “falta de utilidade” por parte de Brecht remetem-nos, como pretendemos mostrar, às discordâncias e divergências de suas interpretações acerca do potencial crítico e estético-político do teatro brechtiano e da função nele assumida pela

parábola, trazendo à tona questões, elementos e preocupações cruciais de suas próprias produções, de seus próprios procedimentos de trabalho. Tais querelas e conflitos dos autores em torno dos trabalhos brechtiano e kafkiano com a parábola e suas relações com a esfera gestual apontam, remetem, em última instância, a diferentes compreensões das conexões entre arte e política, bem como a suas próprias e específicas compreensões de “dialética”. Ao buscar reconstituir tal debate entre os autores, partimos de um horizonte de discussões do teatro político contemporâneo, que se apresenta como pano de fundo deste trabalho, em que questões aqui abordadas, sobretudo em torno da parábola brechtiana, tornaram-se um campo de conflito, tensões e disputas, especialmente a partir de Heiner Müller e sua apropriação do debate, das querelas entre Benjamin e Brecht acerca da parábola de Kafka. Associando-as a divergências de compreensões de ambos os autores acerca da parábola no teatro de Brecht, a partir disto, Müller defende a existência, nas parábolas brechtianas, enquanto “construção dialética ideal” (2003, p. 50), de um teor “moralizante” e “fechado”,¹³ utilizando, então, a interpretação benjaminiana da parábola em Kafka contra a parábola em Brecht, buscando, assim, como bem ressalta Luciano Gatti, fundamentar o movimento, realizado em seu próprio trabalho, de “crítica aos pressupostos” e às “pretensões pedagógicas”, políticas e críticas da parábola teatral brechtiana (2015, p. 80-93). Se, por um lado, acompanhamos Heiner Müller na identificação de que seus conflitos sobre a parábola de Kafka relacionam-se a um conflito de interpretações e compreensões também em torno da parábola de Brecht, associados, então, a diferentes interpretações dos autores acerca dos potenciais estético-políticos do teatro épico e da função da parábola em seu interior, como defendemos, fazemo-lo não por argumentar que Benjamin veria aí um aspecto “moralizante”, mas tendo em vista uma série de reflexões e problemáticas presentes em diversos escritos benjaminianos no período, acerca da mencionada crise da “experiência” e da “arte de narrar”, das formas de narrativa tradicionais, de onde viria, por uma análise materialista, o diagnóstico da inexistência de condições materiais de possibilidade para uma eficácia política da forma da parábola, estabelecendo-se, como também observado por Gatti, na perspectiva benjaminiana, um “questionamento da relação entre verdade, ensinamento e constituição de sentido que caracterizava tradicionalmente o gênero da parábola” (2009, p. 142). Por outro lado, discordamos, conforme veremos, da interpretação de Müller acerca de um teor “moralizante” e “fechado” nas parábolas de Brecht, como buscaremos explicitar,

¹³ Cf. MÜLLER, Heiner. “Fatzner ± Keuner” (Tradução de Ingrid Koudela). In: *O espanto no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003; MÜLLER *apud* GATTI, Luciano. *A peça de aprendizagem: Heiner Müller e o modelo brechtiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015, p. 89.

fazendo, então, recurso às considerações do teórico e dramaturgo contemporâneo Jean-Pierre Sarrazac acerca da “peça-parábola” brechtiana. Assim, na segunda parte do quarto capítulo, trataremos do trabalho brechtiano com a forma da parábola, retomando *A Medida* e *Um homem é um homem* e realizando uma interpretação de *Histórias do sr. Keuner*, colocando-as em relação com a parábola kafkiana e as críticas de Brecht a ela, buscando compreender o ensinamento ou aprendizado por ele visado com a forma da parábola, que, como pretendemos mostrar aqui, associa-se intimamente à “dialética”.

1 Teatro enquanto instituição ideológica: os inícios do projeto de “refuncionalização” social do teatro

1.1 Panorama histórico

O diálogo entre os autores ocorre em um horizonte histórico e estético-político, conforme tematizado por Peter Bürger em *Teoria da Vanguarda*, de problematização e “ruptura com a tradição” por parte dos movimentos de vanguarda, no qual, levando a cabo uma acentuada, enérgica e radical experimentação formal, rompe-se com a noção de “obra de arte orgânica” (2012, p. 105-110). Como ressalta o autor, a ruptura crítica vanguardista com a tradição não se deixa reduzir apenas a uma oposição a certos “princípios estilísticos” ou formas e técnicas específicas de representação artística, mas almejava uma ruptura de caráter radical com o próprio “sistema tradicional de representação” (BÜRGER, 2012, p. 110-118). Tais impactantes e profundas transformações, mutações e metamorfoses no âmbito formal inserem-se, como caracteriza Bürger, em um ataque à arte enquanto “instituição”, em um momento em que as vanguardas artísticas do início do século XX almejavam aniquilá-la e realizar uma fusão entre “arte” e “vida”, dissolver a distância existente entre arte – “descolada da *práxis* vital” social na modernidade – e vida de modo a revolucioná-la, organizando uma “nova *práxis* vital” (2012, p. 96-97). Temos, então, o que Bürger caracteriza como projeto de “superação da instituição arte” pelas vanguardas, compreendendo aqui “tanto o aparelho produtor e distribuidor de arte quanto as noções sobre arte predominantes num certo período” (2012, p. 53).¹⁴

Apesar de toda a multiplicidade das manifestações artísticas de vanguarda, poderíamos caracterizar seu imaginário “utópico-revolucionário” segundo duas grandes linhagens que

¹⁴ Neste sentido, afirma Bürger, “os vanguardistas tencionam, portanto, uma superação [*Aufhebung*] da arte – no sentido hegeliano da palavra: a arte não deve simplesmente ser destruída, mas transportada para a *práxis* vital, onde, ainda que metamorfoseada, ela seria preservada” (Cf. BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 96-97). Acerca das vanguardas, da arte moderna e suas “rupturas”, cf. também DE MICHELI, Mario. *As Vanguardas Artísticas*. 3ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2004; PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984; os “Manifestos do surrealismo”, de Breton, e o prefácio de Cláudio Willer, in: BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução: Luiz Forbes; Prefácio: Cláudio Willer. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985; MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: UNESP, 1998; BARRENTO, João. “Introdução”. In: BRECHT, Bertolt; BLOCH, Ernst; EISLER, Hanns; LUKÁCS, Georg. *Realismo, Materialismo, Utopia: (Uma polêmica 1935-140)*. Seleção, introdução e notas de João Barrento. Lisboa: Moraes Editores, 1978.

assumem diferentes estratégias para essa pretensão de “embaralhar arte e vida”, segundo Ricardo Fabbrini. Por um lado, teríamos uma linhagem de caráter “afirmativo”, “positivo” ou “construtivo”, das vanguardas comprometidas com o desenvolvimento técnico-industrial e com a ideia de disseminar a arte na vida, transformando-a, por meio da produção em larga escala de objetos desenhados por artistas – aqui se encontrariam tanto o futurismo italiano e a escola da Bauhaus, “compromissadas com o capitalismo industrial”, quanto o construtivismo russo, comprometido com a construção do socialismo por meio do desenvolvimento das forças produtivas (FABBRINI, 2012, p. 32). Por outro lado, uma linhagem de caráter “negativo”, “lírico” ou “pulsional”, que, apostando no “enguiçamento da máquina”, voltava-se para uma “poetização do gesto [...], fazendo com que irrompesse subitamente em meio ao ramerrão da vida diária – como um estrondo – a poesia”, num ato de protesto à hegemonia da “racionalidade técnica ou instrumental” e ao fetichismo da mercadoria no âmbito da vida cotidiana – aqui, teríamos o dadaísmo e o surrealismo (FABBRINI, 2012, p. 32).

O teatro de Brecht, por sua vez, insere-se de uma forma específica nesse panorama: segundo Bürger, seria equivocado ler a obra do dramaturgo como pertencente às vanguardas, pois, apesar de apresentar afinidades, semelhanças e proximidades com elas no plano formal, devido a uma noção de “obra de arte não-orgânica”, “na qual os momentos individuais ganham autonomia”, cindindo sua totalidade harmônica, delas se diferenciaria e apartaria por não pretender dissolver a arte na vida, “destruir a instituição arte”, mas dotá-la de nova função social (2012, p. 157-158). Em vez de pretender “destruir a instituição teatro”, “abolir o teatro como tal”, ele pretendia “transformá-lo radicalmente”, criticá-lo e refuncionalizá-lo, tendo em vista uma transformação revolucionária da sociedade, de orientação marxista (BÜRGER, 2012, p. 157-158).

No âmbito do teatro, Brecht encontra-se em um horizonte de transformações, de teor estético-político, determinantes e profundas em diversos aspectos. No contexto alemão do fim do século XIX e começo do século XX, desenvolveu-se, com o naturalismo e o expressionismo, um movimento de transformação política do teatro, de sua utilização com um caráter politicamente modificador, visando a transformação e emancipação do ser humano, de mulheres e homens, bem como da sociedade mesma. Tal produção teatral envolvia tanto uma modificação da estrutura do drama burguês tradicional quanto da

construção formal da esfera da cenografia dos espetáculos.¹⁵ A partir deste pano de fundo alemão do naturalismo e do expressionismo, a ser considerado como “pressuposto do conceito de teatro épico”, como ressalta Iná Camargo Costa (2010, p. 232), no sentido de “pressuposto” para um trabalho dialético brechtiano com a tradição, Brecht irá realizar uma vasta produção teatral experimental, desenvolvendo um projeto estético-político, apropriando-se de experimentações das vanguardas russas, sobretudo do teatro de Meyerhold, do teatro *agitprop* e do teatro épico de Piscator.¹⁶

Conforme escreve Brecht em seu *Diário de Trabalho*, em uma anotação de 19 de dezembro de 1940, o naturalismo representou os movimentos iniciais do teatro “em direção a uma nova função social”, inaugurando o “teatro moderno” (2002a, p. 150). Haveria dotado o teatro de um teor político, tratando de problemas da vida política, das contradições histórico-sociais, de questões relacionadas ao âmbito da estrutura econômico-social, e não da vida entre quatro paredes, trazendo para o âmago da representação teatral, da própria cena, enquanto seu objeto mesmo, o proletariado e a luta de classes.¹⁷ No entanto, segundo Brecht, o naturalismo apresentaria o ser humano como passivo frente ao “meio social”: para o naturalismo, “o meio social tem o caráter de um fetiche, é destino” (BRECHT, 2002 a, p. 150). Em *A compra do latão*, obra inacabada sobre teoria teatral escrita em forma de diálogo, Brecht critica, a partir da figura do Filósofo, *Os Tecelões (Die Weber)*, de Gerhart Hauptmann, por realizar uma naturalização do antagonismo de classes, retratado como uma “necessidade natural” decorrente da avareza dos capitalistas, fazendo-se pensar que a miséria dos tecelões só seria resolvida com o fim dessa avareza: assim, apresentava-se a hostilidade entre industriais e tecelões como “tão natural como aquela entre o leão e o cordeiro” (BRECHT, 1999, p. 36).

Já no expressionismo, por sua vez, a realidade social material, objetiva, com suas

¹⁵ Acerca das transformações cênicas do expressionismo, com enfoque na questão da iluminação, cf. a Tese de Doutorado de Cibele Forjaz (Cf. SIMÕES, Cibele Forjaz. *À luz da linguagem. A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à “Scriptura do visível”* & Outras poéticas da luz. 2013. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013).

¹⁶ Para uma análise do naturalismo, do expressionismo e do teatro de Piscator em sua importância para Brecht, cf. BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992; PEIXOTO, Fernando. *Brecht, Vida e Obra*. 3a. Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979; COSTA, Iná Camargo. *Transições. Literatura e Sociedade*, nº 15, jan/2011, p. 14-41.

¹⁷ Conforme Iná Camargo Costa, havia, na tradição alemã, a divisão das experiências no mundo ou “dimensões da vida” de acordo com três gêneros literários: a esfera da “interioridade”, ou “subjetividade”, corresponderia ao gênero lírico; a dimensão da vida “pública”, da “esfera política”, corresponderia ao épico; e a esfera da “vida privada”, em família, da vida “entre quatro paredes”, corresponderia ao dramático. Nesse sentido, já teríamos, com o naturalismo, o início da inserção de elementos de caráter épico na forma dramática (Cf. COSTA, Iná Camargo. Brecht e o teatro épico. *Literatura e Sociedade*, nº 13, jan/2010, p. 214- 215).

contradições econômico-sociais estruturais, seria soterrada, solapada pela projeção de uma subjetividade de caráter “abstrato” e “típico”, apresentando, nas palavras de Brecht, “um estranho solipsismo” (1967, p. 130).¹⁸ Conforme afirma, como expressão teatral da “grande crise social”, “para o expressionismo, o mundo, estranhamente destruído, existia apenas como visão, criação monstruosa de almas angustiadas” (BRECHT, 1967, p. 130). Assim, segundo Brecht, haveria no expressionismo uma incapacidade de apresentação da realidade social em seu âmbito material estrutural e histórico e das estruturas sociais como transformáveis, modificáveis pela ação política coletiva dos sujeitos, por ser “incapaz de esclarecer o mundo enquanto objeto da *práxis* humana” (1967, p. 130) – observação que também vale para sua crítica ao naturalismo. Teríamos aqui, de acordo com Brecht, uma “sintomatologia de superfície”, sem “trazer à luz as verdadeiras leis da sociedade” (1967, p. 126). Porém, o expressionismo apresenta-se como crucial para o trabalho teatral de Brecht, especialmente seus primeiros trabalhos, fortemente atravessados por ele: apesar de suas posteriores críticas, segundo Gerd Bornheim, as pesquisas e experimentações formais expressionistas, por detrás do ato artístico criador como um ato “deformador”, desfigurador da realidade, que lhe confere caráter “abstrato”, serão de importância decisiva para Brecht. No expressionismo, “já não é apenas o personagem, agora titubeante, que fala, pois é a própria situação que passa a falar: tudo fala” (BORNHEIM, 1992, p. 37). A própria fala, como observa Bornheim, com sua “impostação”, adquire no expressionismo “o tom do comentário”, sendo, portanto, já uma forma de atuação distanciada (1992, p. 37). Tais aspectos formais serão cruciais para o teatro épico de Brecht. Assim, por mais que critique o expressionismo devido a suas atrações e inclinações rumo ao êxtase e à catarse – sendo ainda seduzido, como afirma Bornheim, “pelo canto da arte total de Wagner” (1992, p. 25),

¹⁸ De acordo com Anatol Rosenfeld, “é característico que o solipsismo, longe de configurar o indivíduo na sua plenitude concreta, leva precisamente ao seu esvaziamento e abstração. Pois a pessoa somente se define na inter-relação humana. Esse idealismo subjetivo acaba transformando todo o mundo em projeção deformada e construção utópica de um ‘indivíduo transcendental’, isto é, de uma subjetividade abstrata e despersonalizada” (Cf. ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 140). Assim, como costumam ressaltar os teóricos do teatro, tal subjetividade expressionista não recai em uma “psicologização” e “individualização” das personagens, mas apresenta justamente um caráter “abstrato” e volta-se à sua “tipicidade”. Segundo Rosenfeld, esse seria justamente “um dos aspectos fundamentais do Expressionismo”: “a projeção da própria subjetividade para o palco não deve ser entendida no sentido de um auto-retrato psicológico e sim da ‘redução fenomenológica’, isto é, da objetivação de estruturas essenciais, em vez da descrição de processos psíquicos empíricos” (Cf. *Ibidem*, 114). Acerca do expressionismo no teatro, cf. *Ibidem*, p. 109-116; *Idem*, *História da Literatura e do Teatro Alemães*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993, p. 282-304; BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 23-34; e a já citada Tese de Doutorado de Cibele Forjaz, SIMÕES, Cibele Forjaz. *À luz da linguagem. A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à “Scriptura do visível” & Outras poéticas da luz*. 2013. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

tão criticada por Brecht – e veja em seu protesto contra a sociedade burguesa uma incapacidade de transformação das estruturas econômico-sociais, conforme mencionado, Brecht vê em sua revolta contra as formas artísticas tradicionais um enorme enriquecimento dos “meios de expressão” teatrais e um desbravamento inédito de “fontes estéticas” (BRECHT, 1967, p. 130). Tal produção teria realizado importantes contribuições para o teatro no âmbito formal, da linguagem teatral, cujo legado em seu trabalho é reconhecido por Brecht, posicionando-se em sua defesa no contexto do chamado “debate sobre o expressionismo” ocorrido entre intelectuais marxistas em 1938, na revista *Das Wort*.¹⁹

No contexto do teatro alemão, é também de importância decisiva o contato com o

¹⁹ A revista *Das Wort* foi uma das principais revistas dos emigrados alemães, publicada na União Soviética. Tendo seu primeiro volume publicado em 1936, sua fundação remete à decisão do “I Congresso Internacional de Escritores pela Defesa da Cultura”, ocorrido em Paris em 1935, de organizar uma “Frente Popular” antifascista, que reunia diversos escritores e artistas, em sua maioria comunistas. Como observa Machado, surgida deste “impulso frentista”, a revista cessou de existir juntamente com ele, depois de firmado, em 1939, o pacto Molotov-Ribbentrop (Cf. MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: UNESP, 1998, p. 109-117). Em 1938, ocorreu o chamado “debate sobre o expressionismo”. Na realidade, mal interpretado e reduzido a uma espécie de caricatura por uma série de autores, o expressionismo teria servido mais como um pretexto para discussões estético-políticas que buscavam o estabelecimento de uma teoria estética marxista, girando em torno de sua definição de um conceito de “realismo”, da “herança cultural”, da “função social da arte” e de seu “caráter popular”, temas constantemente debatidos na revista (Cf. BARRENTO, João. “Introdução”. In: BRECHT, Bertolt; BLOCH, Ernst; EISLER, Hanns; LUKÁCS, Georg. *Realismo, Materialismo, Utopia: (Uma polêmica 1935-140)*. Seleção, introdução e notas de João Barrento. Lisboa: Moraes Editores, 1978, p. 9; MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da modernidade estética, op. cit.*, p. 117). O tema da “herança cultural” foi matéria de disputas no contexto da Revolução Russa, em um confronto entre “cultura burguesa” e “cultura proletária”, atacada por Lênin: contra tentativas de “invenção de uma nova cultura proletária” pelo movimento *Proletkult*, voltado à construção de uma arte revolucionária, Lênin defendia uma apropriação das contribuições mais valiosas da cultura burguesa, de modo que “a verdadeira cultura proletária” seria posteriormente desenvolvida, “inspirada pela experiência prática da ditadura do proletariado” (Cf. LÊNIN, Vladimir. “A Cultura Proletária” e “Esquema da Resolução Sobre a Cultura Proletária”. In: *Cultura e revolução cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 112-114). No contexto do “debate sobre o expressionismo”, o tema da herança cultural torna-se, como observa Machado, confronto teórico entre o legado cultural do passado e a arte moderna, as vanguardas históricas. Tais questões reaparecerão no fim da década de 1950 no debate entre Lukács e Adorno em torno da “arte realista” e do “modernismo”. Lukács, então, formula a concepção de um “realismo crítico”, tanto contra a arte moderna e seu uso da técnica de montagem quanto contra o “realismo socialista” (Cf. MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da modernidade estética, op. cit.*, p. 117; p. 23; LUKÁCS, Georg. *La signification présente du réalisme critique* (Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus). Traduit de l’allemand par Maurice de Gandillac. Paris: Gallimard, 1960). Brecht permaneceu à margem do debate ocorrido na revista. Apesar de ter escrito vários ensaios para publicação na *Das Wort* sobre as questões discutidas, eles não foram publicados, o que se pode atribuir a diferentes motivos: “a relação conflituosa de Brecht com o editor da revista, Erpendeck e o ‘acordo tácito’ com Lukács de não provocar um acirramento das oposições no interior da frente política” (Cf. MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da modernidade estética, op. cit.*, p. 144). No entanto, sua teoria e prática artísticas constituem um pano de fundo crucial e basilar do debate, enquanto objeto de disputa, conflitos e querelas; suas experimentações formais, uso da técnica de montagem e o efeito de estranhamento são defendidos por Bloch e atacados por Lukács como “formalismo”. Para uma análise do debate e textos traduzidos dos autores, cf. *Ibidem* e BRECHT, Bertolt; BLOCH, Ernst; EISLER, Hanns; LUKÁCS, Georg. *Realismo, Materialismo, Utopia: (Uma polêmica 1935-140)*. Seleção, introdução e notas de João Barrento. Lisboa: Moraes Editores, 1978. No original, os textos de Brecht em torno do “debate sobre o expressionismo” podem ser encontrados em GBA 22.1.

teatro político de Erwin Piscator, diretor com o qual trabalhou e por meio do qual entrou em contato com a prática do teatro político de orientação marxista na Alemanha. Brecht participou do coletivo teatral de Piscator na década de 1920, trabalhando na escrita de suas adaptações de *Rasputin*, de Alexei Tolstói, *Schweik*, de Hasek, e *Conjuntura (Konjunktur)*, de Léo Lania. Em 1926, trabalhando, para o teatro de Piscator, *Piscator-Bühne*, em uma peça intitulada *Joe Fleischhacker* – projeto que ficou inacabado – sobre o comércio de trigo, Brecht teria começado a ler Marx, a fim de compreender o funcionamento do mercado (PATTERSON, 1981, p. 152). A este respeito, Brecht escreve, entre 1928 e 1929, que, ao ler *O Capital*, teria compreendido suas próprias peças, encontrando em Marx “o único espectador” para elas (GBA 21, p. 256). Como bem ressalta José Antônio Pasta Júnior, isto testemunha a “natureza interna e orgânica” da aproximação de Brecht ao marxismo, desembocando nele “por uma espécie de movimento interno de sua própria produção”, encontrando nele “um instrumento de compreensão e desenvolvimento de suas próprias tendências”, já se mostrando significativa a “incorporação do receptor” – aqui, Marx como um “receptor ideal” – “ao processo produtivo”, alterando este último (1986, p. 192-201). Tal “incorporação do receptor” no processo de produção revela-se como aspecto central no trabalho teatral de Brecht, como veremos.

Piscator estava em contato com o naturalismo, o teatro *agitprop* e experiências vanguardistas russas, sobretudo o teatro de Meyerhold. Em *Teatro Político*, publicado em 1929, Piscator reconhece no naturalismo o primeiro passo rumo a um teatro político, transformando “o teatro em tribuna política” (1968, p. 44). Ele teria colocado sobre o palco, pela primeira vez, o proletariado enquanto classe, como em *Os Tecelões* e em *A Família Selicke*, até então retratado pelo teatro apenas como personagem cômica (PISCATOR, 1968, p. 44). Além disso, teria sido responsável pela transformação, em massa, do proletariado em espectador de teatro: em Berlim, a associação da *Volksbühne*, surgida no fim do século XIX no contexto dos teatros livres, “nos moldes do *Théâtre Libre*, de Antoine”, ligada ao naturalismo, ao movimento proletário e ao Partido Social-Democrata da Alemanha (SPD), teria sido responsável pelo comparecimento em massa de trabalhadores como espectadores dos espetáculos (PISCATOR, 1968, p. 42-44). Com o lema “arte para o povo”, tinha por objetivo proporcionar bons espetáculos a preços acessíveis aos trabalhadores associados (PISCATOR, 1968, p. 42-43).

No entanto, segundo Piscator, com isso “não se abandonou a plataforma mental da sociedade burguesa. A arte, tal qual a determina a sociedade burguesa, permanece, como

conceito, intangível em toda a sua extensão” (1968, p. 43). Assim, consistiria em um movimento voltado à democratização da “arte” tal como a concebe a sociedade burguesa, sem questionar tal concepção, relacionada às noções de teatro como “templo das musas”, espaço de “êxtase” e “elevação” espiritual humana, pretensa neutralidade política e “verdade” (PISCATOR, 1968, p. 42; p. 63). Esta, segundo Piscator, na época era representada justamente pelo “descobrimento do povo”, da classe trabalhadora para a literatura. Assim, o naturalismo seria destituído de caráter “revolucionário”, não daria “expressão às exigências da massa”. Teria se voltado ao proletariado, tanto como público-alvo quanto como objeto de representação teatral, retratando-o em cena, registrando “condições” e contradições sociais, mas proporcionando, “no lugar de uma resposta” aos problemas políticos, apenas “explosões de desespero” (PISCATOR 1968, p. 44).

Piscator, por sua vez, almejava um teatro proletário, que servisse como um instrumento “propagandístico”, “educativo”, um instrumento político de intervenção na luta de classes (1968, p. 39).²⁰ Para isso, eram necessárias novas formas. Ele constata um desinteresse generalizado em sua época em relação ao teatro, perdendo espaço para os filmes, devido à sua falta de atualidade, a uma dramaturgia obsoleta, anacrônica (PISCATOR, 1968, p. 145). Identificando um “déficit” na dramaturgia, uma falta de peças que se adequassem e servissem a este objetivo, Piscator trabalha como diretor editando, modificando, reformulando, reelaborando e adaptando tecnicamente as peças existentes, transformando a forma dramática e utilizando recursos que trouxessem às peças “fatos objetivos” do cotidiano, problemas sociais, políticos e econômicos da atualidade, fazendo com que o teatro respondesse às transformações na vida operadas pelo desenvolvimento da técnica, da imprensa, do rádio, da rápida difusão global de informações (PISCATOR, 1968, p. 272-273). “Eu precisava, realmente, de uma nova construção teatral que possibilitasse tecnicamente a execução do novo princípio dramatológico” (PISCATOR, 1968, p. 146). Neste contexto, Piscator levou a cabo uma transformação técnica radical da cena teatral. Estabeleceu inúmeras inovações na linguagem teatral mediante experimentações formais, criticou o ilusionismo, introduziu inovações técnicas nos espetáculos, transformando-os completamente, de modo que a cena adquiria um caráter de uma “grande máquina”, como

²⁰ Acerca do programa de seu “Teatro Proletário”, diz Piscator: “não se tratava de um teatro que pretendia proporcionar arte aos proletários, e sim uma propaganda consciente; não se tratava de um teatro para o proletariado e sim de um teatro do proletário. [...] Riscamos radicalmente a palavra ‘arte’ do nosso programa; as nossas ‘peças’ eram apelos com os quais queríamos intervir no fato atual e ‘fazer política’” (Cf. PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Tradução de Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 51).

ressalta Bornheim, por meio do palco giratório, esteiras rolantes, emprego de cenas filmadas, projetadas em uma tela, configurando-se não como recursos secundários, mas concorrendo “em pé de igualdade com cenas teatrais” (1992, p. 125). Segundo Bornheim, “se a presença do público operário revoluciona o teatro, o seu complemento de trabalho, a máquina, modifica verticalmente o modo como se dá a inserção do homem na sociedade, e, em consequência, não poderia deixar de afetar também o mundo das artes” (1992, p. 125). Pode-se dizer que temos, então, procuras, pesquisas e desbravamentos de novas possibilidades formais no âmbito da representação e da construção cênica teatral tendo em vista o subjacente e determinante contexto das profundas, radicais e impactantes transformações nas condições materiais de vida e trabalho no capitalismo, alterando efetivamente, como veremos ao longo deste trabalho, as próprias formas de percepção humana. Temos, aqui, uma crise da *mimesis* na modernidade, questão à qual tanto Brecht quanto Benjamin se dedicam.

Por meio do teatro político de Piscator, Brecht entrou em contato com a própria expressão “teatro épico”, bem como “com algumas das técnicas que ele adotaria posteriormente” (PATTERSON, 1999, p. 153).²¹ O primeiro espetáculo montado por Piscator na *Volksbühne*, em Berlim, a peça *Bandeiras (Fahnen)*, de Alfons Paquet, que estreou em 1924, apresentava como subtítulo: “drama épico”. O uso do termo “épico” neste espetáculo por Piscator remeteria, segundo afirma, a uma “ampliação da ação” para além dos limites da forma dramática, dotando-a de caráter narrativo, e ao “esclarecimento dos seus segundos planos”, do contexto histórico e político, construindo uma peça de caráter documental em torno “do caso de um grupo de chefes operários de Chicago no ano de 1880, que tinham incorrido no crime, digno da pena de morte, de conclamar o proletariado à luta pela jornada de trabalho de oito horas” (PISCATOR, 1968 p. 68-69). Segundo Brecht, o trabalho teatral de Piscator teria sido determinante na instauração dos alicerces do teatro épico, tentando “expressamente dominar pela representação cênica os grandes problemas contemporâneos”, como as “lutas pelo petróleo, guerra, revolução, justiça, questão racial, etc.”, e dotando o palco de um “caráter didático”, recorrendo à técnica cinematográfica, à projeção de cenas, retiradas da realidade cotidiana contemporânea, bem como de filmes, trazendo à cena teatral “um valor documental irrefutável” (BRECHT, 1967, p. 127-128) “As demonstrações de toda espécie que se introduziam dilaceravam a fábula e a caracterização

²¹ Tradução nossa. Neste trabalho, salvo indicações em contrário nas notas de rodapé, as citações de textos em outros idiomas serão realizadas por meio de traduções nossas.

das personagens, de forma brutal alternavam linguagem cotidiana e declamação, arte dramática e cinema, relatório e jogo cênico” (BRECHT, 1999, p. 120). Piscator transpôs “o fundo do cenário” ao “primeiro plano”, fazendo dele um protagonista da cena, “a estrela do teatro”, através de uma tela cinematográfica, na qual se projetavam e montavam cenas de eventos contemporâneos e de filmes, proporcionando um “material didático” e de caráter documental (BRECHT, 1999, p. 120-121). O “telão de fundo” de Piscator apresentaria uma função semelhante à do “coro grego”, como ressalta Brecht (1967, p. 127-128). Com tais experiências, transformava-se radicalmente o teatro enquanto “instituição artística”, gerando, conforme Brecht, “a princípio, um perfeito caos no teatro. Da mesma forma que transformavam o palco numa sala de máquinas, faziam desta um local de reunião”, de modo que o teatro se tornava uma espécie de “parlamento” (1967, p. 128). Assim, por meio de uma “eletrificação do palco”, utilizando “a quase totalidade das conquistas da técnica moderna”, rompendo a forma dramática, conforme afirma Brecht em 1939, Piscator “empreendeu a mais radical tentativa no sentido de conferir ao teatro um caráter didático” e poder de intervenção política ativa, visando dotá-lo “*de uma função social inteiramente nova*” (BRECHT, 1967, p. 127-129).

No entanto, Piscator identifica uma contradição existente entre o projeto do teatro político e sua realidade, sua concretização. Ele observa uma cisão no decorrer da década de 1920 da identidade inicial existente, com o movimento da *Volksbühne*, entre cena e público, relacionada, como afirma Arthur Holitscher, citado por Piscator (1968, p. 115-116), à condição do proletariado na República de Weimar, a seu “pequeno-aburguesamento”, destruição de sua consciência de classe e combatividade, resultado da política reformista, contrarrevolucionária da social-democracia, de burocratização sindical, traição do socialismo e capitulação frente aos imperativos do capital, fortalecendo a burguesia imperialista, em detrimento dos interesses da classe trabalhadora.²² Piscator identifica que, nascida do ímpeto de ser um teatro dos trabalhadores, a *Volksbühne* teria se tornado indistinguível da “empresa teatral burguesa”, comercial, tendo perdido os últimos vestígios de sua “atitude combativa”, evidente tanto no repertório das peças quanto no tipo de representação (1968, p. 61-62).²³ Estava voltada para uma concepção da “arte” como “igreja

²² Acerca da capitulação da social-democracia alemã frente ao imperialismo, votando a aprovação dos créditos de guerra para a Primeira Guerra Mundial, cf. LUXEMBURGO, Rosa. *A crise da social-democracia*. Tradução de Maria Julibta Nogueira e Silvério Cardoso da Silva. Lisboa: Editorial Presença / Livraria Martins Fontes, 1974.

²³ Em uma anotação escrita entre 1926 e 1927, intitulada *O movimento das Volksbühnen e a nova geração* (*Die Volksbühnenbewegung und die junge Generation*), Brecht afirma que “ela apenas arrastou adiante de

universal”, um terreno apaziguador das lutas políticas. Piscator observa sua capitulação frente às forças hegemônicas, assim como uma mudança também no público, no qual predominava o “elemento pequeno-burguês”, sem interesse por uma arte revolucionária (PISCATOR, 1968, p. 62-65). Assim, os rumos políticos da associação teatral corresponderiam aos do proletariado na República de Weimar, como observa Arthur Holitscher, citado por Piscator (1968, p. 115). Tal era a situação quando, em 1924, Piscator aceitou o convite para trabalhar como diretor na associação. Seu tempo de trabalho na *Volksbühne* mostrou que ela havia se tornado “elemento obstruidor, a conduzir a luta exclusivamente contra os elementos revolucionários no interior da união”, em vez de combater “a corrupção pequeno-burguesa”, aplicando uma tática “reformista” ao invés de “revolucionária” (PISCATOR, 1968, p. 62-66). Em 1927, ocorreu uma disputa acerca da peça *Tormenta sobre a terra de Deus*, montada por Piscator na *Volksbühne*, rechaçada pela diretoria da associação teatral devido à sua “tendenciosidade” política, ausência de neutralidade, gerando uma cisão interna à organização, entre sua direção e seus setores mais revolucionários, uma oposição constituída por uma minoria que desejava fazer com que a associação retomasse sua intenção inicial de ser um teatro de trabalhadores, em vez de “oscilar indiferentemente para a esquerda e para a direita” (PISCATOR, 1968, p. 130).²⁴ Após tal conflito, fundou-se seu próprio teatro, *Piscator-Bühne*, baseando-se em um trabalho coletivo e passando a contar com “seções especiais” da *Volksbühne*, que, formadas pela “Juventude” da associação, constituíam a maioria de seu público proletário (PISCATOR, 1968, p. 140-142).²⁵

Ele identifica, então, as contradições da “estrutura do teatro” proletário como contradições econômicas e políticas da época, de modo que nem o teatro, nem os movimentos políticos estariam ainda “amadurecidos” (PISCATOR, 1968, p. 142-143; p.

outra maneira a velha, ultrapassada empresa teatral [...] Através de seus sócios ela está assegurada. Mas ela não ousa nada, não tem nenhuma coragem” (Cf. BRECHT, GBA 21, p. 138).

²⁴ A luta acerca da montagem de Piscator tornou-se uma luta política de grandes dimensões, envolvendo a imprensa e o Ministério da Educação, gerando reações políticas da direita, resultando na fundação da “Associação Teatral da Grande Alemanha”, com uma proposta de oferecer uma “arte ‘alemã’”, nacionalista (Cf. PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Tradução de Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 110-135).

²⁵ Segundo afirma o diretor, seu teatro não era “ligado a nenhum partido, em nenhum sentido”, mas “estava mais próximo, filosófica e politicamente, do Partido Comunista Alemão”. Este, porém, conforme Piscator, proporcionou-lhe a menor quantidade de espectadores. Se por um lado a social-democracia, segundo afirma, temia ver em seu teatro um “instrumento de propaganda” política do Partido Comunista, “seu inimigo figadal”, a intervenção junto à direção da *Volksbühne*, para que se criassem as “seções especiais”, partiu primeiramente dos sociais-democratas. O Partido Comunista, segundo Piscator, “opôs-se decididamente, desde o primeiro dia” (Cf. *Ibidem*, p. 138-140).

65). Seu teatro deparou-se com sérios problemas financeiros para se manter ao longo dos anos, devido aos altos custos de um empreendimento como este, com todo seu aparato técnico, e também ao pequeno apoio do proletariado, cujas “camadas radicais” constituíam então uma pequena fração frente à “massa proletária” berlinense, apresentando-se como “fator fraco economicamente”, incapaz de custear um teatro sozinho (PISCATOR, 1968, p. 140-143; p. 267-268).²⁶ Ele afirma que um “teatro proletário” só poderia ser um “teatro de massas”, “de três ou quatro mil lugares”, impossível “no seio da estrutura social de hoje”. Até lá, segundo Piscator, “nosso teatro nada mais será do que um teatro revolucionário que intervém para libertar ideologicamente o proletariado, para propagar uma transformação social que, com o proletariado, liberte também o teatro de todas as suas contradições” (PISCATOR, 1968, p. 143).

Tributário das experimentações e inovações de caráter estético-político realizadas por Piscator, em seu projeto de “refuncionalização” social do teatro, Brecht busca responder à contradição identificada por Piscator entre o projeto do teatro político e sua realidade – especialmente com a “peça de aprendizagem” ou “peça didática” (*Lehrstück*), como veremos. Procurando fazer frente a tal impasse, no entanto, apresentará com seu teatro épico um projeto dotado de maior amplitude, abrangência, dedicando-se à elaboração de um projeto de nova “construção cênica” e novo estilo de atuação, bem como de “nova técnica literária”, buscando desenvolver uma nova dramaturgia (BRECHT, 1967, p. 137), respondendo ao problema do “déficit” dramático identificado por Piscator, de forma radicalmente inovadora, experimental, transformadora dos parâmetros dramáticos burgueses em todos os seus aspectos, e estabelecendo uma relação de diálogo crítico com a teoria dos gêneros literários presente na tradição alemã. Neste contexto, formula, elabora e desenvolve as reflexões e os alicerces teóricos do “efeito de estranhamento” ou “distanciamento” – o “efeito-v”, abreviação de *Verfremdungseffekt* –, e da “dramaturgia não-aristotélica”, tendo em vista um projeto estético-político de fundamentação crítica de orientação marxista,

²⁶ Segundo Piscator, o novo teatro havia revigorado a juventude da *Volksbühne* e dado “à sua agitação uma base mais ampla”: na inauguração do teatro, as seções contavam com 16.000 sócios, enquanto a juventude da associação nunca havia ultrapassado os 4.000. “Não obstante, comparados à massa proletária de Berlim, os 16.000 sócios não passavam de reduzido grupo. [...] Todavia, mais contraditório ainda é reconhecer que, se ao nosso convite tivessem respondido mais operários, se tivéssemos podido arranjar como sócios um múltiplo de 16.000, mesmo assim, só com esse público, não houvera podido realizar-se o nosso teatro, pois o preço da entrada, de 1,50 M. (marcos), não teria sido por nós aumentado, e, assim, não teria sido possível pagar sequer a despesa diária da casa. [...] Numa casa com capacidade para apenas 1.200 pessoas e uma despesa de 1.800 marcos, nenhum teatro consegue hoje, em Berlim, no caso de se dedicar simplesmente ao público proletário, cobrir as despesas de uma noite” (Cf. *Ibidem*, p. 142-143; parênteses nossos).

conforme veremos.²⁷ Assim, Brecht desenvolverá um projeto que, como caracteriza José Antônio Pasta Júnior em sua defesa da tese de um “projeto clássico” brechtiano, consistirá em um projeto conscientemente preparado para “um combate no tempo” (1986, p. 12): um projeto premeditadamente elaborado para “durar” no tempo, marcado por uma “impaciência histórica”, e que, ao mesmo tempo, prevê sua própria aniquilação, por voltar-se à aniquilação das condições sociais em que surge, da sociedade contra a qual luta (PASTA JÚNIOR, 1986, p. 17-18). Portanto, seu projeto se caracterizaria, como defende Pasta Júnior, por um empreendimento de “construção” e “destruição”, em um “trabalho consciente de prever e organizar a inscrição do texto na história”, em que busca “*refundir e organizar toda a cultura numa outra direção*” (1986, p. 18; p. 25-26). Nesse projeto, Brecht realiza um trabalho, no qual se insere seu diálogo com a teoria dos gêneros literários, de “ultrapassamento dialético” da tradição, nos termos de uma “*Aufhebung* hegeliana”, como caracteriza Pasta Júnior, valendo-se de Hans Mayer: um trabalho caracterizado por um movimento de “*conservar, abolir e elevar* a tradição” a um novo patamar (PASTA JÚNIOR, 1986, p. 109).

1.2 Em busca de uma refuncionalização interna ao aparelho teatral burguês: sedução e mercadoria

A crítica ao teatro enquanto uma instituição de caráter ideológico e a questão da condição de mercadoria assumida pela arte atravessam, perpassam, com inúmeros, múltiplos, profundos e profícuos desdobramentos, a produção artística, estético-política e teórica de Brecht, remetendo já ao início de sua teoria e prática do teatro épico, para cujo desenvolvimento revelam-se centrais os experimentos com as óperas e sua recepção pela indústria cultural, como bem ressalta Sérgio de Carvalho, nas quais decide “encenar com canções o próprio funcionamento do aparelho cultural burguês” (2013, p. 122-123).

²⁷ Segundo Bornheim, as divergências de Brecht com Piscator poderiam ser resumidas na rejeição de Brecht à exigência “imediatista” de Piscator como “critério absoluto”, o que se desdobraria em duas questões centrais: para Brecht, “épico” e “político” não são o mesmo, mas o “elemento político” está contido no “épico”, que seria mais amplo e referir-se-ia à “globalidade do fenômeno teatral”; por outro lado, Brecht faz “arte literária”, dedica-se a um diálogo com a tradição dramática, desenvolvendo novas formas de dramaturgia. Assim, diz Bornheim, embora “o jovem Brecht” utilize a expressão “drama épico”, posteriormente, ele irá “reservar a expressão ‘teatro épico’ para as técnicas que se prendem à construção da globalidade do espetáculo e que resultam na constituição do épico. Quanto ao texto, melhor será falar em dramaturgia não-aristotélica” (Cf. BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 132-133).

Revelando-se como cruciais para o desenvolvimento do projeto brechtiano do teatro épico, consideramos pertinente abordar aqui estes experimentos, que nos levarão a pontos nevrálgicos de seu debate estético-político com Benjamin, tanto acerca da esfera formal do teatro quanto da perspectiva do âmbito da produção artística. Entre 1928 e 1930, Brecht realiza tais experimentos com a forma da ópera, em colaboração com Kurt Weill, buscando trabalhar no que ele caracteriza como “ópera épica”, com a *Ópera dos Três Vinténs* e a ópera *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, nas quais o problema da condição de mercadoria da arte já se faz presente, perpassando-as, atravessando-as tanto temática quanto formalmente, em seus diversos meandros: coloca-se, nestas óperas, como formulou Pasta Júnior, um “conflito constitutivo entre a incorporação da forma-mercadoria e sua crítica” (1986, p. 62). Temos, aqui, a questão da transformação do teatro, enquanto instituição, em mercado de entretenimento, diversão, gozo, prazer e fruição no capitalismo, em “engrenagem” econômica, mercadológica, produtora de mercadorias culturais (BRECHT, 1978, p. 11).

Segundo afirma Brecht, em seu ensaio *O Teatro Experimental (Über experimentelles Theater)*, a estética burguesa, “fundada nos grandes filósofos do século das Luzes, Diderot e Lessing”, define o teatro de acordo com duas funções: “diversão e ensinamento” (BRECHT, 1967, p. 124; p. 129). Neste período histórico, crucial para o teatro europeu, como diz Brecht, não existiria ainda uma contradição entre tais funções. No entanto, na esfera do teatro contemporâneo, elas haveriam entrado “em um conflito cada vez mais agudo. Aí existe, hoje, uma contradição” (BRECHT, 1967, p. 129). Com o desenvolvimento do capitalismo, o teatro teria se transformado em uma instituição mercadológica de entretenimento, de distração, de gozo, apresentando enquanto tal uma função ideológica determinada. Neste ensaio, de 1939, Brecht aprecia, avalia e discorre retrospectivamente sobre as experiências realizadas pelo teatro experimental europeu até então, no sentido dessas duas funções, às vezes as entreligando, entrelaçando. A função de “pura recreação”, puro entretenimento assumida, no capitalismo, pelo teatro, sua função de “diversão”, de “distração”, remete à oposição, característica da produção capitalista, “entre trabalho e distração”, fazendo da última “um sistema de reprodução da força de trabalho” (BRECHT, 2005 b, p. 93). Desenvolvendo um projeto de “refuncionalização” (*Umfunktionierung*) social do teatro herdeiro do vasto e rico trabalho teatral experimental levado a cabo por Piscator, Brecht pretendia atribuir-lhe nova, potente e combativa função social, transformando-lhe politicamente de forma profunda e radical, em todos os seus âmbitos. Pretendia realizar um

teatro propício a intervir politicamente, de modo efetivo, eficaz, impactante, revolucionário, que unisse tais funções colocadas em contradição pelo capitalismo, que tornasse possível tanto o conhecimento, o ensinamento, quanto o prazer, o entretenimento, desenvolvendo uma nova dramaturgia, “nova técnica literária, de construção cênica e de atuação”, substituindo a “identificação” pelo “estranhamento” (BRECHT, 1967, p. 137), como veremos melhor no terceiro capítulo.²⁸

Em suas anotações sobre as óperas, Brecht avalia retrospectivamente os experimentos realizados, em parceria com Kurt Weill, com a forma da ópera, visando uma crítica à sociedade burguesa e seu aparelho teatral enquanto “ramo do comércio burguês de entorpecentes” (BRECHT, 1967, p. 182), produtor de mercadorias culturais de teor “hipnótico”, “enfeitiçador”. Buscava-se, assim, uma exposição, explicitação, combate e ataque a seu caráter ideológico e uma subversão da função social de “diversão noturna” da ópera (BRECHT, 1978, p. 12). Segundo afirma em *Sobre uma nova dramaturgia (Über eine neue Dramatik)*, em 1928, naquele momento, “a frente de luta da nova dramaturgia” dirigia-se “menos contra a velha dramaturgia [...] do que contra os teatros estabelecidos, dentre os quais cumpre entender as instituições reais, sejam aquelas sustentadas por dinheiro do Estado ou empreendimentos comerciais privados” (BRECHT, GBA 21, p. 236).²⁹ Nesse contexto de luta contra as instituições, leva a cabo experimentações que buscam autossabotar internamente a forma da ópera, na qual identifica uma totalidade “hipnótica” que levaria a um estado de “êxtase”, “embriaguez” e torpor sensível e intelectual (BRECHT, 1967, p. 60), visando uma refuncionalização que envolveria as diversas partes constitutivas do espetáculo em sua construção cenográfica, a música, o papel do ator, as imagens, o texto, a relação do público com o palco e, como ressalta Francimara Nogueira Teixeira, a própria noção de “diversão”, contra a forma mercadológica hegemônica (2003, p. 138).

Em 1928, Brecht escreve a *Ópera dos Três vinténs* em parceria com Kurt Weill e Elisabeth Hauptmann, baseada na *Ópera do Mendigo*, de John Gay, de 1728, a partir da

²⁸ Acerca desta questão, cf. o livro de Francimara Nogueira Teixeira, que investiga minuciosamente os diferentes aspectos da noção de “diversão” na produção brechtiana. Destacamos, neste ponto, especialmente o segundo capítulo de seu livro, no qual a autora realiza uma reconstituição histórica das relações entre ambas as funções atribuídas ao teatro, a pedagógica e a recreativa, remetendo à *Poética* de Aristóteles e à de Horácio, bem como a suas apropriações pelo teatro medieval e renascentista, abordando o modo de inserção do teatro de Brecht nesta tradição (Cf. TEIXEIRA, Francimara Nogueira. *Prazer e crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht*. São Paulo: Annablume, 2003).

²⁹ Tradução de Ingrid Koudela. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1991, p. 10.

tradução alemã de Elisabeth Hauptmann.³⁰ Assim como a ópera de John Gay, como bem observa Anatol Rosenfeld, a *Ópera dos Três Vinténs* é simultaneamente “paródia à ópera tradicional” e “sátira social”, agora da burguesia, em vez da aristocracia (1977, p. 162).³¹ Na ópera, “a ordem burguesa” é exposta “como ordem predatória, escondida por detrás de uma fachada de decência, moral, negócio e esplendor. A peça mostra o burguês como ladrão e o ladrão como burguês” (KNOPF, 1980, p. 58). Assim, buscava-se atacar o moralismo burguês. Todas as personagens são, então, expostas de acordo com a lógica de compra e venda, enquanto “mercadoria”, inseridas na lógica mercantil, como ressalta Knopf: os mendigos, os burgueses, os assaltantes, as mulheres prostituídas, bem como as burguesas (1980, p. 58). Na peça, Peachum, proprietário do negócio de mendicância de Londres, a empresa “O amigo do mendigo”, apresenta-se como figura do monopólio capitalista³² e representa figura central na sátira do mercado cultural burguês, voltado para a produção de efeitos, de sensações nos espectadores, por meio de seus ensinamentos sobre os recursos, os mecanismos, os artifícios dos quais os mendigos devem se valer para “comover o coração humano”, emocionar as pessoas a fim de que lhes concedam dinheiro. “Em cinco minutos, transformo um homem numa carcaça tão lamentável que até um cão choraria ao vê-lo!” (BRECHT, TC 3, p. 46), declara Peachum. Temos, na primeira cena da peça, a apresentação de Peachum com as seguintes palavras: “Preciso inventar algo novo. Está ficando cada vez mais difícil, pois meu negócio é despertar a piedade humana. Existem umas poucas coisas capazes de comover o coração humano, poucas apenas, mas o pior é que, quando são usadas com frequência, elas deixam de fazer efeito” (BRECHT, TC 3, p. 15). Então, segundo a rubrica, desce em cena um grande letreiro com a frase “Dai, e dar-se-vos-á”, que Peachum comenta:

³⁰ Sobre a história do surgimento da peça, cf. “Die Dreigroschenoper”. In: KNOPF, Jan. *Brecht-Handbuch: Theater*. Stuttgart: Metzler, 1980, p. 53-54.

³¹ Acerca da ópera de John Gay, observa Rosenfeld: “Gay, amigo de Pope e Swift, escreveu a sua *ballad-opera* visando a dois objetivos fundamentais. Desejava, antes de tudo, fazer uma paródia à ópera de G. F. Händel. Radicado desde 1712 na Inglaterra, como compositor e empreendedor teatral, Händel impôs ali a ópera italiana (napolitana), logo considerada por muitos círculos ingleses como ‘alienada’. Também a peça de Brecht-Weill se dirige contra a ópera da época, sobretudo a wagneriana, mas também contra a do próprio Händel que precisamente na década de 1920 passou na Alemanha por um verdadeiro renascimento. Como Gay, os expoentes mais avançados dos *roaring twenties* – década de que a *Ópera dos Três Vinténs* iria ser uma das expressões mais características – consideravam a ópera tradicional como ‘alienada’. Em segundo lugar, a obra de Gay é uma sátira à aristocracia inglesa da época. Visa em particular ao primeiro ministro Sir Robert Walpole (retratado em Peachum, na peça de Gay receptor de objetos roubados). Através da peça inteira o autor equipara a *high society* ao submundo londrino” (Cf. ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 161). Para uma análise comparativa de ambas as óperas, cf. também KNOPF, Jan. *Brecht-Handbuch, op. cit.*, p. 55-57.

³² Como ressalta Knopf, esta seria uma das principais diferenças da versão da ópera de Brecht em relação à *Ópera do Mendigo* de John Gay (Cf. KNOPF, Jan. *Brecht-Handbuch, op. cit.*, p. 56).

De que valem essas belas frases pungentes, escritas em atraentes letreiros, se elas logo se desgastam. Na Bíblia há umas quatro ou cinco frases que tocam o coração; uma vez desgastadas, lá se vai nosso ganha-pão. Olhem só esta aqui: “é maior ventura dar que receber”. Já não dá mais nada, e só faz três semanas que entrou em circulação. É que a gente sempre tem que lançar uma novidade. (BRECHT, TC 3, p. 15-16).

Temos, então, uma exposição, de forma teatral e “autorreferencial”, conforme aponta Jameson (2013, p. 134), dos mecanismos, procedimentos e artifícios do teatro de efeitos, do teatro burguês ilusionista chamado por Brecht de “culinário”, com seu objetivo de incitar, ensinar, engendrar emoções, afetos, sensações, que, porém, se desgastam, perdem sua força, seu poder, sua persuasão, levando o espectador à saturação, ao esgotamento sensível, a uma espécie de estado anestésico e indiferente, sendo necessária uma constante, ininterrupta, incessante “novidade” (BRECHT, 1967, p. 62-63). Neste sentido, observa Jameson, tanto “os objetivos de Peachum” quanto seus “problemas” são os mesmos do “teatro culinário”, da “estética da própria empatia” (2013, p. 134). Conforme afirma Brecht posteriormente, em *O Teatro Experimental*, acerca dos imperativos do mercado cultural, “à sensibilidade incessantemente embotada do público, devem-se propor incessantemente novos efeitos” (BRECHT, 1967, p. 124). Aqui, Brecht ataca a pressão da exigência de sensações, cada vez mais intensas, que, como observado por Piscator, fazia-se presente também no teatro político a partir de um público cuja sensibilidade é formada pela indústria cultural, pelo teatro de efeitos (PISCATOR, 1968, p. 256). Quando Peachum mostra ao recém-contratado mendigo Filch os manequins com os disfarces dos diferentes tipos de miséria e ensina como atuar de acordo com cada um deles, traz-se à tona os mecanismos, técnicas e processos do teatro ilusionista, apresentados por Brecht de forma estranhada no palco, mostrando, assim, de modo estranhado, como observa Jameson (2013, p. 134), aspectos de sua própria teoria do efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*), que veremos melhor no terceiro capítulo.³³ Posteriormente, Peachum diz a seus empregados: “A tinha natural nunca chega a ser tão perfeita quanto a artificial”. E continua: “entre ‘comover’ e dar no saco há uma diferença muito grande, meu caro. Eu preciso é de artistas. Hoje em dia, só os artistas é que tocam o coração. Se vocês trabalhassem direito, seriam aplaudidos de pé pelo público! O que falta é

³³ Temos, aqui, segundo Jameson, um claro exemplo da “questão da autorreferencialidade” característica da obra brechtiana, que a atravessa, conforme a leitura por ele realizada (ver nota 226 deste trabalho) (Cf. JAMESON, Fredric. *Brecht e a Questão do Método*. Tradução e notas de Maria Sílvia Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 134).

criatividade!” (BRECHT, TC 3, p. 46).

A questão do “disfarce”, da ilusão que se mostra enquanto tal na frente da plateia permeia toda a peça, não presente apenas em Peachum, mas, como observa Bernard Dort (2010, p. 334-335), está também presente nos homens do bando de Macheath, que se disfarçam com “elegantes trajes de noite”, na ocasião do casamento de Polly e Macheath, mas não se comportam de acordo com as expectativas sociais para alguém com tal vestimenta, como enfatizado na rubrica da peça (BRECHT, TC 3, p. 28), bem como na transformação de uma estrebaria vazia no local da cerimônia de casamento. Também Polly, por sua vez, irá se metamorfosear na frente da plateia “de noiva em mulher de negócios”, como ressalta Dort (2010, p. 335).

Aqui, segundo Brecht (1967, p. 130), visava-se “um outro gênero de diversão”, distinto da diversão comercial, mercadológica e hegemônica da ópera, uma diversão intrinsecamente vinculada, intimamente ligada ao questionamento político do caráter ideológico desse tipo de diversão, de sua própria função na sociedade, explicitando-a, atacando-a e criticando-a. Nas *Notas sobre a ópera dos Três Vinténs*, Brecht afirma que “a ideologia burguesa” não está presente nela “apenas como tema”, mas na própria forma, “no modo como o tema é apresentado” (1978, p. 25). Assim, caracteriza-a como “uma espécie de relatório do que o espectador deseja ver da vida no teatro”, no entanto, de modo a fazê-lo ver também “coisas que não desejaria ver”, vendo “seus desejos não apenas saciados mas criticados”, encontrando-se, desta maneira, “não tanto como sujeito, mas como objeto” de crítica (BRECHT, 1967, p. 67). A ópera teve sua estreia em 31 de agosto de 1928, em Berlim, no *Theater am Schiffbauerdamm*. O espetáculo apresentou, em sua montagem, diversos recursos e mecanismos no sentido de ataque, destruição, demolição, aniquilamento da totalidade “hipnótica” da ópera, no âmbito de sua construção formal cenográfica, criando uma “ópera épica” caracterizada pelo rompimento com o ilusionismo e a identificação, a empatia, pela quebra, estilhaçamento, interrupção da linearidade da ação dramática tradicional, com recursos como a projeção de títulos sobre telas, antecipando as ações, os acontecimentos e eventos das cenas e suscitando, ensejando e exigindo sua observação atenta, sua análise. Estes, segundo Brecht, constituem “a primeira de um conjunto de reformas tendentes a ‘literalizar’ o teatro”, rompendo a forma dramática tradicional, segundo a qual “o autor deve expressar tudo que deseja na ação dramática. Esta concepção corresponde a uma atitude característica do espectador cuja reflexão manifesta-se a partir do objeto e não sobre o objeto” (BRECHT, 1967, p. 67-68). Assim, com os acontecimentos

destituídos do “fator surpresa”, exigir-se-ia tanto um “novo estilo de representação” por parte do ator, o “estilo épico”, no qual não se deve ter como objetivo emocionar o público por meio dos procedimentos e recursos apelativos de identificação, de empatia, da completa, plena e total “metamorfose”, transformação, transmutação na personagem, mas o posicionamento crítico frente a ela, quanto uma nova postura por parte do espectador, devendo “exercitar um olhar complexo” (*das komplexe Sehen*), sendo demandado seu engajamento em um movimento de “reflexão sobre o curso da ação”, em vez de “dentro do curso da ação”, “sobre o objeto”, em vez de “a partir do objeto”. Brecht realiza uma comparação, nas anotações sobre a ópera, entre esta nova postura almejada para o espectador e a do público de arenas esportivas, como o do “Palais des Sports”, caracterizado pela postura de um observador “especialista”, que analisa, avalia, posiciona-se e julga criticamente o que vê.³⁴ Buscava-se fazê-lo “participar ativamente” e, assim, “ascender a um nível superior do conhecimento” (BRECHT, 1967, p. 68; 1978, p. 26). Brecht desenvolvia, então, “a ideia de uma arte do espectador”, como observa Sérgio de Carvalho: ele tinha em mente a necessidade do desenvolvimento de uma “arte da observação”, de um “trabalho do olhar” por parte do espectador (CARVALHO, 2013, p. 120-125). Posteriormente, em um texto de 1940, intitulado *Observação da arte e arte da observação (Betrachtung der Kunst und Kunst der Betrachtung)*, Brecht afirma que “a observação da arte apenas pode conduzir, então, a um verdadeiro prazer, se houver uma arte da observação”, a ser desenvolvida (GBA 22.1, p. 570).

Segundo Brecht, na montagem desse espetáculo, “pela primeira vez, usou-se a música no teatro segundo um novo ponto de vista. A inovação mais marcante era a separação estrita entre a música e todos os outros elementos de entretenimento” (1967, p. 82). Como observa Ingrid Koudela, enquanto tradicionalmente o uso das canções no teatro, a partir da tradição romântica, deveria decorrer “imediatamente da ação” dramática, em Brecht, com o princípio da “separação dos elementos” do espetáculo, ela assume outra função, uma função de resumir a ação – repetindo-a “como citação, acentuando que não está

³⁴ Sobre a questão do papel paradigmático do esporte para o teatro de Brecht e a postura que almejava incitar em seu público, cf. BORNHEIM, Gerd. “A linguagem do esporte”. In: *Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 71-97; e o primeiro capítulo do livro de Francimara Nogueira Teixeira, *Prazer e crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht*. São Paulo: Annablume, 2003. Como ressalta Francimara Nogueira Teixeira, “embora Brecht abandone o esporte como um modelo para seu teatro, praticamente não se referindo mais a esse assunto ao longo de seus escritos, muitos pontos importantes, como o espectador, a produção, a diversão que surgiram nos textos sobre os espetáculos esportivos, ganharam um lugar de destaque na sua teoria, não desaparecendo, mas sendo fortalecidos na discussão sobre a ciência, sobre as óperas ou mesmo sobre a *Poética*” (Cf. *Ibidem*, p. 138).

mais presente” – e comentá-la, posicionando-se frente a ela (KOUDELA, 1991, p. 114). Na apresentação, como relata Brecht, foi montada sobre o palco uma pequena orquestra, visível aos olhos dos espectadores, e utilizada uma mudança na iluminação para as canções, cujos títulos, que narravam os acontecimentos, eram projetados em uma tela instalada no fundo. A peça, segundo ele, deveria mostrar “uma relação estreita entre a vida emocional do burguês e a do mundo do crime”, vindo a música, então, contribuir para isso. Assim, ao utilizar “todo estoque das sedução narcotizantes habituais” das óperas, porém, buscando subvertê-lo, a música tornava-se “um colaborador ativo da tarefa de desnudar o corpo da ideologia burguesa” (BRECHT, 1967, p. 82-83). As canções, segundo Brecht, deveriam ser executadas pelos atores de forma a marcar clara e nitidamente o rompimento, a ruptura, a interrupção da ação que se desenvolvia, a “mudança de função”, de postura ao começar a cantar, de modo a distinguir precisamente os planos da “dicção natural, declamação e canto”, devendo não apenas cantar, “mas mostrar *alguém que está a cantar*”, sendo crucial que “aquele que mostra seja também mostrado” – aspecto central na atuação segundo o efeito de estranhamento (BRECHT, 1967, p. 73). O trabalho com as canções, de caráter narrativo e satírico, visava interromper o andamento, o curso da ação e estabelecer com ela uma contradição, como a canção *Jenny-Pirata*, interpretada por Polly Peachum na cena de seu casamento com Macheath, que, como ressalta Knopf, “mostra um modelo de cena épica”: seu uso não visa o desenvolvimento da ação dramática, mas sua interrupção, expondo uma postura de caráter social e contraditório das personagens, um *Gestus* (1980, p. 61) – conceito brechtiano em que nos aprofundaremos no terceiro capítulo. Aqui, então, temos a interrupção da cena do casamento de Polly, filha do burguês Peachum, com o assaltante Macheath. Polly, vista por ambos como moeda de troca – constituindo, para Peachum, “o emblema do negócio” e a “fachada da honra” burguesa, como bem observa Knopf (1980, p. 56), sendo apresentada como “o mais atrativo dos objetos do negócio” de seu pai (HECHT *apud* KNOPF, 1980, p. 56) –, passa então a interpretar uma canção que conta a história de Jenny, uma mulher explorada que anuncia sua vingança contra seus exploradores. Novamente, ao criar “uma peça dentro da peça”, busca-se um mecanismo anti-ilusionista, de modo que, ao ser construída em cena, diante do espectador, a ilusão é mostrada enquanto tal (KNOPF, 1980, p. 62). As ações e posturas deveriam ser expostas de modo crítico: Polly, como afirma Brecht, que é simultaneamente esposa de Macheath e filha e “empregada de Peachum”, deve ter sua postura frente à plateia “ajudada por críticas das representações convencionais que o público está acostumado a ver, de noivas de bandidos e

filhas de comerciantes, etc” (BRECHT, 1967, p. 72).

Como se sabe, porém, a ópera atingiu grande sucesso comercial entre o público burguês, em nível internacional, sendo representada em diversos países e permanecendo na Broadway por sete anos, como lembra Anatol Rosenfeld. Ironicamente, observa Rosenfeld, a música, que deveria apresentar função crucial de estranhamento, com aquele princípio da “separação estrita entre a música e todos os outros elementos”, foi grande responsável por esse enorme êxito comercial: mesclando estilos populares, como baladas e *jazz*, com “elementos formais da ópera romântica”, a fim de atingir “efeito caricatural e paródico”, ela acabou se tornando “a parte culinária mais gostosa”, revelando-se palatável ao gosto burguês (ROSENFELD, 1977, p. 165-166). “O teor fortemente ilusionista da música, que deveria chocar-se com o texto cínico e realista de personagens amorais, defrontou-se com o mundo de aura mítica e cunho romântico, de modo que o atrito distanciador não se verificou na medida desejada” (ROSENFELD, 1977, p. 165-166). A ópera teve o teor crítico, da sátira social almejada neutralizado em sua recepção pela crítica burguesa da época, que, contra as intenções de Brecht e Weill, viu nela não uma sátira da sociedade burguesa, mas uma “afirmação sobre o ser humano em si”, sobre uma suposta natureza humana, sobre o “lobo” naturalmente existente no ser humano, conforme afirma Knopf (1980, p. 61).

Entre 1928 e 1929, Brecht escreveu a ópera *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*³⁵, também em colaboração com Kurt Weill e Elisabeth Hauptmann, que teve sua estreia em 1930, em Leipzig, gerando, então, um enorme estardalhaço teatral, um dos maiores e mais notáveis do período da República de Weimar.³⁶ Nela, há um movimento de radicalização do ataque à “velha ópera” e da sátira à sociedade burguesa, tanto temática quanto formalmente. Como observa Fernando Peixoto, enquanto a *Ópera dos Três Vinténs* era antes “uma pequena peça com baladas populares, *Mahagonny* é uma ópera que estreia num teatro lírico: a burguesia não imaginava ser atacada justamente num teatro lírico, um de seus templos sagrados” (1979, 95). Neste movimento de ataque direto ao público burguês em “um de seus templos”, temos, então, um ataque à própria noção tradicional de teatro como “templo sagrado”, “igreja universal” da qual já falava Piscator, no qual todas as tensões e lutas sociais seriam apaziguadas, pacificadas (1968, p. 63). O emprego do efeito de

³⁵ A ópera nasce da *Mahagonny-Songspiel*, de Brecht e Weill, que havia sido montada em 1927. Conforme Fernando Peixoto, “durava 45 minutos e reunia 30 instrumentistas. [...] Os atores carregavam, como homens-sanduíches, cartazes satíricos que denunciavam o capitalismo” (Cf. PEIXOTO, Fernando. *Brecht, Vida e Obra*. 3a. Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 95).

³⁶ Cf. KNOFF, Jan. *Brecht-Handbuch: Theater*. Stuttgart: Metzler, 1980, p. 71.

estranhamento na produção teatral brechtiana almejava, como um objetivo político central, justamente incitar reações, cisões e posicionamentos no público de acordo com suas perspectivas e interesses relacionados às suas condições de classe, visando aniquilar, destruir, romper o estado de “hipnose”, de “embriaguez”, de arrebatamento gerado pelo tradicional teatro de efeitos, “culinário”, baseado na primazia do princípio de identificação, de empatia: assim, o público se dividiria “ao menos em dois grupos sociais antagônicos”, destruindo “a comunidade de gozo artístico” (BRECHT, 1967, p. 130). Brecht pretendia, conforme lembra Fernando Peixoto (1979, p. 95), realizar precisamente uma sátira dessa ópera burguesa tradicional, associada ao modelo wagneriano da “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*). Em *Mahagonny*, temos três pessoas que “não sabem trabalhar” – três burgueses, portanto – que, em contexto de fuga da polícia, sem ter para onde correr, impossibilitadas de retroceder ou avançar em seu caminho no deserto, fundam, a partir do nada, uma cidade destinada, dirigida e reservada somente ao gozo, ao deleite, ao prazer, uma “cidade-paráiso” voltada a “não sofrer nada e gozar tudo” (BRECHT, TC 3, p. 113-115), cujo “lema” será “tudo é permitido”, só não é permitido “não ter dinheiro”: “O que é o maior crime / Sobre a face da terra” (BRECHT, TC3, p. 136-155). Apresentando como “lei da felicidade humana” o lema “você tem permissão” (*du darfst*) ou “tudo lhe é permitido”, como observa Ruth Röhl, a ópera coloca-se também como “uma paródia da Bíblia, com elementos deslocados”, instaurando a “lei” do próprio “dinheiro” (1995, p. 131). Multidões de insatisfeitos com suas vidas nas metrópoles são, então, seduzidos rumo a essa “cidade-paráiso” – na verdade, “cidade-arapuça” – regida, governada, completamente controlada pelo dinheiro, onde podem desfrutar, gozar, usufruir de uma noção de liberdade e de felicidade baseada no hedonismo do consumo, onde o fetichismo da mercadoria mostra todo seu poder e onde as próprias mulheres encontram-se na condição de mercadoria, de objeto de consumo, sendo divulgadas como “carne” a ser comprada e consumida (BRECHT, TC 3, p. 117).

Conforme Adorno, em seu ensaio sobre a ópera, nela Brecht projeta o “caráter anárquico” da produção capitalista de mercadoria, regida apenas pelo lucro, como analisado pelo marxismo, para a esfera do consumo (1989, p. 71). Segundo Adorno, aqui, como em Kafka, “o mundo burguês trivial aparece absurdo e deslocado, na medida em que é visto pela perspectiva oculta da redenção, o mundo burguês é desmascarado em *Mahagonny* como absurdo, quando mensurado contra o mundo socialista que permanece ele mesmo oculto” (1989, p. 71). Também como em Kafka, observa Adorno (1989, p. 71), “o absurdo do

privilégio de classe é demonstrado pela estrutura de conspiração de um processo”, do julgamento de Paul, que será condenado e executado, levado à cadeira elétrica, justamente “por não ter dinheiro”, pelo “crime tão horripilante” de não haver pagado “seu Whisky e uma vara de cortina”, no qual as funções de juiz, procurador, e promotor são assumidas pelos próprios proprietários da cidade – respectivamente, a viúva Begbick, Willy e Moisés Trindade, o qual também vende os bilhetes para que o público possa “ouvir a voz da Justiça”, em uma cena intitulada “os tribunais de Mahagonny não eram piores do que outros tribunais” (BRECHT, TC 3, p. 150-156). Aqui, diz Adorno, “tudo é sujeito a uma perspectiva ótica igualmente deslocada, que distorce as formas superficiais da vida burguesa a uma caricatura da realidade que de outra forma permanece escondida pela ideologia” (1989, p. 71-72).

Em seus *Comentários aos poemas de Brecht (Kommentare zu Gedichten von Brecht)*, Benjamin interpreta as canções de *Mahagonny*, afirmando que os “homens de Mahagonny” não são nada além do “ser humano mediano, ou melhor, do pequeno-burguês” (BENJAMIN, VB, p. 54). Eles só conseguem reagir a algo sentindo-se enquanto “massa compacta”, eles “se olham antes de se pronunciar” sobre qualquer coisa, escreve Benjamin (VB, p. 54), referindo-se à canção sobre a “ida de Deus a Mahagonny”. Ameaçados por Deus de serem enviados ao inferno, os homens de Mahagonny respondem: “Você para o inferno não pode nos mandar / Pois no inferno nós já estamos” (BRECHT, TC 3, p. 159). Como diz Benjamin, nem eles são capazes de se impressionar e amedrontar com a ameaça, pois nada pode ser mais aterrorizante e “infernai” que a sociedade burguesa. “Toda a diferença entre o inferno e esta ordem social é que no pequeno-burguês [...] a distinção entre a pobre alma e o diabo é tênue” (BENJAMIN, VB, p. 56).

Com *Mahagonny*, temos, de forma mais radicalizada, uma ópera que visa trazer à tona e debater a própria função social da ópera como “diversão noturna”, de teor mercadológico, apresentando como tema seu caráter “culinário”, destinado apenas ao prazer sensorial imediato, às sensações, aos afetos dos espectadores, que permaneceriam em um estado contemplativo e passivo, ao seu “gozo” imediato relacionado ao “êxtase” e à “embriaguez”, à “atitude de pura fruição” (BRECHT, 1967, p. 57). Conforme Brecht, “o tema da ópera *Mahagonny* é o próprio processo digestivo da ópera tradicional” (1967, p. 85), que apresentaria uma função social determinada e “indispensável” ao sistema social estabelecido. Assim, coloca-se aqui em questão aquela pura “distração” que o sistema capitalista opõe ao “trabalho”, fazendo-se presente enquanto o próprio tema da peça: a

cidade Mahagonny, como bem observa Knopf, é “um mundo alternativo”, oposto “ao mundo do trabalho, da produção” (1980, p. 67). Para a ordem social estabelecida, diz Brecht, a “ilusão” e a “embriaguez” proporcionadas pela ópera tradicional apresentariam função social “indispensável”. “A ópera velha não permanece ainda pelo motivo de ser velha, mas por servir a uma ordem velha” (BRECHT, 1967, p. 64). *Mahagonny* seria, então, de acordo com ele, um sacrifício “ao absurdo deste gênero”, apresentando justamente o caráter “gustativo”, “culinário” da ópera tradicional, a fim de autossabotá-lo e subvertê-lo, colocando-o em xeque, em debate (BRECHT, 1967, p. 57). O prazer está aqui presente não apenas na “forma”, mas no “conteúdo”, buscando um “efeito provocante” no público, atacando-o, investindo contra ele, criticando-o. “Deveria se tornar o prazer objeto de uma análise, já que se tinha de tornar a análise um objeto de prazer. O prazer surge, aqui, na sua forma atual e histórica: como mercadoria” (BRECHT, 1978, p. 15). Segundo Brecht, buscava-se “apresentar uma descrição de costumes”, explicitando “o caráter mercantil tanto da diversão como de quem dela desfruta” (1978, p. 22), do espectador. Assim, a ópera ganharia uma função de transformação social, por explicitar esse caráter mercadológico da diversão e colocá-lo em questionamento, em debate, ameaçando-o, criticando-o, atacando, assim, “a sociedade por esta necessitar de tais óperas” (BRECHT, 1978, p. 22).

Com vistas a atingir tal meta estético-política, a tradicional forma da ópera sofreu diversas inovações e subversões formais. Contra a ópera wagneriana da “obra de arte total”, que apresentaria teor “entorpecente”, “hipnótico”, na qual também o espectador seria “fundido no todo, representando a parte passiva”, Brecht e Weill trabalham em uma “ópera épica” caracterizada pela “*separação radical dos elementos*”, na qual “música”, “texto” e “imagem” não constituem elementos que desenvolvem a ação dramática, reforçando-se, fundindo-se, mas deveriam apresentar autonomia entre si, comentando os acontecimentos que ocorrem no palco, posicionando-se frente a eles, criticando-os (BRECHT, 1978, p. 17-18). Segundo Brecht, “é preciso combater este gênero de operação mágica”, essa “tentativa de hipnose”, que embotaria “o espírito”, a capacidade reflexiva dos espectadores (1967, p. 60). Neste sentido, na montagem da ópera, além do recurso à projeção de títulos para as cenas, antecipando as ações, eventos e acontecimentos e impulsionando questionamentos, incitando uma reflexão crítica, uma postura crítica de análise por parte do espectador, foram utilizadas também projeções de imagens, da autoria de Caspar Neher. Na cena em que aparece o glutão que morre por comer desenfreadamente, “porque a fome reina no país”, na qual Brecht (1967, p. 58-59) identifica um dos maiores efeitos de provocação do espetáculo,

gerando enorme alvoroço, escândalo, estardalhaço na platéia, foi projetada uma imagem de um glutão, a ser confrontada, então, com o glutão representado pelo ator. Lembremos, como ressalta Peixoto (1979, p. 95), que se trata de um contexto de “plena crise econômica do capitalismo”, com alastramento acentuado do desemprego e da fome. Com isto, pretendia-se provocar o espectador e levá-lo a uma postura crítica, de questionamento da própria estrutura econômico-social capitalista, reencontrando “a realidade em todo seu vigor”, uma realidade em que tantos “morrem de fome exatamente porque há quem tenha fartura” (BRECHT, 1967, p. 58-59). Assim, tais imagens apontariam, remeteriam, como foi interpretado e enfatizado por Benjamin, à esfera das contradições materiais da sociedade, trariam à tona o âmbito das próprias estruturas econômico-sociais por detrás do espetáculo, da ação teatral, que deveriam ser explicitadas e reconhecidas. Na primeira versão do ensaio *O que é o teatro épico?*, de 1931, escrito pouco após a publicação dos *Versuche (Experimentos)*, de Brecht, com as *Notas sobre Mahagonny*, Benjamin pondera sobre o recurso da exibição da imagem do glutão, questionando se não se poderia atribuir a ela “mais realidade” do que ao “glutão real”, “representado pelo ator”: desta forma, tais imagens funcionariam como “ideias materialistas, ideias de ‘condições’ reais, e, por mais próximas que elas estejam da cena, seus contornos trêmulos mostram que tiveram que desprender-se de algo ainda mais visceralmente próximo para se tornarem visíveis” (BENJAMIN, OE I, p. 84). De acordo com Brecht, todas essas “inovações” ultrapassam a “mera questão formal”, buscando “atingir a verdadeira função do teatro, sua função social. [...] As inovações verdadeiras atacam o mal pela raiz” (1967, p. 62-65).

Avaliando, posteriormente, os experimentos com as óperas, Brecht então reflete sobre essa condição de mercadoria da arte pela perspectiva da produção. Em suas anotações às óperas, ele pondera e discorre sobre o fracasso dessas tentativas de subversão do aparelho teatral burguês a partir de seu interior, por meio daquele processo de sacrificar-se “ao absurdo do gênero” da ópera, buscando implodi-lo, auto-miná-lo e autossabotá-lo internamente, já que, enquanto “engrenagem” regida por imperativos econômicos, “o teatro oferece uma certa resistência a esta mudança de função”, modificando a obra, transmutando-a, metamorfoseando-a, neutralizando-a “para assimilá-la” (BRECHT, 1967, p. 67). Assim, na *Ópera dos Três Vinténs*, os diversos recursos e inovações formais utilizados tiveram seu potencial crítico neutralizado pela engrenagem, como observa Sérgio de Carvalho, por não colocar, de fato, em xeque sua função social: “a forma não superava o acordo prévio do gênero, apenas deslocava-o para um campo temático antiburguês, sem abalar a primazia dos

meios de produção” (CARVALHO, 2013, p. 123). Por outro lado, prossegue o autor:

Esse sucesso comercial e relativo fracasso do projeto dialético geram, entretanto, um resultado notável do ponto de vista teórico. Brecht passa a sistematizar sua teoria do teatro épico [...] A dialética do trabalho teatral brechtiano dali por diante não deixará de considerar a mediação da forma mercadoria em qualquer manifestação da cultura” (CARVALHO, 2013, p. 123-124).

Desta forma, conforme ressalta Fernando Peixoto, *Mahagonny* coloca-se como o último trabalho brechtiano no qual o dramaturgo “procura contestar o teatro burguês utilizando as armas que este mesmo teatro fornece” (1979, p. 96), inserindo-se, em seguida, em uma luta contra o monopólio das “engrenagens”, dos meios de produção teatral, visando sua apropriação, como veremos, engajando-se em um movimento de refuncionalização social do teatro externo às instituições teatrais burguesas disponíveis. Conforme escreve Brecht nas *Notas sobre Mahagonny*, nos trabalhos que se seguiram a ela, apresentou-se uma tentativa de ênfase cada vez maior no “elemento didático em prejuízo do elemento culinário”, buscando transformar o teatro, enquanto instituição de entretenimento, “de divertimento”, em “instrumento pedagógico”, órgão de difusão e instrução (1967, p. 65; 1978, p. 23).

As *Notas sobre a Ópera Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, publicadas no final de 1930, no segundo caderno dos *Versuche (Experimentos)*, juntamente com as *Notas sobre a Ópera dos Três Vinténs*, constituem as primeiras publicações de Brecht sobre sua teoria do teatro épico e, segundo Sérgio de Carvalho, podem ser tomadas como seus primeiros escritos de teoria teatral em que estabelece uma conexão entre sua “pesquisa formal”, novos temas teatrais e “o sistema produtivo” (2013, p. 123). Nas *Notas sobre a Ópera Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, Brecht afirma que o teatro, enquanto instituição, seria uma “engrenagem” que se impõe a serviço dos interesses políticos e econômicos estabelecidos, hegemônicos, reduzindo a arte à condição de mercadoria destinada ao prazer, ao gozo, ao deleite, pela produção de efeitos de êxtase e embriaguez no espectador, de estados de torpor afetivo, conforme efetuado pelo teatro “culinário”. “A arte é uma mercadoria – impossível de ser fabricada sem os meios de produção (as engrenagens)” (BRECHT, 1967, p. 57). Concebendo o prazer como histórica e socialmente constituído, Brecht afirma que seu teatro não deixaria de apresentar um caráter de entretenimento, de diversão, de prazer, mas, buscando unir aquelas funções de “diversão” e “ensinamento” antigamente atribuídas a ele e colocadas em contradição pelo capitalismo, estaria dedicado a

uma nova forma de fruição, a um entretenimento e um prazer associados a um caráter político e didático, voltados para a discussão dos mais cruciais e urgentes problemas sociais, econômicos, políticos, por uma perspectiva estrutural materialista, visando sua transformação.³⁷ Tal crítica valeria tanto para o tradicional “teatro de arte”, o teatro “a serviço da cultura”, como afirma Benjamin, quanto para aquele “a serviço da diversão”, ambos voltados para o mero abastecimento do aparelho produtivo teatral: em sua conferência *O autor como produtor*, de 1934, Benjamin afirma que “eles são complementares”, ambos são o teatro “de uma camada social saturada, que transforma em excitações tudo o que toca. Sua causa é uma causa perdida” (OE I, p. 132). A “engrenagem” teatral, conforme Brecht, determinaria o trabalho intelectual dos artistas e as obras, detendo o poder da crítica, de avaliá-las como adequadas ou não a seus interesses: desta forma, a literatura dramática se encontrava subjugada aos imperativos econômicos do teatro enquanto instituição (BRECHT, 1978, p. 25). Nas mencionadas *Notas sobre Mahagonny*, ele afirma

³⁷ Brecht afirmará posteriormente, no *Pequeno Organon para o Teatro*, em 1948, que a forma de prazer de seu teatro corresponderia ao “prazer específico”, à “diversão própria da nossa época”, de uma “época científica” marcada, atravessada e constituída pelo “espírito crítico”, pelo “olhar novo” da ciência moderna sobre a natureza, pela “nova forma de pensamento e sensibilidade” associada à “possibilidade de modificação do nosso ambiente”, à transformação do mundo, da sociedade e das relações entre os seres humanos pelo desenvolvimento da técnica e da ciência modernas. Enquanto “teatro de uma época científica”, seu teatro buscaria fazer com que este “novo olhar” crítico da ciência, em todo seu potencial emancipatório, libertador, incida sobre a própria sociedade, explicitando, trazendo à tona, manifestando suas contradições iminentes, explorando seus antagonismos e buscando criticá-los; buscaria trazer para o âmbito da sociedade o potencial crítico e emancipador da ciência que, nas mãos da burguesia, enquanto “sua beneficiária exclusiva”, devendo a ela “sua supremacia”, exercendo através dela sua dominação e exploração social, permanecia embotado e limitado ao âmbito da dominação e “exploração da Natureza”, com a qual “somente lucram uns poucos”, por estarem explorando os demais (Cf. BRECHT, Bertolt. “Pequeno Organon para o Teatro”. In: *Estudos sobre Teatro*. Tradução de Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 99-107). Neste sentido, Brecht filia-se à tradição do Esclarecimento. Tal atividade de reflexão, análise e postura crítica, almejada pelo rompimento do ilusionismo teatral, da “hipnose”, do enfeitiçamento, por meio do efeito de estranhamento, como veremos, corresponderia a “um dos prazeres específicos da nossa época”, voltado para a discussão das questões sociais e políticas mais vitais, consistindo em “compreender as coisas de modo que nelas possamos intervir”, transformar a sociedade, empregando “o método da nova ciência social, a dialética materialista” (Cf. *Ibidem*, p. 117). “Tal como a transformação da Natureza”, diz Brecht, “a transformação da sociedade é um ato de libertação; cabe ao teatro de uma época científica transmitir o júbilo dessa libertação” (Cf. *Ibidem*, p. 122). Cf. BRECHT, Bertolt. “Pequeno Organon para o Teatro”: In: *Ibidem*; *Idem. Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967; “Kleines Organon für das Theater”. In: GBA 23. Em 1936, afirma, acerca da relação entre “teatro” e “ciência”, que “a sociologia, a economia e a história”, assim como “a moderna psicologia, da psicanálise ao behaviorismo”, forneceriam conhecimentos indispensáveis para tal “prazer científico” almejado com seu teatro, correspondente a penetrar profundamente nas coisas, nos processos, nas estruturas econômico-sociais e “tornar o mundo suscetível de ser dominado” (Cf. BRECHT, Bertolt. “Teatro Recreativo e Teatro Didático”. In: *Estudos sobre Teatro*, op. cit., p. 52; “Teatro de Diversão ou Teatro Pedagógico”. In: *Teatro Dialético*, op. cit., p. 101; “Vergnügungstheater oder Lehrtheater?”. In: GBA 22.1, p. 114). Acerca de *O Pequeno Organon* e da questão do caráter histórico-social do “prazer”, das emoções, para Brecht, associado à concepção do prazer de “uma época científica”, almejado com seu teatro, cf. PEIXOTO, Fernando. *Brecht, Vida e Obra*. 3a. Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 335-346; o terceiro capítulo do livro de Francimara Nogueira Teixeira, TEIXEIRA, Francimara Nogueira. *Prazer e crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht*. São Paulo: Annablume, 2003; BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 213-235.

que os artistas:

[...] na convicção de estarem de posse de uma engrenagem que, na realidade, os possui, defendem algo sobre o que já não têm qualquer controle, que já não é (como crêem, ainda) um meio ao serviço dos produtores, mas se tornou, de fato, um meio contra os produtores. Defendem, portanto, uma engrenagem que é um meio contra sua própria produção (uma vez que esta segue determinadas tendências próprias, inovadoras, que não são adequadas à engrenagem ou que se lhe opõem). A produção dos intelectuais desce ao nível de produto fabricado, e surge um conceito de valor que se fundamenta no grau de aproveitamento. De tal circunstância deriva o hábito generalizado de se analisar a obra de arte à luz da sua adequação à engrenagem, muito embora jamais se examine a engrenagem à luz da possibilidade de se servir com ela à obra de arte (BRECHT, 1978, p. 12).

Mediante a “engrenagem” teatral, portanto, a estrutura social, produtiva e ideológica vigente absorveria aquilo “de que necessita para se reproduzir”, econômica e politicamente, sendo abastecida por obras que permaneciam sendo escritas segundo o modelo tradicional, assimilando “inovações” que não colocassem em xeque de fato sua função social e opondo-se a obras que atacassem tal instituição e visassem mais do que sua mera alimentação (BRECHT, 1978, p. 12). Assim, segundo Brecht, haveria um turvamento de percepção acerca de sua situação produtiva disseminada entre os artistas, que, não reconhecendo o lugar estruturalmente contraditório ocupado no processo produtivo, seriam dominados pela engrenagem, em vez de buscar possuí-la, tomá-la política e coletivamente e utilizá-la a seu favor. Deste modo, o aparelho produtivo teatral impõe-se como um “meio contra o produtor”, e não a favor dele. Conforme Benjamin, isso ocorreria, entre outros motivos, também por tentar “induzir os produtores a empenhar-se numa concorrência inútil com o cinema e o rádio” (BENJAMIN, OE I, p. 132). Benjamin valorizará o teatro de Brecht, como veremos, por não se empenhar em tal concorrência, mas por deles se apropriar e “buscar aprender com eles”, estabelecer uma relação de aprendizado com estas novas técnicas e instrumentos de produção e difusão (BENJAMIN, OE I, p. 132).

Assim, Brecht engaja-se em um projeto de explicitação e ataque ao caráter ideológico do teatro enquanto instituição, que leva a cabo com seu projeto de teatro épico, permeando todos os seus níveis, conforme veremos. A compreensão do que seria “crítica da ideologia” para Brecht é um ponto de tensão entre teóricos. Na recepção brasileira de Brecht, Roberto Schwarz interpreta-a no sentido de “desnaturalização” como “desmistificação” da aparência da falsa consciência, como um desmascaramento dos

processos econômicos e sociais de exploração subjacentes aos fenômenos, cujo reconhecimento, então, estaria ligado à ação política de transformação social: “a exploração econômica, uma vez reconhecida pelos explorados como um fato de classe, sem caução divina ou natural, estaria com os dias contados” (SCHWARZ, 1999, p. 144). Tal gesto crítico, afirma Schwarz, na década de 1990, haveria perdido sua atualidade, dado que os imperativos econômicos estariam hoje explícitos, constituindo o próprio mecanismo de legitimação ideológica: “o determinismo econômico hoje funciona como a ideologia explícita das classes dominantes, que justificam a sua hegemonia e a própria desigualdade social através dele” (SCHWARZ, 1999, p. 145).³⁸ Sérgio de Carvalho, por sua vez, critica tal compreensão de Schwarz, defendendo que não se deve ter em mente apenas um desmascaramento dos processos econômicos e dos mecanismos do mercado subjacentes aos fenômenos, mas sim sua “perspectiva historicizadora”, pela qual a “dialética brechtiana” pretendida com o efeito de estranhamento, como veremos ao longo deste trabalho, revela-se ainda “uma ferramenta teatral extremamente potente e útil” (CARVALHO, 2006, p. 171). Conforme afirma:

Está longe de ser de conhecimento geral que as representações humanas não são naturais. Os véus ideológicos contemporâneos são muito fortes e elásticos, e mesmo que não sejam mais baseados nas crenças tradicionais (ou no idealismo clássico) continuam hábeis em eternizar as dinâmicas

³⁸ Cf. SCHWARZ, Roberto. “Altos e Baixos da Atualidade de Brecht”. In: *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. O texto de Schwarz origina-se de seu comentário realizado após uma leitura, pela Companhia do Latão, da *Santa Joana dos Matadouros*, em São Paulo, em 1997. Na ocasião, Schwarz afirma, então: “o que era esqueleto no armário se tornou bandeira pública, criando o mistério específico da nova fase: como entender que essa bandeira seja aclamada? [...] A desmistificação, ligada ao lugar oculto da economia no rol das coisas, não se tornou um gesto vazio?” (*Ibidem*, p. 145). Hoje, segundo ele, em termos de “desmistificação”, “se o termo significar a precedência do dinheiro sobre tudo o mais”, os capitalistas “não recuam diante de nada e estão na ponta do processo. Isso posto, o limiar histórico da *Santa Joana* é outro, mais atual” (*Ibidem*, p. 146). Schwarz, então, valoriza muito mais o “pastiche econômico-político dos clássicos”, realizado por Brecht na peça, ao utilizar-se de versos líricos de Goethe, Schiller e Hölderlin, consagrados na tradição literária alemã, parodiando-os e trazendo-os ao âmbito da luta de classes, da exploração capitalista do trabalho, dos abatedouros da indústria de carne, das especulações da Bolsa de Valores, de modo que tais construções “idealistas” se revelam como “o correlato estrutural – e nada inverossímil – do desapareço pelo que está embaixo, no escuro, em desordem, com fome e trabalhando pesado”, trazendo, assim, à tona “o estatuto caduco da tradição idealista” (*Ibidem*, p. 144-147). Assim, diz Schwarz, “o capital chamou a si as alternativas e os destinos que eram o assunto da literatura e, correlativamente, transformou em mentira barata a literatura que insistia em desconhecer esse esvaziamento dos pobres-diabos que somos” (*Ibidem*, p. 148). Segundo ele, por sua vez, haveria perdido atualidade crítica “a incorporação do ciclo da crise à forma teatral”, encenando-a em palco, dado que, hoje, a seu ver, “os encadeamentos e sobressaltos da economia no palco não abrem maiores perspectivas, para além de aprofundarem a mesma coisa, e pouco diferem de seu equivalente na imprensa diária, cuja agitação faz parte da estática de nossos dias” (*Ibidem*, p. 147). Sérgio de Carvalho observa, aqui, uma certa “filiação adorniana” em tal leitura de Brecht por Schwarz, que se assemelharia à de Heiner Müller, ao valorizar o potencial crítico de sua obra pela perspectiva da “negatividade” da forma artística (Cf. CARVALHO, Sérgio de. Questões sobre a atualidade de Brecht. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 6, 2006, p. 170).

totalizantes do capitalismo em imagens de aparência eterna. [...] Diante disso, uma prática artística de representação desnaturalizadora ainda tem validade crítica não por expor um assunto mais ou menos óbvio, não por seu aspecto puramente temático ou epistemológico, mas por sugerir formas simbólicas de agregação e mobilização, tanto no plano sensível como nas relações de trabalho (CARVALHO, 2006, p. 171-172).

Neste sentido, enfatiza também Iná Camargo Costa, que “as regras do jogo do capitalismo em que nós vivemos podem ser qualquer coisa, menos evidências”, de modo que o conhecimento de seu complexo funcionamento impõe-se como condição de possibilidade para sua crítica (2010, p. 230). Além disso, não é apenas no tema, mas nas “formas” e “ritmos” da percepção que a “necessidade da desnaturalização” possui um “sentido operativo” no trabalho de Brecht, segundo Sérgio de Carvalho:

Sé é verdade que ele se interessa por alguma espécie de desmascaramento da falsa consciência do espectador no campo dos temas sociais, interessa-se muito mais pela sondagem da ideologia dos ritmos, formas e padrões sensíveis, aquela que não se apresenta na lógica discursiva, mas que se manifesta em estruturas do imaginário capitalista (CARVALHO, 2013, p. 122).

De fato, o próprio Brecht parece, em diversos momentos, corroborar tal leitura de crítica da ideologia não apenas como “desmascaramento”, mas como necessidade de “desnaturalização” radical, em sentido de “historicização”, que se volta às próprias formas de percepção, como na crítica que estabelece, em *O Processo dos Três Vinténs*, à “perigosa passividade” de parte da própria esquerda – conforme bem ressaltado por Sara Mello Neiva, ao discutir tal crítica de Schwarz –,³⁹ que, apesar de possuir “consciência” dos processos econômicos e relações estruturais de exploração, os teria naturalizado, realizando uma naturalização das contradições sociais e da luta de classes, percebendo o mundo como objeto de contemplação “do outro lado de uma barricada”, ao invés de objeto de construção pela *práxis* humana: aqui, segundo Brecht, a luta de classes deixa de ser “coisa do ser humano”, este é “que se torna coisa da luta de classes” (BRECHT, 2005 b, p. 111; tradução modificada; GBA 21, p. 491). Também Sean Carney (2005, p. 2) defende que a crítica da ideologia por Brecht não deve ser compreendida como “desmistificação” de uma “falsa

³⁹ Tal aspecto, em oposição à crítica de Schwarz, é ressaltado pela autora em seu texto *Análise de “O Processo do Filme A Ópera dos Três Vinténs”*, abordando também fenômenos e manifestações recentes do contexto de crise mundial do neoliberalismo, como as manifestações de *Wall Street*. Cf. NEIVA, Sara Mello. *Análise de “O Processo do Filme A Ópera dos Três Vinténs”*. Disponível em: <https://contraarte.wordpress.com/2011/10/24/analise-de-%E2%80%99Co-processo-do-filme-a-opera-dos-tres-vintens%E2%80%99D/>

consciência”, mas um trabalho de desnaturalização por parte de “um teatro dialético e transformador, no qual a ideologia é atravessada e transformada através da dialética”.

No trabalho brechtiano de crítica da ideologia, faz-se crucial, então, como bem enfatiza Sérgio de Carvalho, também um processo de desnaturalização da percepção e das formas de representação, exploração e radicalização das contradições, que se faz presente em sua crítica à forma dramática, encontrando-se no cerne da noção de efeito de estranhamento, como veremos no terceiro capítulo, de modo que Brecht opera um trabalho de desmontagem, dismantelamento ideológico da própria forma dramática – cuja busca já conseguimos vislumbrar aqui em seus trabalhos com as óperas –, reconhecida em sua “*ideologia formal*”, algo já identificado e atacado por Piscator (CARVALHO, 2013, p. 117; p. 125). Assim, criticar o teor ideológico do teatro burguês envolve uma crítica dos processos econômicos subjacentes a tal instituição, bem como a busca de seu desmascaramento, de sua denúncia e explicitação na temática das peças, mas não só: como vimos em sua crítica ao teatro “culinário”, envolve também uma crítica de suas próprias formas de percepção e representação, uma crítica da ideologia no âmbito formal do teatro – aspecto muito caro a Benjamin, conforme abordaremos no terceiro capítulo.

2 Rupturas com as instituições e refuncionalizações externas ao teatro burguês: refuncionalização da técnica e transformação do aparelho produtivo

2.1 Peça radiofônica

No contexto de luta brechtiana contra as instituições culturais burguesas, insere-se um outro movimento de refuncionalização social do teatro, realizado de forma externa ao aparelho teatral burguês, buscando, como enfatiza Koudela (1991, p. 10-11), uma ruptura “com a monopolização dos meios de produção”, com o monopólio institucional teatral, visando a apropriação e socialização do aparelho produtivo, contexto em que se insere sua procura por uma utilização emancipadora e revolucionária das novas técnicas, almejando refuncionalizá-las, romper sua monopolização por meio das instituições burguesas, transformando sua função social hegemônica, a serviço do capital, e socializá-las. Tal projeto será considerado por Benjamin, no panorama de suas reflexões sobre o papel político do trabalho artístico e intelectual, como paradigmático, sobretudo em sua conferência *O autor como produtor*, como veremos adiante neste capítulo. Assim, a produção de Brecht no fim da década de 1920 e começo de 1930, até o exílio, é marcada por uma intensa, profunda, progressista, radical e inovadora experimentação, de caráter coletivo, com as novas técnicas. Neste período, ele havia realizado experimentos de novas formas de utilização estético-política e experimental do rádio, propondo refuncionalizar esta técnica – um trabalho que, além de teoricamente valorizado por Benjamin, será por ele mesmo também realizado, conforme abordaremos neste capítulo –, à semelhança do que veremos também com a técnica cinematográfica, a fim de explorar suas potencialidades. Assim, Brecht inicia os experimentos com a *Lehrstück* – “peça didática” ou “peça de aprendizagem”⁴⁰ –, experimentos ainda mais radicais de “refuncionalização” do teatro, voltados para amadores, mais especificamente, para o movimento proletário, que visam uma superação da divisão entre atores e espectadores, como veremos, uma forma de organização coletiva da produção,

⁴⁰ Neste trabalho, utilizamos a tradução do termo como “peça de aprendizagem”, por considerarmos que corresponde melhor à ideia da *Lehrstück*, enfatizando o caráter ativo da “aprendizagem” por parte daqueles que dela participam. O próprio Brecht, em 1935, traduziu a expressão para o inglês como “learning play”, afirmando ser seu “equivalente mais próximo” (Cf. STEINWEG, Reiner (Org.). *Brechts Modell der Lehrstücke: Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1976a, p. 150). Por não corresponder, como defendemos aqui, a uma “peça de tese”, a tradução por “peça didática” pode gerar equívocos, já que, como observa Ingrid Koudela, o termo “didático” é usualmente associado, em português, a um processo de transmissão de “conteúdos” por meio de uma relação hierárquica “entre aquele que ‘detém’ o conhecimento e aquele que é ‘ignorante’” (KOUDELA, Ingrid. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1991, p. 99-100).

do trabalho, uma busca da “questão vital” da socialização dos meios de produção, como escreverá Brecht (2005 b, p. 80), e uma “aprendizagem” que viria da ação, da atuação dos participantes.

Entre 1928 e 1929, Brecht escreveu a peça radiofônica *O vôo sobre o Oceano: peça de aprendizagem radiofônica para rapazes e moças* (*Der Ozeanflug: Radiolehrstück für Knaben und Mädchen*), em colaboração com Elisabeth Hauptmann, inicialmente intitulada *O vôo de Lindbergh* (*Lindberghflug*). A peça estreou no Festival de Música de Câmara de Baden-Baden, em 1929, com música composta por Kurt Weill e Paul Hindemith. No primeiro caderno dos *Versuche*, Brecht afirma que essa peça “representa também uma tentativa inédita de utilização dos recursos do rádio: usar a poesia como matéria para exercícios didáticos” (TC 3, p. 184). A peça fala sobre a primeira travessia aérea ininterrupta em vôo solo sobre o Oceano Atlântico realizada pelo aviador Charles Lindbergh em 1927, que se apresentava para o imaginário contemporâneo como “uma realização pioneira da técnica moderna”, como observa Ingrid Koudela, exposta por Brecht enquanto “um trabalho coletivo da humanidade, que com a ajuda dessa invenção, se ergue sobre o domínio da natureza”, utilizando, então, “o rádio como instrumento pedagógico” na discussão de tal processo (1991, p. 45). Assim, valendo-se desta técnica como meio de aprendizagem para um experimento estético-político cujo objeto de discussão é o próprio desenvolvimento técnico moderno, apresentando as conquistas técnicas modernas sobre a natureza, “na luta contra o que é primitivo” (TC 3, p. 174), como diz o texto da peça, como construções sociais da coletividade, a peça fala sobre a travessia do oceano por meio de uma estrutura em que há, por um lado, os diversos elementos da natureza, como o nevoeiro e a nevasca, o motor do avião, cidades e continentes, entre outros, a serem representados por meio do “rádio”, e por outro lado, a “personagem” dos “aviadores” – inicialmente Lindbergh –, como o âmbito da coletividade, estabelecendo-se, deste modo, “um diálogo entre o rádio” e “a figura do coletivo” (KOUDELA, 1991, p. 45).⁴¹ Dizem “os aviadores”, na seção do texto intitulada “Ideologia”: “Corre a notícia: o imenso e temível oceano / Não passa de um pequeno lago /

⁴¹ A mudança de título ocorreu na ocasião de um pedido de autorização para transmissão da peça pelo *Süddeutscher Rundfunk*, em 1949. Tendo em vista que Charles Lindbergh havia apoiado o nazismo na Segunda Guerra Mundial, ao conceder a autorização, Brecht modificou o título da peça, retirou o nome de Lindbergh do texto, substituindo a figura que levava seu nome por “Aviadores”, enfatizando a dimensão da coletividade, e escreveu também um “Prólogo” que deveria ser transmitido conjuntamente com o texto da peça, conforme sua carta para a rádio (Cf. “Notas sobre O vôo sobre o oceano”. In: TC 3, p. 184-186; “Para ‘O Vôo sobre o oceano’ - Esclarecimento” (“Zu ‘Der Flug der Lindberghs’ – Erläuterung”). In: GBA 24, p. 87; “Der Flug der Lindberghs: Ein Radiolehrstück für Knaben und Mädchen”. In: GBA 3, p. 3-24; “O vôo sobre o oceano: peça didática radiofônica para rapazes e moças”. In: TC 3, p. 165-183).

Agora sou o primeiro a sobrevoar o Atlântico, / Mas estou convencido: amanhã mesmo / Vocês rirão do meu vôo”. E prosseguem: “Mas esta é uma batalha contra o que é primitivo / E um esforço para melhorar o planeta, / Semelhante à economia dialética / Que transformará o mundo desde sua base / Portanto / Lutemos contra a Natureza” (TC 3, p. 174). No prólogo à peça, Brecht afirma que ela é um “objeto de aprendizagem” que “se divide em duas partes”: a primeira, dos elementos da natureza, coros, entre outros, é “realizada da melhor forma por meio de um aparelho”, que apresenta a função “de possibilitar o exercício, isto é, introduzi-lo e interrompê-lo”; já a “outra parte *pedagógica*”, a parte do aviador, “é o texto para o exercício: aquele que se exercita é o ouvinte de uma das partes do texto e o enunciador da outra parte. Dessa forma, resulta um trabalho conjunto entre o aparelho e os que se exercitam” (GBA 24, p. 87).⁴² Na apresentação, “do lado esquerdo do palco estava a orquestra de radiodifusão com seus aparatos e cantores, do lado direito estabeleceu-se o ouvinte, que, com uma partitura à sua frente, conduziu a parte de Lindbergh” – a parte dos “aviadores” – “como a parte pedagógica”, cantando com o acompanhamento instrumental do rádio, lendo “a parte recitada”, “sem identificar seu próprio sentimento com o conteúdo sentimental do texto, parando ao fim de cada verso, assim, à maneira de um exercício” (BRECHT, GBA 24, p. 88). Na parede de fundo do palco, segundo Brecht, “estava a teoria, que foi deste modo demonstrada” (GBA 24, p. 88).

Almejava-se, portanto, um exercício “pedagógico”, de aprendizagem com o aparelho, que não deveria “abastecer o rádio, mas modificá-lo”, visando, conforme Brecht, uma “ativação” do ouvinte, do receptor, e sua “reintrodução enquanto produtor” (GBA 24, p. 88), buscando discutir os potenciais revolucionários do desenvolvimento técnico e científico moderno, como construção social coletiva, suas potencialidades para a emancipação humana em sua “luta contra o que é primitivo”, fazendo-se presente aquela filiação brechtiana à tradição do Esclarecimento. No entanto, não devemos ver aqui uma aposta de caráter “acrítico” no mero “progresso técnico”, como ressalta Steinweg (1971, p. 121-122): o conteúdo da peça é, antes, objeto de investigação, de discussão. É importante ter em mente, conforme observa o autor, que as peças de aprendizagem de Brecht não constituem “obras isoladas umas das outras”, mas “elos de uma série”, realizadas em seu período de produção experimental com os *Versuche*: cada peça, “cada ‘experimento’ (*Versuch*) vale por si, mas a ele se relaciona uma ‘contra-peça’ (*Gegenstück*)”, como diz

⁴² Tradução de Ingrid Koudela, *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1991, p. 47.

Eisler, “uma negação, que eventualmente é ‘superada’ (*aufgehoben*) em uma terceira peça”, em um processo de experimentação de caráter dialético (STEINWEG, 1971, p. 121). Neste sentido, bem observa Steinweg (1971, p. 121), a *Peça Didática de Baden-Baden sobre o acordo*, peça de aprendizagem radiofônica cuja estreia também ocorreu em 1929, dialoga com *O vôo sobre o oceano*, iniciando com uma citação de seus versos finais, do “Relatório sobre o que ainda não foi alcançado” (BRECHT, TC 3, p. 182-183; 191-192). “Um de nós construiu uma máquina / Cujo vapor aciona uma roda, e essa foi / A mãe de muitas outras máquinas. Mas muitos trabalham nelas / Todos os dias”, diz O Líder do Coro na *Peça Didática de Baden-Baden*, ao que O Coro responde “Nem por isso o pão ficou mais barato. / Pelo contrário, / A miséria aumentou em nossas cidades” (TC 3, p. 194). Discute-se, então, a questão da contradição entre forças produtivas e relações de produção: a função social concreta assumida pelo desenvolvimento técnico no capitalismo, de modo que seu potencial emancipador é embotado nestas relações de produção, persistindo a exploração do ser humano pelo ser humano, aprimorada, acentuada, desenvolvida pelas novas técnicas nas mãos da burguesia – como desenvolverá minuciosamente no *Pequeno Organon para o Teatro*.⁴³

Os experimentos brechtianos com a peça de aprendizagem radiofônica constituem experimentos buscando uma refuncionalização desse instrumento de difusão, uma transformação da função social do rádio, cuja proposta formulou teoricamente em escritos entre o fim da década de 1920 e o exílio, em 1933. Em *Propostas para o diretor de rádio (Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks)*, em torno de 1927 e 1928, Brecht afirma que, de acordo com sua visão, deve-se “tentar fazer do rádio uma coisa verdadeiramente democrática”, fazer com que os aparelhos se aproximem mais “dos acontecimentos reais”: “não limitá-los apenas à reprodução ou relatório”, ao relato de informações, mas aproximá-los “de importantes reuniões parlamentares e sobretudo também de grandes processos”. Para aproveitar plenamente todo o potencial deste “aparato”, explorar todas as suas possibilidades, suas potencialidades que permanecem embotadas, são necessários “experimentos” (BRECHT, GBA 21, p. 215-216). Às perguntas sobre como se pode “aproveitar a arte para o rádio” e vice-versa, ele responde que “arte e rádio devem colocar-se à disposição de propósitos pedagógicos”: “a possibilidade de realização de um tal aproveitamento pedagógico direto da arte parece hoje não existir, porque o Estado não tem

⁴³ Ver nota 37 deste trabalho, sobre a crítica à função do progresso técnico e científico no capitalismo desenvolvida no *Pequeno Organon para o Teatro*.

interesse em educar sua juventude para o coletivismo” (BRECHT, GBA 21, p. 219). Em *O rádio como aparato de comunicação: discurso sobre a função do rádio (Der Rundfunk als Kommunikationsapparat: Rede über die Funktion des Rundfunks)*,⁴⁴ de 1932, Brecht afirma que, com o rádio, “tinha-se, repentinamente, a possibilidade de dizer tudo a todos, mas, pensando bem, não havia nada a ser dito”: assim ele caracteriza criticamente a primeira fase do rádio, apresentando função de “representante do teatro, da ópera”, do concerto, da imprensa, imitando, mimetizando, desde seu início, instituições já existentes relacionadas à “difusão do que era falado ou cantado” (BRECHT, 2007, p. 228).

A fim de explorar os potenciais do rádio, é necessária sua “refuncionalização” (*Umfunktionierung*), cuja proposta é formulada por Brecht em termos de sua transformação de “aparato de distribuição” em “aparato de comunicação”: ele seria, então, “o mais admirável aparato de comunicação que se poderia conceber na vida pública, um enorme sistema de canais”, se não se limitasse apenas ao papel de “emitir” aos ouvintes, mas também os recebesse; o rádio, portanto, não deveria “apenas deixar o ouvinte escutar, mas fazê-lo falar; e não isolá-lo, mas colocá-lo numa relação” (BRECHT, 2007, p. 228-229). Assim, o rádio precisaria sair do papel apenas de “fornecedor” aos ouvintes: ele precisaria organizá-los como fornecedores. “Por isso, são absolutamente positivos todos os esforços do rádio quanto a imprimir nos assuntos públicos um caráter realmente público”: organizar debates políticos, econômicos, de interesse coletivo, por exemplo, “os debates em torno do aumento do preço do pão, as disputas nos municípios”, de modo a aproveitar o potencial do rádio para “possibilitar o intercâmbio” (BRECHT, 2007, p. 229). Tais reflexões de Brecht apresentam grande intercâmbio com as reflexões benjaminianas acerca da técnica, da transformação do aparelho produtivo e da atuação política efetiva do trabalho intelectual e artístico no processo produtivo, como veremos neste capítulo, ao abordarmos sua conferência *O autor como produtor*, bem como suas próprias produções teóricas e práticas envolvendo o rádio – estas últimas menos conhecidas e estudadas.

Como lembra Celso Frederico, “Brecht se debate”, aqui, em um campo constituído pelo “monopólio dos meios de comunicação, por um lado, e a existência de um outro tipo de público produtor e consumidor, por outro”, voltando-se não ao público habitual, mas ao movimento proletário organizado, em um contexto de disseminação, na República de

⁴⁴ Utilizamos a tradução de Tercio Redondo para o português, in: *Estudos Avançados*, vol. 21, n. 60. São Paulo: Maio/Agosto 2007, p. 227-232. No original, in: GBA 21, p. 552-557. Cf. também o artigo de Celso Frederico sobre as reflexões brechtianas em torno do rádio (FREDERICO, Celso. Brecht e a ‘Teoria do rádio’. *Estudos Avançados*, vol. 21, n. 60. São Paulo: Maio/Agosto 2007, p. 217-226).

Weimar, assim como na União Soviética, das “rádios operárias” (2007, p. 221-222). Trata-se, então, de uma proposta para a transformação da função social deste “aparelho” e sua apropriação por este público proletário, visando sua socialização, modificando-o politicamente e buscando atacar a própria estrutura produtiva, fazendo frente à concepção de “cultura” como já “concluída”, como algo pronto e acabado, sem necessidade “de nenhum esforço criativo continuado”, que sustenta as “instituições formadoras de ideologia” (BRECHT, 2007, p. 229). Qualquer tentativa nesse sentido, segundo Brecht, iria além dos resultados dos programas e realizações “de caráter culinário” existentes. A “tarefa principal” da técnica, a se desenvolver nessas tentativas, nesses experimentos, seria a de “permitir que o público não apenas seja ensinado, mas que ele também ensine”: aqui, “os esforços da arte moderna” que querem dar à arte “um caráter educativo” apoiariam e auxiliariam tal desejo do rádio de “configurar artisticamente aquilo que se ensina” (BRECHT, 2007, p. 231). Ele cita, então, *O voo de Lindbergh* e *A peça didática de Baden-Baden* como “exemplo desses possíveis exercícios que se utilizam do rádio como aparelho de comunicação” (BRECHT, 2007, p. 231), modelos para uma nova forma de utilização estético-política e experimental desse aparelho, que não buscariam “abastecer o rádio”, como mencionado, mas visariam “modificá-lo”, “transformá-lo”, conforme afirma acerca da peça *O voo sobre o oceano*: contra “a progressiva concentração dos meios mecânicos, assim como a especialização progressiva na formação”, visa-se uma “ativação” e reintrodução do ouvinte “enquanto produtor” (BRECHT, GBA 24, p. 88). Para o rádio, nada seria mais inadequado que a “velha ópera” ou o “velho drama da dramaturgia shakespeariana”, ambos voltados para um receptor isolado: aquela, visando produzir nele estados de “embriaguez”, como vimos, e este, levando-o “a investir sentimentos, simpatias e esperanças em intrigas cujo único objetivo é ensinar ao indivíduo dramático a oportunidade de se expressar” (BRECHT, 2007, p. 231). Então, Brecht fala aqui sobre como os “conhecimentos teóricos do teatro moderno”, do teatro épico, com sua “separação dos elementos”, “imagem e palavra”, “palavras e música”, e “sua postura didática” podem ser utilizados em proveito da exploração dos potenciais do rádio, tendo em vista interesses políticos coletivos cruciais, e não interesses mercadológicos, buscando a “inovação”, e não a “renovação” e “restauração” de “instituições ideológicas” baseadas na “ordem social vigente”. Diz Brecht:

Se a instituição teatral se dedicasse ao teatro épico, à representação pedagogicamente documentária, então o rádio poderia desenvolver uma forma absolutamente nova de propaganda para o teatro, isto é, poderia desenvolver informação real – uma informação imprescindível. Um

comentário assim, intimamente ligado ao teatro, um valioso e legítimo complemento do próprio drama, poderia desenvolver formas inteiramente novas. Seria ainda possível organizar um trabalho conjunto das organizações teatrais e radiodifusoras. O rádio poderia transmitir o coro ao teatro, bem como levar ao espaço público as decisões e produções oriundas da vontade do público que se reuniu em organizações coletivas das peças didáticas etc. (BRECHT, 2007, p. 231-232).

No entanto, esta técnica necessita ser “refuncionalizada”, podendo a nova dramaturgia do teatro épico e da peça de aprendizagem vir contribuir para isso. Assim, à semelhança do que afirmará sobre a técnica cinematográfica, como veremos, o rádio, com sua função social transformada, serviria para uma transformação do teatro, contribuindo para o desenvolvimento de “formas inteiramente novas”. Constituindo, aparentemente, conforme ele mesmo sublinha, uma proposta “utópica” na sociedade capitalista, neste sistema econômico-social, Brecht afirma que suas sugestões, “irrealizáveis nessa ordem social, realizáveis numa outra”, representam uma consequência do próprio desenvolvimento da técnica e servem justamente à “propagação” e à construção de “outra ordem”, de uma sociedade radicalmente nova (2007, p. 232).

2.2 Técnica cinematográfica e indústria cultural: considerações sobre as transformações nas condições materiais de produção, circulação e recepção da arte em *O Processo dos Três Vinténs*

Prosseguindo em torno do problema da técnica e da luta política por sua refuncionalização, inserindo-se no contexto dos embates brechtianos contra as instituições culturais burguesas, a indústria cultural e a condição de mercadoria da arte, realizemos, por um momento, um desvio em relação à produção brechtiana especificamente teatral, a fim de tratar de *O Processo dos Três Vinténs: um experimento sociológico*,⁴⁵ embora, de certa

⁴⁵ Cf. BRECHT, Bertolt. “Der Dreigroschenprozess: Ein soziologisches Experiment”. In: GBA 21; e a tradução *O Processo do filme A Ópera dos Três Vinténs: uma experiência sociológica*. Tradução de João Barrento. Porto: Campo das Letras, 2005 b. Acerca deste texto, cf. PASTA JÚNIOR, José Antônio. *Trabalho de Brecht: Breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Editora Ática, 1986; PEIXOTO, Fernando. *Brecht, Vida e Obra*. 3a. Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979; FREDERICO, Celso. Comunicação e arte: o experimento sociológico de Brecht. *Comunicação & Educação*. Ano XIII, nº 3, set/dez 2008, p. 13-18; NEIVA, Sara Mello. *Análise de “O Processo do Filme A Ópera dos Três Vinténs”*. Disponível em: <https://contraarte.wordpress.com/2011/10/24/analise-de-%E2%80%99Co-processo-do-filme-a-opera-dos-tres-vintens%E2%80%99D/>

forma, ele não deixa de se configurar como um experimento dotado de aspectos extremamente “teatrais”, no sentido de uma “dramatização”, constituindo um “escândalo” de caráter público, das contradições sociais, conforme ressaltam José Antônio Pasta Júnior (1986, p. 56-58) e Celso Frederico (2008, p. 14).

Em *O Processo dos Três Vinténs*, Brecht realiza uma crítica do alastramento da forma mercadoria no âmbito da arte e da cultura, enquanto esfera da ideologia burguesa, que se torna, então, como bem mostrou Pasta Júnior (1986, p. 74-75), um diagnóstico acerca da “totalidade da arte”, revelando-se crucial para o desenvolvimento de seu projeto estético-político: com o desenvolvimento técnico, segundo Brecht, “toda a arte, sem exceção”, encontrar-se-ia na condição de mercadoria, “nesta nova situação” imposta à arte “como um todo” (2005 b, p. 82). O texto apresenta inúmeras afinidades e pontos de contato com *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Benjamin, cuja primeira versão foi publicada em 1936, no qual, assim como Brecht, também relaciona o desenvolvimento técnico à transformação de “toda a função social da arte”, emancipando-se, “destacando-se do ritual” (BENJAMIN, OE I, p. 171),⁴⁶ bem como a transformações da percepção humana – assunto em que nos aprofundaremos no próximo capítulo.⁴⁷

Brecht escreve *O Processo dos Três Vinténs* após perder, em 1930, o processo judicial contra a empresa cinematográfica Nero-Filme, encarregada da adaptação da *Ópera dos Três Vinténs*, publicando-o no terceiro caderno dos *Versuche*, em 1931. Ele havia assinado, em 1929, um contrato de adaptação da ópera, no qual constava que teria avalizado

⁴⁶ Conforme ressaltado por autores, cf. PASTA JÚNIOR, José Antônio. *Trabalho de Brecht: Breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Editora Ática, 1986, p. 69-74; WIZISLA, Erdmut. *Benjamin e Brecht: História de uma amizade*. Tradução de Rogério Silva Assis. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p. 206; FREDERICO, Celso. Comunicação e arte: o experimento sociológico de Brecht. *Comunicação & Educação*. Ano XIII, nº 3, set/dez 2008, p. 13-18.

⁴⁷ Cf. Primeira versão do ensaio, in: BENJAMIN, Walter. OE I, p. 165-196; tradução da última versão, in: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 9-40. A despeito das diversas afinidades entre os textos, Brecht apresentou uma leitura bastante negativa da categoria de “aura”, central no texto de Benjamin, conectada à “existência única” da obra e seu “valor de culto”, criticando-a por seu “misticismo”. Conforme anota em seu *Diário de Trabalho*, em 1938, na ocasião em que Benjamin estava em sua casa e escrevia sobre Baudelaire: “Ele usa como ponto de partida algo a que dá o nome de *aura*, que está ligada aos sonhos (devaneios). Diz ele: se você sente um olhar dirigido a você, mesmo nas suas costas, você o retribui (!). A expectativa de que aquilo para que você olha olhará de volta para você cria a aura. Supõe-se que isso está em decadência nos últimos tempos, junto com o elemento de culto na vida. B[enjamin] descobriu isso enquanto analisava filmes, onde a aura é decomposta pela reprodutibilidade da obra de arte. Uma carga de misticismo, embora sua atitude seja contra o misticismo. Este é o modo como o entendimento materialista da história é adaptado. É abominável” (Cf. BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho*, volume I: 1938-1941. Organização de Werner Hecht; tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002 a. p. 8-9). Acerca da noção benjaminiana de “aura”, cf. o livro de Taisa Palhares (PALHARES, Taisa Helena Pascale. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Barracuda, 2006).

o seu direito de colaboração na escrita do roteiro final para a filmagem, “para a proteção da tendência e da forma artística” (BRECHT, GBA 21, p. 449-450). Na ocasião, Brecht produziu, conforme lembra Fernando Peixoto (1979, p. 87), um roteiro, destinado à filmagem, chamado *O Tumor*. No entanto, rompendo com o contrato, a empresa cinematográfica iniciou as filmagens privando-o de sua colaboração, resultando no filme *A Ópera dos Três Vinténs*, de 1931, dirigido por G. W. Pabst, com música de Kurt Weill, que, também havendo processado a empresa, diferentemente de Brecht, ganhou o processo e obteve poder de decisão sobre a música na versão final da obra, e roteiro de Leo Lania, Bela Balasz e Laszlo Wajda.⁴⁸ O filme encontra-se disponível, em versão restaurada e com legendas em português, na coletânea *Brecht no cinema*.⁴⁹

Conforme enfatiza Celso Frederico, com este processo judicial, longe de pretender realizar uma defesa da propriedade privada, do “direito de propriedade” intelectual – inclusive, sequer acreditava que o ganharia –, Brecht, que já havia se encontrado mergulhado em escândalos de plágio exatamente em torno desta ópera, “consciente da contradição em que se envolvera”, utiliza a ocasião, precisamente, para realizar um exercício de dialética acerca do “*funcionamento da cultura*” (FREDERICO, 2008, p. 14). Segundo o próprio Brecht, ele levou o processo adiante enquanto um “experimento sociológico”, buscando explorar “as contradições imanentes da sociedade” (GBA 21, p. 509-510), as contradições da ideologia burguesa e suas instituições. Como escreve na epígrafe do texto, “as contradições são as esperanças” (BRECHT, GBA 21, p. 448). Assim, seu objetivo com esse “experimento sociológico” era, realizando um trabalho dialético de crítica imanente da ideologia burguesa, contrapor e explorar as contradições existentes entre as “concepções” ideológicas e a “*práxis*” de algumas “instituições públicas” burguesas, “da imprensa, da indústria cinematográfica e da Justiça”, levando a cabo um experimento que permitisse observar o movimento de sua atuação na sociedade (BRECHT, GBA 21, p. 448). O caso do processo ganhou grande e polêmica repercussão na imprensa, que publicou matérias nas quais se faziam visíveis diferentes concepções hegemônicas acerca do âmbito da cultura, da

⁴⁸ Como relata Fernando Peixoto, na ocasião, o crítico Herbert Ihering “ataca o cenarista comunista Balasz por ter compactuado com os produtores contra o autor; Balasz defende-se afirmando que seu trabalho visava preservar o sentido político do original” (Cf. PEIXOTO, Fernando. *Brecht, Vida e Obra*. 3a. Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 90).

⁴⁹ Cf. *A ópera dos três vinténs (Die 3 Groschen-Opera)*. Direção de G. W. Pabst, Alemanha: Nero-Film, 1931. In: *Brecht no cinema*. Versátil Home Video, 2010. Legendas – Português, 3 DVDs (duração total: 453 min.), vol. 1, cap 1 (110 min), p&b. Nesta coletânea, que reúne três DVDs, encontram-se, além de o filme da ópera, outros filmes, como *Kuhle Wampe*, com roteiro de Brecht e Ernst Ottwalt, *Os carrascos também morrem*, com direção de Fritz Lang e roteiro de Brecht, bem como depoimentos de Iná Camargo Costa, Marcos Soares e Maria Silvia Betti sobre o trabalho de Brecht.

superestrutura capitalista, configurando um experimento caracterizado por Pasta Júnior (1986, p. 56) como uma “*suma* ou teoria do escândalo” de Brecht, saturado de implicações para seu trabalho, como veremos. Levando a cabo um embate contra a indústria cultural, conforme escreve Pasta Júnior, ele realiza, com este “experimento sociológico”, uma “dramatização do escândalo”, concebida “em termos teatrais”, na qual estabelece, como “palco”, “os tribunais da Alemanha. Como público, basicamente a Imprensa e, com ela, escritores, militantes políticos, cidadãos” (1986, p. 58). Em *O Processo dos Três Vinténs*, registro deste grande espetáculo público, ele analisa uma série de excertos de tais matérias publicadas pela imprensa, examinando, dissecando os discursos sociais hegemônicos por ela veiculados, confrontando-os, explicitando seus pressupostos e realizando uma crítica imanente das concepções mutuamente contraditórias às quais recorrem, das quais lançam mão, explorando suas contradições internas e com a perspectiva da *práxis* no processo de produção. Como diz Brecht, estes excertos, retirados de diferentes jornais, poderiam, no entanto, constar “num único jornal, sem que isso deixasse os leitores muito espantados”, já que tais perspectivas contraditórias remeteriam, segundo afirma, a “uma única postura básica, a postura burguesa” (2005, p. 109; tradução modificada; GBA 21, p. 489).

No texto, Brecht reflete, então, sobre as condições materiais de produção artística no capitalismo, com o desenvolvimento das novas técnicas, das novas mídias e do processo de produção mercantil, vendo também seus potenciais revolucionários, expondo como estariam em contradição com a própria ideologia burguesa e suas concepções “idealistas”, contribuindo para realizar uma crítica imanente das concepções ideológicas idealistas acerca da arte e do trabalho artístico presentes na ideologia burguesa, disseminadas pela imprensa. Explorando as contradições das concepções da imprensa, ele afirma que a pequena-burguesia que escreve nos jornais conviveria simultaneamente com dois “diferentes âmbitos de ideias” sobre as mesmas coisas, constituindo-se como uma “esquizofrenia ideológica”: de um lado, “o grande idealismo burguês”, que impõe o “indivíduo” e a “liberdade” sobre a “realidade”; de outro, impõe-se “a própria realidade” regida por interesses econômicos, pelos imperativos do capital, “em todas as suas tendências contra o idealismo”, dominando-o e moldando-o, mas convivendo com ele (BRECHT, 2005 b, p. 109-110; GBA 21, p. 489-490). Brecht identifica, assim, uma contradição fundamental entre os âmbitos do sistema econômico capitalista e da ideologia burguesa – com suas concepções de teor “idealista” –, entre a *práxis* de suas instituições e suas “concepções”, que haveria emergido em seu processo judicial: ele havia perdido um processo no qual mobilizou justamente as

concepções do direito da ideologia burguesa, as concepções do “direito do indivíduo”, do direito da propriedade privada “imaterial”, da “propriedade intelectual” – contra as quais se opunha abertamente –, confirmando que “a maquinaria do direito”, na prática, apresentaria a função de permitir e garantir a movimentação do sistema econômico, a lógica de auto-valorização do capital, “enquanto uma peça da maquinaria geral da produção”, negando tais concepções quando se opõem a este objetivo, aos imperativos do capital que regem a realidade (BRECHT, GBA 21, p. 503). Nesta “*suma* ou teoria do escândalo”, conforme Pasta Júnior caracteriza *O Processo dos Três Vinténs*, como mencionado, Brecht haveria efetuado um experimento com caráter “exemplar”, “de exemplo dos exemplos”, no qual sintetiza, em um único acontecimento complexo, “o questionamento de padrões literários vigentes e da privatização da propriedade intelectual”, já levado a cabo anteriormente visando a imprensa e a crítica literária⁵⁰, que se insere em sua luta por uma “performance pública e exemplar” levada a cabo na década de 1920 e no começo da década de 1930 até o exílio (PASTA JÚNIOR, 1986, p. 56-57). Assim, ressalta o autor, ao escrever e publicar *O Processo*, Brecht estaria, então, atuando publicamente em um experimento que visava cotejar a *práxis* das instituições com suas concepções, mas na medida em que intervém no sentido daquela “dramatização do escândalo”, agora, voltando-se ao cerne da questão: “o problema da mercadoria”, “de onde rebate em cadeia na Imprensa e aparelhos conexos, na indústria cultural, em geral, e no próprio aparelho de Justiça”, além de rebater “na própria obra de Brecht” (PASTA JÚNIOR, 1986, p. 56). Conforme afirma o dramaturgo, o processo teria trazido à tona, assim, uma série de concepções características do “estado atual da ideologia burguesa”, mostrando, a partir de tais instituições envolvidas em seu experimento, apenas “uma pequena parte do enorme complexo ideológico que constitui a cultura”, que, diz Brecht, “apenas pode ser julgada quando este complexo é observado, e a observação é feita de forma acessível, em sua *práxis*”, em uma relação dialética com a “realidade” (BRECHT, GBA 21, p. 448). Ao perder o processo, segundo Brecht, “demonstrou-se a elasticidade das leis, deu-se o direito à áspera realidade, mostrou-se a versatilidade e o inevitável declínio das concepções burguesas com relação à propriedade (que só pode ser sagrada para os proprietários) e à arte (cujas unidades ‘orgânicas’ precisam ser cada vez mais quebradas)”, no processo de produção artística mercantil (GBA 21, p. 462). Esta

⁵⁰ Aqui se inserem os escândalos públicos levados a cabo por Brecht em torno da crítica aos “padrões literários vigentes” e à noção de “propriedade intelectual” envolvendo a questão do plágio, analisados por Pasta Júnior (Cf. PASTA JÚNIOR, José Antônio. “Hydatopyranthropos (A organização do escândalo)”. In: *Trabalho de Brecht: Breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Editora Ática, 1986).

contradição fundamental entre o “grande idealismo burguês” e o âmbito da própria estrutura econômica capitalista, afirma, não pode ser liquidada “sem com isso liquidar também todo o sistema burguês” (BRECHT, 2005 b, p. 110; GBA 21, p. 490).

Assim, no texto, Brecht proporciona-nos um exercício dialético de crítica da ideologia burguesa, no contexto de uma aprofundada reflexão materialista sobre a arte, pensando-a pela perspectiva das transformações modernas em suas condições materiais de produção, circulação e recepção no capitalismo. De acordo com Brecht, o filme da *Ópera dos Três Vinténs* haveria sido realizado “de forma tão comercial quanto (e só assim) possível” (BRECHT, GBA 21, p. 449). Constituindo-se, na época, em êxito comercial e gerando diversas polêmicas, como observa Fernando Peixoto, o filme “chega a manter certa coerência política” em seu enredo, no qual “Macheath salva-se, no final, por ter assumido a direção de um banco, tornando-se assim ‘acima de qualquer suspeita’” (1979, p. 89-90), tornando-se, portanto, um grande capitalista, passando de criminoso marginal, que tem conchavo com a polícia, a um grande criminoso explorador perfeitamente inserido na legalidade do sistema econômico estabelecido, radicalizando a exposição do caráter criminoso do modo de produção capitalista presente na *Ópera dos três vinténs*, resumido em sua famosa frase: “o que é um assalto a um banco comparado à fundação de um banco?” (BRECHT, TC 3, p. 103). Tal movimento de radicalização temática da exposição da estrutura criminosa exploradora do sistema capitalista, em sua própria esfera legal, será ainda acentuado, retrabalhado e levado adiante por Brecht no *Romance dos três vinténs*, no qual, segundo Benjamin, Brecht haveria dotado a “sátira”, “uma arte materialista”, de caráter “dialético” (BENJAMIN, VB, p. 94), promovendo experimentações e inovações na forma do “romance policial”.⁵¹

O filme, no entanto, em sua forma, apresenta fortes aspectos ilusionistas, ou “culinários”, para utilizar a expressão brechtiana, para os quais as canções contribuem especialmente, como já ocorrido na montagem da ópera, adequando-se ao paladar estético burguês mercadológico, porém, agora tendo seu uso ilusionista ainda mais acentuado, sem romper com as estabelecidas formas de representação e percepção ideológicas, como na mencionada canção Jenny-Pirata, retirada da boca de Polly, em sua cena de casamento com Mac, e colocada, no filme, na boca da própria personagem Jenny, na cena em que delata

⁵¹. Cf. BRECHT, Bertolt. *Romance dos três vinténs*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976; BENJAMIN, Walter. “Brechts Dreigroschenroman”. In: VB, p. 84-94. Infelizmente, uma análise do romance foge à proposta deste trabalho. Acerca do romance, cf. também PEIXOTO, Fernando. *Brecht, Vida e Obra*. 3a. Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 91-93.

Mac, vingando-se dele, amenizando, deste modo, a função de choque e contradição em relação à ação antes cumprida pela canção, contribuindo para a criação de um universo “enfeitiçador”. Na época, conforme registra Peixoto, “um jornal de direita afirma que o filme parecia um conto de fadas, narrado com tanta elegância que o espectador esquece completamente as intenções do autor, fixando-se exclusivamente na extraordinária beleza da forma” (1979, p. 90).

Na produção do filme, portanto, não teriam sido explorados os potenciais políticos da própria técnica cinematográfica em seu âmbito formal, sobre os quais Brecht discorre em *O Processo dos três vinténs*. Com o desenvolvimento técnico, temos agudas transformações nas condições materiais de produção e circulação da arte, assim como de recepção. O desenvolvimento da técnica, como o rádio e o cinema, com seu procedimento de montagem, acarreta também uma transformação da percepção, como também tematizará Benjamin, assunto ao qual retornaremos no próximo capítulo, que constituirá aspecto central de sua interpretação do teatro épico reconstituída neste trabalho, com a noção de “vivência de choque” (*Schockerlebnis*), intimamente associada ao desenvolvimento técnico moderno e às transformações no âmbito material com o capitalismo, conforme escreverá em *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Já no século XIX, o próprio desenvolvimento da imprensa moderna, do mercado editorial, confrontando a literatura com a condição de mercadoria, e da escrita publicitária, dos reclames, como reflete Benjamin, teria provocado impactantes modificações nas formas de percepção e linguagem. Como escreve em 1928, em *Rua de Mão Única (Einbahnstraße)*, acerca das mutações na percepção, na linguagem, na própria palavra escrita, associadas ao desenvolvimento técnico e aos imperativos econômicos da “vida pública” na sociedade capitalista:

A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava sua existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. Essa é a rigorosa escola de sua nova forma. Se há séculos ela havia gradualmente começado a deitar-se, da inscrição ereta tornou-se manuscrito repousando oblíquo sobre escrivatinhas, para afinal acalmar-se na impressão, ela começa agora, com a mesma lentidão, a erguer-se novamente do chão. Já o jornal é lido mais a prumo que na horizontal, filmes e reclames forçam a escrita a submeter-se de todo à ditatorial verticalidade. E, antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, caiu sobre seus olhos um tão denso turbilhão de letras cambiantes, coloridas, conflitantes, que as chances de sua penetração na arcaica quietude do livro se tornaram mínimas (BENJAMIN, OE II, p. 28).

Deste modo, como veremos melhor no próximo capítulo, se, conforme Benjamin, o advento da imprensa teria sido uma condição material de possibilidade para a difusão do romance burguês, constituindo-se como uma das manifestações da destruição das formas tradicionais de narrativa oral, como abordará em seu ensaio, de 1936, *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, o desenvolvimento da técnica cinematográfica, por outro lado, impactará a própria escrita moderna, a própria forma do romance. Com o cinema, teríamos, então, outra fase de transformações nas formas de percepção humana, de sensibilidade e de linguagem, incidindo sobre as formas de recepção da arte, de espetáculos teatrais, bem como sobre a própria forma de leitura da palavra escrita: “o espectador de cinema”, como diz Brecht em *O processo dos três vinténs*, em uma reflexão semelhante à de Benjamin, “lê uma narrativa de forma diferente” (BRECHT, 2005 b, p. 79), assim como assiste a uma peça de teatro de forma diferente. O sujeito da era do cinema teria uma outra forma de percepção, à qual o teatro e a literatura devem conseguir corresponder. Isso vale também para aquele que escreve, que, como enfatiza Brecht, também é um espectador de cinema, tendo, portanto, suas formas e técnicas de expressão radical e profundamente transformadas, modificadas, metamorfoseadas com o desenvolvimento de novas técnicas:

A utilização da aparelhagem força igualmente o romancista que a utiliza a querer fazer também o que a aparelhagem consegue fazer, a integrar na realidade que constitui o seu assunto aquilo que ela mostra (ou pode mostrar), e sobretudo a conferir à sua própria atitude no acto da escrita o carácter próprio do recurso à aparelhagem (BRECHT, 2005 b, p. 79).

Tal “caráter próprio do recurso à aparelhagem”, enfatizado por Brecht, leva-nos diretamente à noção de “montagem”, princípio mesmo da técnica cinematográfica. A transformação “das funções sociais” da arte requer, segundo Brecht, como temos visto, uma mudança dos seus “meios de representação” (BRECHT, 2005 b, p. 80). Neste processo de pesquisa e experimentação formal, radical, inovadora e profunda, a questão da técnica é crucial para Brecht, que, além de realizar experimentos em busca da apropriação dos novos meios de comunicação, produção e difusão, como vimos com a peça de aprendizagem radiofônica, utilizou-se, em seu teatro, de recursos do cinema, do rádio e de suas técnicas de montagem. Vale, aqui, especificar o significado do termo “montagem” no contexto teatral, distinguindo-o da “colagem”. Acerca desta especificação, escrevem Florence Baillet e Clémence Bouzitat:

Ambos participam da crise do drama, na medida em que voltam a questionar categorias dramáticas tradicionais, tais como a ideia de uma ação principal dotada de uma progressão linear desenvolvendo-se ao longo da peça. Montagem e colagem designam, com efeito, uma heterogeneidade e uma descontinuidade que afetam igualmente a estrutura e os temas do texto teatral. Embora as fronteiras entre esses dois conceitos sejam relativamente difusas (a ponto de serem às vezes empregados um no lugar do outro), nem por isso é impossível estabelecer distinções. A montagem é um termo técnico tomado do cinema, sugerindo, por conseguinte, acima de tudo a ideia de uma descontinuidade temporal, de tensões instaurando-se entre as diferentes partes da obra dramática. A colagem, por sua vez, faz referência às artes plásticas (colagens de Braque e Picasso), evocando, portanto, mais a justaposição espacial de materiais diversos, a inserção de elementos ‘inusitados’ (por exemplo, documentos ‘brutos’) no seio do texto de teatro, que dão a impressão, em relação a uma concepção ‘tradicional’ da arte dramática, de interromper o curso do drama, detendo certa autonomia e podendo aparecer como outros tantos corpos estranhos. A colagem torna-se montagem quando se repete, desembocando numa sucessão de elementos autônomos. Esses dois termos foram associados ao teatro pelos vanguardistas do período entreguerras (BAILLET; BOUZITAT, 2012, p. 119-120).

Assim, a técnica de montagem, princípio da própria técnica cinematográfica, haveria provocado profundas modificações no âmbito da arte e suas linguagens, sendo incorporada na esfera do teatro, revolucionando a forma do drama burguês, estilizando a continuidade e linearidade de sua ação dramática progressiva, ponto em que o teatro épico de Brecht revelase como paradigmático, de modo que, como escreverá Benjamin, valorizando justamente tal incorporação, ele se situaria “no ponto mais alto da técnica” (OE I, p. 83). O mesmo poderia ser dito de sua produção em prosa, na qual Brecht também levou a cabo tal experimentação com as técnicas de montagem, concretizando aquela incorporação do “caráter próprio do recurso à aparelhagem” cinematográfica na forma do romance, como no próprio *Romance dos três vinténs*, cujo texto, como enfatiza Benjamin, procederia por “interrupção”, reunindo “alocuições e sentenças, declarações e apelos”, incitando o leitor a “renunciar de vez em quando à ilusão” (BENJAMIN, VB, p. 90).

Como ressalta Mi-Ae Yun, “Breht interessava-se pelas novas mídias porque via nelas princípios ocultos que seriam transferíveis ao teatro. Porém, isso não significa que as novas mídias, como o filme, tivessem para ele apenas um significado secundário”, tratando-se para o dramaturgo, antes, de uma “relação dialética” entre cinema e teatro, vendo no cinema um crucial meio de produção, ao qual se dedicou (YUN, 2000, p. 33-34). Neste sentido, acerca da incorporação não apenas de seu recurso de montagem, mas das buscas de

uma apropriação estético-política de caráter emancipador do próprio aparelho cinematográfico, deve-se levar a cabo uma refuncionalização da técnica, sua socialização, a apropriação popular deste meio de produção, em um rompimento com a indústria, o que constituiria um pressuposto para a própria exploração dos potenciais desta técnica, do que ela “pode mostrar”, como diz Brecht. Segundo afirma Brecht, em *O Processo dos Três Vinténs*, a técnica cinematográfica, com seu procedimento de montagem, apresenta um potencial de expor as coisas por um olhar exterior às ações das personagens, permitindo, ao romper a empatia e o ilusionismo, ensinamentos sobre elas, explicitar e analisar o comportamento dos sujeitos entre si, suas posturas contraditórias assumidas nas relações sociais – que remetem, como mencionamos, ao conceito brechtiano de *Gestus*, no qual nos aprofundaremos no terceiro capítulo –, remontando ao campo das próprias contradições econômico-sociais estruturais que lhes são subjacentes, “ao nível do pormenor” (BRECHT, 2005 b, p. 80). Tais ensinamentos seriam de valiosa utilidade para o teatro, auxiliando a alcançar o almejado objetivo do teatro épico de tornar o ser humano “objeto de análise” e de crítica. No entanto, tal potencial seria embotado pelo emprego dessa técnica pela indústria cinematográfica, conforme realizado na adaptação cinematográfica da *Ópera dos três vinténs*, buscando corresponder aos padrões da “velha arte”, aos parâmetros de um público cuja sensibilidade é formada pela indústria cultural e às “exigências dos nossos metafísicos”, como diz Brecht (2005 b, p. 94), comentando um trecho de Thomas Mann, em que escreve acerca da necessidade da primazia do “elemento humano” nos filmes: assim, perseguir-se-ia, almejando o sucesso comercial das produções cinematográficas, “padrões pequeno-burgueses tacanhos”, o mesmo tipo de representação dramática tradicional presente no teatro burguês “culinário”, visando, tal como efetuado no caso do filme da *Ópera dos três vinténs*, ilusionismo, empatia, enfeitiçamento, arrebatamento da plateia, incitação de afetos, “sentimentos gerais” e “aprofundamento” das personagens (BRECHT, 2005 b, p. 83; p. 94).

A experimentação com a montagem por parte das vanguardas, como tematizado por Peter Bürger, em *Teoria da Vanguarda*, haveria gerado justamente um rompimento com a noção tradicional de “obra de arte orgânica”,⁵² na qual as partes que a compõem se integrariam em uma totalidade harmônica, ilusória. Assim, a utilização da montagem pelas vanguardas, transformando a própria “categoria de obra de arte”, como diz Bürger, geraria uma “obra” constituída não por “um todo orgânico”, mas internamente contraditório, de

⁵² Cf. o terceiro capítulo do livro de Peter Bürger, “A obra de arte de vanguarda”. In: BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 105-148.

caráter construtivo, anti-ilusionista, sendo “montada a partir de fragmentos” (p. 2012, p. 130), marcados por um “choque” entre si, gerando a “estética do choque” perceptivo das vanguardas, da qual o efeito de estranhamento brechtiano seria tributário, configurando, conforme Bürger, “uma tentativa consequente de ultrapassar o inespecífico no efeito do choque e recuperá-lo didaticamente” (2012, p. 208), em uma perspectiva materialista e dialética, conforme veremos no próximo capítulo, ao nos aprofundarmos nos pressupostos marxistas da tematização brechtiana do efeito de estranhamento. Como escrevem Baillet e Bouzitat:

[...] por muito tempo associadas a um teatro revolucionário, questionando a ordem burguesa, a montagem e a colagem parecem ter um apelo de contestação, de crítica, talvez porque, antes de “colar” e “montar”, trata-se de desmontar ou evidenciar as emendas destinadas a conferir certa ‘unidade’ à obra: a colagem e a montagem extraem certos elementos de seu contexto, desvirtuando seu sentido primordial, para reorganizá-los e apresentar a Novidade. Elas recusam o mistério (a face oculta da arte ou do poder), despem as engrenagens, em suma são indiscretas e admitem-se como “colagem” ou “montagem”, canteiro de obras, experimentação, em vez de unificar ou esconder (BAILLET; BOUZITAT, 2012, p. 123).

Deste modo, rompendo o ilusionismo e a identificação, a montagem, conforme ressaltam ainda Baillet e Bouzitat, “é para Brecht uma questão política e ideológica” (2012, p. 121). Assim, seu trabalho experimental com as técnicas de montagem remete àquele trabalho brechtiano de crítica da ideologia no próprio âmbito formal, das formas naturalizadas de representação artística e de percepção humana, enfatizado por Sérgio de Carvalho (2006; 2013), como vimos. Tal defesa brechtiana da montagem será um ponto central em seus textos acerca do “debate sobre o expressionismo”, em 1938, como mencionado, constituindo um recurso que auxiliaria na exposição artística das contradições estruturais da sociedade, permitindo, como costuma dizer Brecht “dominar a realidade” e suas leis. A isto corresponderia a concepção brechtiana de uma arte “realista”, em polêmica com Lukács, que Brecht caracteriza, indiretamente, como “juiz da arte”.⁵³ Rebatendo suas acusações de “formalismo”, Brecht afirma que Lukács é que transformaria o problema do “realismo” “numa questão formal”, apresentando uma “teoria do realismo” de “caráter formalista”,⁵⁴ concebendo-o como “regras extraídas de algumas obras”, tomando o grande romance realista do século XIX, sobretudo Balzac e Tolstói, como modelos, paradigmas que

⁵³ Cf. BRECHT, Bertolt. “O debate sobre o expressionismo”. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: UNESP, 1998, p. 240.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 240-241.

forneceriam “diretrizes” para a literatura realista, exigindo, anacronicamente, que os escritores contemporâneos produzam de acordo com elas: “sejam como Tolstoi – sem as suas fraquezas! Sejam como Balzac – mas atuais!”.⁵⁵ Brecht, por sua vez, propõe “um conceito de realismo” mais “produtivo”, conforme afirma, compreendendo-o enquanto busca de expressão artística da realidade social que a torne apresentável e apreensível em suas contradições estruturais e complexas leis que a regem, de modo a “oferecer às pessoas uma realidade que elas possam dominar”, transformar, valendo-se, para isso, de “todos os meios, velhos e novos, comprovados e por comprovar, vindos da arte e de outros domínios”, como o uso da técnica de montagem, criticada por Lukács como “formalista”.⁵⁶

Isto vale tanto para sua produção teatral e em prosa quanto para suas considerações em torno da exploração dos potenciais estético-políticos da técnica cinematográfica, de modo que escreve, em *O processo dos três vinténs*, que o cinema não precisa de “psicologias introspectivas”, mas de “ação exterior”, de criação de novas linguagens “artificiais”, construtivas, que permitam a apreensão da realidade social em seu âmbito estrutural, em vez de propiciar “obscuras associações” e “sentimentos anônimos” (BRECHT, 2005 b, p. 84-85; p. 95): precisa, poderíamos dizer, ostentar-se enquanto “montagem”, enquanto construto, dotado de tensão e contraditoriedade entre suas partes, que propiciem a exposição artística das próprias contradições sociais, “em vez de unificar ou esconder”, como dizem Baillet e Bouzitat. Segundo Brecht, para explorar as potencialidades da técnica cinematográfica, é possível, à semelhança do que abordamos com a técnica radiofônica, tomar as contribuições do teatro épico, fundamentado justamente sobre o princípio da montagem, recurso crucial para o efeito de estranhamento, sendo de grande serventia “os postulados da dramaturgia não-aristotélica (uma dramaturgia não dependente da empatia e da mimese)”, instaurando-se a possibilidade de aprender, com esta técnica, a fixar e analisar “o comportamento dos seres humanos entre si”, em vez de pretender gerar um efeito ilusionista, uma “reprodução da realidade” que não diria nada sobre as relações estruturais subjacentes a ela, sobre as relações sociais de exploração, mas, antes, as ocultaria, velando suas contradições estruturais (BRECHT, 2005 b, p. 84; p. 95). Os potenciais da técnica permitiriam, podemos dizer, explorar aquela contradição fundamental entre o “grande idealismo” da ideologia burguesa e

⁵⁵ *Ibidem*, p. 248; p. 258.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 258-261. Cf. textos de Brecht em torno do “debate sobre o expressionismo”, in: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: UNESP, 1998, e BRECHT, Bertolt; BLOCH, Ernst; EISLER, Hanns; LUKÁCS, Georg. *Realismo, Materialismo, Utopia: (Uma polêmica 1935-140)*. Seleção, introdução e notas de João Barrento. Lisboa: Moraes Editores, 1978.

o sistema econômico capitalista na própria esfera da construção formal das obras de arte, rompendo com a noção de obra de arte “orgânica” e atacando a ideologia formal da arte burguesa dramática tradicional, permitindo trazer à tona, como diz Brecht, o “complexo de causalidade social”⁵⁷, as contradições estruturais do capitalismo. Isto, no entanto, exige “a delimitação de uma função precisa e segura adentro das tarefas do todo social” (BRECHT, 2005 b, p. 84): a plena exploração dos potenciais da técnica cinematográfica pressuporia, portanto, à semelhança do que vimos com a técnica radiofônica, sua refuncionalização, a imprescindível refuncionalização social do cinema, em um projeto de rompimento com seu monopólio pela indústria cultural. Assim, tanto o teatro épico serviria à refuncionalização do cinema quanto o cinema, refuncionalizado, serviria ao objetivos estético-políticos do teatro épico. Tais reflexões e propostas acerca da apropriação da técnica e da transformação de sua função social, inseridas em um projeto de transformação da função social da arte, dotando-a de função didática e política combativa, vale ressaltar novamente, não se fundamentam em uma aposta brechtiana ingênua na técnica, como se ela conduzisse diretamente à emancipação, mas no reconhecimento de seus potenciais emancipadores, a serem explorados e apropriados, que, como sublinha Celso Frederico, situando-se na conjuntura política específica da República de Weimar, apresentava “como pressuposto um amplo movimento social na retaguarda” (2008, p. 18).

Explorando aquela contradição fundamental entre o “grande idealismo burguês” e o âmbito do processo de produção capitalista, considerando a arte pela perspectiva de suas condições materiais de produção, radicalmente transformadas no capitalismo, em *O processo dos três vinténs*, Brecht executa, portanto, um trabalho de crítica imanente das concepções ideológicas “idealistas” que vieram à tona no caso de seu processo, como as concepções tradicionais burguesas de “obra de arte” e “autor”. Em reportagens sobre o caso, estava presente a alegação, endossada pelo tribunal, de que “a arte não precisa do cinema” e de que o artista que vende suas obras para adaptação pela indústria cinematográfica deve aceitar abdicar de todos os seus direitos, pois a lógica mercadológica os aniquilaria (BRECHT, 2005 b, p. 78; GBA 21, p. 464). Brecht afirma que isso seria tanto reduzir a nova aparelhagem, a técnica cinematográfica, à função mercadológica que apresenta na indústria cinematográfica, concedendo-lhe “o direito de trabalhar mal”, quanto retirar dos escritores o acesso a essa aparelhagem, condenando-os a exprimir-se através de meios e “instrumentos

⁵⁷ Cf. BRECHT, Bertolt. “O caráter popular da arte e o realismo”. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: UNESP, 1998, p. 262.

cada vez mais inadequados”, antiquados e restritos, que tendem a desaparecer, dado que a “tecnicização da produção literária” e artística é um processo em curso e “irreversível” (2005 b, p. 78-79; GBA 21, p. 464). Acerca da aparelhagem cinematográfica, diz Brecht que ela pode:

melhor do que qualquer outra coisa, ser utilizada para superar a antiga “arte” não técnica, antitécnica, ligada ao religioso, “*irradiante*”.⁵⁸ A socialização destes meios de produção é uma questão vital para a arte. Dizer ao trabalhador intelectual que é livre para prescindir dos novos instrumentos de trabalho é o mesmo que lhe apontar uma liberdade fora do processo de produção. Também os detentores dos meios de produção dizem ao trabalhador manual que não o obrigam a trabalhar pelo salário que lhe atribuem, que ele tem plena “liberdade” de se ir embora (BRECHT, 2005 b, p. 80; *tradução modificada*).

Segundo Brecht, com o desenvolvimento técnico moderno, com a “tecnicização” cada vez maior da produção, ocorreria uma “proletarização” do trabalhador intelectual: assim como o trabalhador manual, ele não se encontra de posse dos meios de produção para realizar seu trabalho, “não tem mais para investir no processo de produção a não ser a pura força de trabalho”, a ser vendida. Com o gradual processo de tecnicização da arte, ele precisa, enquanto produtor, “cada vez mais dos meios de produção para aproveitar a sua força de trabalho”, de modo que se encontra no “terrível círculo vicioso da exploração” (BRECHT, 2005 b, p. 80-81; GBA 21, p. 466). Como ressalta Terry Eagleton, com tal concepção, partilhada tanto por Brecht quanto por Benjamin, do “autor”, antes de tudo, como um “*produtor*”, semelhante a outros produtores, “fabricante de produtos sociais”, há uma oposição à noção, tributária do romantismo, de “gênio”, “à noção romântica do autor como *criador*”, remetendo à ideia de “uma figura divina que conjura sua obra misteriosamente do nada” (2011, p. 122-123) – precisamente a noção presente nas concepções “idealistas” da imprensa criticadas por Brecht, em *O Processo dos três vinténs*, realizando uma análise da arte por uma perspectiva materialista. Apresentando como pressuposto subjacente um pano de fundo ideológico centrado na noção burguesa de sujeito,

⁵⁸ Aqui, o termo utilizado por Brecht é “*ausstrahlende*” *Kunst*, que João Barrento traduz para o português como arte “aurática” (Cf. GBA 21, p. 466). O termo *ausstrahlend*, em alemão, apresenta o significado de “irradiante”, “radiante”, que, como observa Pasta Júnior – cuja tradução do termo seguimos aqui –, associado por Brecht a um elemento “religioso”, aproxima-o de certas considerações de Benjamin sobre a “arte aurática”, apesar de suas críticas à noção benjaminiana de “aura” (ver nota 47). (Cf. PASTA JÚNIOR, José Antônio. *Trabalho de Brecht: Breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Editora Ática, 1986, p. 71). Tais semelhanças remetem a um período de intenso intercâmbio das reflexões estéticas dos autores, permanecendo “em aberto”, segundo Wizisla, a questão da “influência de um sobre o outro” (Cf. WIZISLA, Erdmut. *Benjamin e Brecht: História de uma amizade*. Tradução de Rogério Silva Assis. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p. 206).

nas concepções idealistas de “individualismo” e “inspiração”, conforme sublinha Eagleton, este tipo de “conceito de produção artística” tornaria “impossível conceber o artista como um trabalhador enraizado em uma história específica, com materiais específicos à sua disposição” (2011, p. 123): tornaria inviável, portanto, a almejada apropriação de tais materiais, dos próprios meios de produção, que teria como condição de possibilidade, como já aventado por Brecht nas *Notas sobre Mahagonny*, aquele reconhecimento do lugar estruturalmente contraditório ocupado pelo trabalho artístico no processo produtivo. Tal reconhecimento seria um pressuposto para a concretização, em um trabalho político coletivo, da “questão vital” da socialização destes meios de produção, como diz Brecht, inserindo-se em um projeto de refuncionalização da técnica, do aparelho produtivo artístico externo às instituições burguesas vigentes, rompendo com seu monopólio.

Brecht identifica, então, potenciais revolucionários nas transformações modernas das condições materiais de produção artística, no desenvolvimento técnico e na produção mercantil, contribuindo para explorar aquela contradição entre o “grande idealismo burguês” e o funcionamento do sistema econômico capitalista, aniquilando tais concepções ideológicas burguesas, no que concerne à arte. Acerca das relações e alegadas diferenças, defendidas em matérias da imprensa, entre indústria cinematográfica e a dita “velha arte”, Brecht afirma que o problema subjacente, não questionado e dado como auto-evidente, seria a indagação pela função da “velha arte”: enquanto o cinema seria reconhecido como “mercadoria”, esta seria concebida como “ilha da 'não-produção’” (BRECHT, 2005 b, p. 93; GBA 21, p. 476), como âmbito “intocável” e apartado do processo produtivo, e como “expressão adequada de uma personalidade” (BRECHT, 2005 b, p. 105; GBA 21, p. 485), da “individualidade” do artista, segundo as concepções de “arte” e “autor” difundidas pela ideologia burguesa, relacionadas àquela noção de “gênio”, herdeira do romantismo. Na verdade, ela apresentaria, conforme abordamos no capítulo anterior, ao tratar de seus experimentos com as óperas, uma função mercadológica, encontrar-se-ia na condição de mercadoria, inserida no mercado de venda destinado ao “divertimento” e ao “prazer” (BRECHT, 2005 b, p. 83; GBA 21, p. 467). Diz ainda Brecht, em *O Processo dos Três Vinténs*:

[...] somente quem fecha os olhos diante do enorme poder daquele processo revolucionário que, sem exceção e sem demora, arrasta todas as coisas deste mundo para a circulação de mercadorias, pode presumir que obras de arte de qualquer gênero poderiam ser deixadas de fora dele. Pois o mais profundo sentido deste processo consiste justamente em não deixar

qualquer coisa sem relação com as outras, mas em vincular tudo, assim como entrega todos os seres humanos (em forma de mercadorias) a todos os seres humanos: é o processo da comunicação por excelência. (BRECHT, GBA 21, p. 474-475; 2005 b, p. 91-92).

As transformações histórico-sociais no âmbito material abalam, portanto, a arte em sua “totalidade”, conforme Brecht: “toda a arte, sem exceção, se encontra nesta nova situação” mercantil e tem de enfrentá-la “como um todo”. “É como um todo que ela se transforma ou não se transforma em mercadoria. As mudanças que os tempos provocam não deixam nada incólume, mas afetam sempre a totalidade” (BRECHT, 2005 b, p. 82; GBA 21, p. 467). Assim, o desenvolvimento das forças produtivas, o desenvolvimento da produção mercantil e das novas técnicas, transformando “toda a arte” em mercadoria, colaboraria para aniquilar as tradicionais concepções ideológicas burguesas de “obra de arte”, quebrando suas “unidades orgânicas”, como mencionado, de “autor” e de trabalho artístico, negando aquela concepção romântica, individualista e “idealista” de autor como “gênio”, explicitando, radicalizando e trazendo à tona as contradições nelas envolvidas. Tal processo, então, como observa Pasta Júnior, não é visto por Brecht apenas negativamente, mas também em seus potenciais revolucionários, rompendo com a “*percepção e exercício*” da arte como campo apartado dos outros campos de produção, como “ilha da ‘não-produção’”, já que o processo de produção de mercadorias é visto como processo de “comunicação por excelência”, completa, que “vincula tudo”, colocando todas as coisas em relação entre si: reconquistando para a arte, então, como defende Pasta Júnior, uma “nova *totalidade*”, uma totalidade de mercadoria, uma totalidade em “negativo”, obtida pela “destruição da noção tradicional de ‘obra de arte’”, “*uma totalidade contraditória em si mesma*”, que, por sua vez, exigiria ser criticada e superada (1986, p. 74; p. 220). Se por um lado tal processo de “comunicação por excelência” é valorizado por Brecht por negar as concepções ideológicas burguesas de “obra de arte” e “autor”, ele identifica, simultaneamente, os mecanismos da indústria cultural de “desmantelamento da obra” segundo as “leis do mercado”, aniquilando sua “tendência” política, tornando-a comercializável e “socialmente aceita”, como haveria sido operado na adaptação da ópera (2005 b, p. 105-106).⁵⁹ Deste modo, conforme observa Pasta Júnior,

⁵⁹ Em *O processo dos três vinténs*, ele constrói um “esquema da produção como desmantelamento da obra”: “um esquema da desintegração do produto literário, da unidade de criador e obra, de sentido e de fábula, etc. A obra pode receber um ou vários novos autores (que são personalidades), sem que o autor original desapareça para o seu aproveitamento comercial. O seu nome pode ser utilizado para a obra transformada, portanto, sem ligação com a obra. Também a fama do radicalismo das suas ideias pode ser aproveitada sem o fruto desse radicalismo, a dita obra” – como haveria sido feito com seu trabalho no caso do filme da *Ópera dos três vinténs*. Ele prossegue: “A tendência divide-se numa tendência aproveitável, socialmente aceita, e numa outra

impõe-se, para Brecht, uma “contradição fértil”, tratando-se de atribuir à “sua obra mecanismos de autoproteção, reforçadores de sua identidade, sem por isso fazer ‘obra de arte individualista’, ao mesmo tempo que de assegurar sua difusão e assimilação tão amplas quanto possível, recusando, no entanto, o risco da desagregação apropriadora e da perda da identidade” (1986, p. 218-219).

Desta forma, a partir de *O Processo dos Três Vinténs*, Brecht vislumbra, partindo de seu próprio trabalho de produção e seus embates com o “experimento sociológico”, os potenciais “revolucionários” desta condição de mercadoria da arte, suas contradições imanentes, inerentes, e simultaneamente, a necessidade, a exigência de sua superação, constituindo, como defende Pasta Júnior (1986, p. 93), um diagnóstico que se coloca, então, como um horizonte no qual Brecht insere seu projeto estético-político, de modo que caracterizará, em *A Compra do Latão*, a construção do “novo teatro” como uma ruptura com o “isolamento” do trabalho artístico, com seu afastamento frente às outras formas de produção. Enfatizando sua posição de produtor, Brecht identifica, então, a exigência para o artista de reconhecer-se enquanto produtor, reconhecer seu lugar no processo produtivo, inserido no “círculo vicioso da exploração”, em toda a contraditoriedade que o permeia, enquanto contradições econômico-sociais estruturais do capitalismo, e orientar seu trabalho artístico no sentido dessa ruptura com o isolamento e superação das “esferas compartimentalizadas de competência no processo da produção”, como dirá Benjamin (OE I, p. 129), na divisão capitalista do trabalho, e da busca de novas formas de produção artística coletiva, da apropriação e socialização dos meios de produção artística – “questão vital” para a arte, como vimos – e da transformação dessas relações de produção. No que Pasta Júnior caracteriza como “projeto clássico” brechtiano, que busca reorganizar a tradição e superá-la dialeticamente, ao mesmo tempo em que elabora sua “recepção” e “inscrição na história”, temos um projeto estético-político “totalizante” em que a construção do “novo teatro” está associada à necessidade de “diálogo e junção” das esferas separadas, apartadas

que só chega ao mercado sob a forma de rumor (ou fama do autor). A obra como literatura pode ser aproveitada dando-se ao seu assunto uma outra forma, ou à sua forma, total ou parcialmente, um outro assunto. No que se refere ainda à forma, a forma linguística e cênica podem aparecer independentemente uma da outra. A fábula do assunto pode ser apresentada por outras figuras, e as figuras podem ser integradas numa outra fábula, e assim por diante. À primeira vista, esta desmontagem de obras de arte parece processar-se de acordo com as mesmas leis de mercado que presidem à desmontagem de automóveis usados que já não podem circular, os quais são desmontados até as mais pequenas peças (aço, assentos, faróis, etc.), que depois serão vendidas. Assistimos à imparável, e por isso incontestável, decadência da obra de arte individualista. Ela não pode já chegar ao mercado como uma unidade: o estado de tensão da sua unidade contraditória tem de ser destruído” (BRECHT, Bertolt. *O Processo do filme A Ópera dos Três Vinténs*: uma experiência sociológica. Tradução de João Barrento. Porto: Campo das Letras, 2005 b, p. 106-107).

pela sociedade burguesa, como “aprender e divertir-se, arte e ciência, arte e política, arte e técnica, produção e consumo, teoria e prática”, conforme elabora em *A Compra do Latão* e em *Pequeno Organon para o teatro* (PASTA JÚNIOR, 1986, p. 93-94).

Como observa ainda Pasta Júnior, *O Processo dos Três Vinténs* constitui um testemunho do “movimento coletivizante” que perpassa a totalidade do trabalho brechtiano e que, a partir deste experimento, torna-se cada vez mais coerente e “consequente”, visando um “trabalho de alcance coletivo” para o qual “era também necessária uma organização coletiva do trabalho” (1986, p. 68-69). Em *O Processo dos Três Vinténs*, Brecht fala do “experimento sociológico” enquanto “processo de pensamento” e afirma que “são necessários métodos de discussão que se pareçam em maior medida com processos de pensamento coletivo” (GBA 21, p. 510; p. 513). Conforme Pasta Júnior (1986, p. 69), tal “dimensão coletivizante e orientação prática” teriam sua origem, assim, na “relativa coletivização da produção ensejada pelo capitalismo industrial”, naquele processo de “comunicação por excelência” da produção mercantil, a que se refere Brecht, orientando-se, então, para o uso e a apropriação dos novos aparatos técnicos modernos, dos novos meios de produção, em um projeto a fim de superar estruturalmente esta ordem produtiva, este sistema econômico-social: visando, então, o que Pasta Júnior caracteriza como uma “nova totalidade” para a arte, a superação daquela totalidade “negativa” alcançada pela negação da tradicional concepção de “obra de arte” pela mercadoria; portanto, um processo dialético de “negação da negação” (1986, p. 74-75). Aqui, como ressalta Pasta Júnior (1986, p. 219-223), enquanto Brecht se depara, nesse experimento com a indústria cultural do *Processo dos Três Vinténs*, por um lado, com tal “relativa coletivização” pelo processo de produção de mercadorias, por outro lado, identifica uma acirrada “separação entre produção e consumo”, aquela mencionada contraposição, característica da produção capitalista, “entre trabalho e distração”, fazendo da última “um sistema de reprodução da força de trabalho”: separação que Brecht buscará superar em sua própria produção, buscando, simultaneamente, garantir sua difusão e evitar as apropriações pela indústria cultural que a decompõem, desmantelam e neutralizam seu potencial político, como ressaltado por Pasta Júnior, como mencionado.

Tal experimento com a indústria cultural de *O processo dos três vinténs*, com as implicações aqui abordadas acerca das condições materiais de produção artística no capitalismo, a serem superadas, irá se impor, então, como pano de fundo decisivo da produção teatral brechtiana, de seu projeto de transformação do aparelho produtivo teatral e

das relações de produção artísticas, valorizado por Benjamin, conforme abordaremos a seguir. Por outro lado, como pretendemos mostrar nesta dissertação, tal pano de fundo também se apresentará como crucial para o trabalho brechtiano com a forma da parábola – que interpretaremos como uma forma privilegiada de fazer frente aos processos de “desmantelamento” das obras e neutralização de seu potencial político pela indústria cultural – e suas querelas com Benjamin a este respeito. Assim, as questões aqui abordadas neste “experimento sociológico” estarão subjacentes, portanto, tanto a aproximações quanto a discórdias no diálogo entre os autores.

2.3 O autor como produtor: técnica, tendência política e transformação nas relações de produção

Em 1934, Benjamin pronuncia a conferência *O autor como produtor* no “Instituto para o Estudo do Fascismo”, em Paris, na qual se dedica ao problema da relação entre produção artística, literária, e “tendência política”, refletindo sobre a função política do trabalho artístico e intelectual, no âmbito da luta de classes e do processo produtivo, apresentando certo caráter de “manifesto”, como ressalta Willi Bolle (1994, p. 241).⁶⁰ Nessa conferência, que apresenta uma proximidade com reflexões de Brecht em *O Processo dos Três Vinténs*, ocupam um papel crucial e mesmo paradigmático a teoria e prática brechtiana com o teatro épico e a peça de aprendizagem, no período da República de Weimar, sobre as quais Benjamin reflete retrospectivamente no contexto do exílio. Em carta a Adorno, ele fala sobre a conferência como “uma tentativa de fornecer, para a literatura, uma contrapartida à análise que empreendi para o teatro no trabalho sobre ‘O teatro épico’”⁶¹.

Benjamin inicia sua conferência remetendo à *República* de Platão, na qual já se faria presente o problema da relação entre atividade artística e “tendência” política, apresentando uma motivação política para a expulsão dos poetas de seu Estado ideal, relacionada ao

⁶⁰ A conferência, no entanto, só foi publicada como texto em 1966, após a morte de Benjamin, o que, como observa Willi Bolle, expressa o caráter bastante limitado da atuação dos escritores no contexto do exílio (Cf. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 241).

⁶¹ Ele se refere, aqui, à primeira versão do artigo *O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht*, de 1931. In: OE I, p. 78-90; VB, p. 7-21. Cf. Carta a Adorno de 28 de abril de 1934 (carta 21). In: ADORNO, Theodor. *Correspondência 1928-1940/ Theodor Adorno, Walter Benjamin*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 107; e carta a Brecht, com declaração semelhante sobre a conferência, de 21 de maio de 1934 (carta 867). In: GB IV, p. 427.

reconhecimento do grande poder da poesia, de sua capacidade de intervenção na vida política, “no interesse da comunidade” – no caso, vista por Platão como nociva (OE I, p. 120). Formulada em outros termos, teríamos o velho “problema da autonomia do autor: sua liberdade de escrever o que quiser. Em vossa opinião, a situação social contemporânea o força a decidir a favor de que causa colocará sua atividade” (BENJAMIN, OE I, p. 120). Benjamin realiza, então, uma oposição entre o “escritor burguês” e o “escritor progressista”. Enquanto aquele não reconheceria tal alternativa e, desta forma, terminaria por trabalhar, sem admiti-lo, em função dos interesses da classe dominante, o “escritor progressista” a reconheceria e posicionar-se-ia ao lado do proletariado no âmbito da luta de classes – desta forma, filiar-se-ia a uma “*tendência*” política (OE I, p. 120). Acerca dessa importante relação entre tendência política e produção artística, segundo Benjamin, travam-se antigos e estéreis debates girando em torno de “dicotomias” como, por um lado, exigir do autor uma “tendência correta”, uma correta filiação política, e, por outro, uma produção de “boa qualidade” estética, literária, ou ainda a dicotomia existente, principalmente na literatura política, entre “forma e conteúdo”. Esta última, “não menos estéril”, segundo afirma, constituiria uma forma de abordagem “antidialética” dos fenômenos artísticos, “através de estereótipos” (OE I, p. 121-122).

“O tratamento dialético dessa questão [...] não pode de maneira alguma operar com essa coisa rígida e isolada: obra, romance, livro. Ele deve situar esse objeto nos contextos sociais vivos” (BENJAMIN, OE I, p. 122): tal teria sido a tentativa frequente da “crítica materialista” ao questionar-se sobre a forma de vinculação de uma obra às relações de produção de seu tempo, buscando saber se a obra seria “compatível com elas” e, deste modo, de caráter “reacionário”, ou se intencionaria transformá-las, modificá-las, e, portanto, de caráter “revolucionário”. Apesar de relevante, no entanto, tal questão seria demasiadamente ampla, diz Benjamin, propondo sua substituição: “antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa *dentro* dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente a função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época” (BENJAMIN, OE I, p. 122). Tal questionamento visaria a “técnica literária” das obras, conceito que, segundo Benjamin, tornaria os “produtos literários” passíveis de uma “análise materialista” e configuraria um “ponto de partida dialético”, tanto para a superação do debate entre “forma e conteúdo” quanto para a correta colocação da relação entre “tendência política” e “qualidade estética” da produção artística: seria a partir da posição de

“progresso” ou “retrocesso” em relação à “técnica literária” que se definiria a “tendência política” e a “qualidade literária” de uma produção, que estaria englobada nesta última (BENJAMIN, OE I, p. 122-123). Assim, a “tendência” de uma obra apenas poderá ser “correta do ponto de vista político” se for também “correta do ponto de vista literário” (OE I, p. 121), de modo que seu potencial político revolucionário, de acordo com Benjamin, relaciona-se estreitamente à sua “técnica literária”, à sua forma, da qual depende.

Apresentando uma compreensão dos gêneros e formas literárias como histórica e socialmente fundamentados, Benjamin afirma que os “fatos técnicos” da época exigem que eles sejam repensados, a fim de “alcançar as formas de expressão adequadas às energias literárias do nosso tempo” (OE I, p. 123). “Romances”, “tragédias”, “grandes epopeias” apresentam um enraizamento histórico-social, não existiram em qualquer período histórico e não existirão sempre: “estamos no centro de um grande processo de fusão de formas literárias, no qual muitas oposições habituais poderiam perder sua força” (OE I, p. 123-124). Assim como para Brecht, para Benjamin, as transformações nas condições materiais de produção literária, com novas técnicas de produção, difusão e comunicação, a imprensa, o rádio, geraria transformações no próprio âmbito formal da arte, às quais cabe ao escritor fazer frente, valendo-se destes novos meios no sentido de experimentação formal de novas linguagens, transformação do aparelho produtivo e das “relações literárias de produção”. Recorrendo a Tretiakov e ao exemplo da imprensa soviética, Benjamin afirma que este “processo de fusão” tanto ultrapassa as habituais diferenciações de “gêneros” quanto “questiona a própria distinção entre autor e leitor”, “autor e público” (OE I, p. 124-125). Ele apresenta, então, Tretiakov como modelo do tipo de escritor “operante” ou “atuante” (*das operierende Schriftsteller*), que ele teria “definido e corporificado”, distinguindo-o do “escritor informativo”: exemplo da “interdependência funcional” entre “a tendência política correta e a técnica literária progressista”, o escritor “operante” teria a tarefa de “combater”, em vez de “relatar”, ser “participante ativo”, em vez de “espectador” (OE I, p. 123; GS II, p. 686), visando a transformação das relações de produção literárias.

Compreendendo a arte, como Brecht, fundamentalmente como uma forma de trabalho, como uma esfera da produção que apresentaria um lugar específico no processo produtivo, no âmbito da divisão capitalista do trabalho, Benjamin transpõe para a esfera da própria arte a problemática de Marx acerca do potencial do acirramento das contradições entre forças produtivas e relações de produção – e neste ponto residiria o caráter original de *O autor como produtor*, como ressalta Terry Eagleton (2011, p. 111). Conforme escreve

Marx, no “Prefácio” de *Para a Crítica da Economia Política*, “na produção social da própria vida”, os seres humanos “contraem relações determinadas, necessárias e independentes de sua vontade, relações de produção estas que correspondem a uma etapa determinada de desenvolvimento das forças produtivas materiais” (1982, p. 25). Na medida em que estas se desenvolvem, em que surgem novas técnicas, “entram em contradição com as relações de produção” retrógradas, obsoletas nas quais se inscrevem, “ou, o que nada mais é do que a sua expressão jurídica, com as relações de propriedade dentro das quais aquelas até então tinham se movido”, que entravam seu desenvolvimento, transformando-se “em seus grilhões” (MARX, 1982, p. 25). Assim, para Marx, o acirramento das contradições entre forças produtivas e relações de produção apresentaria um potencial para uma ruptura com estas últimas, para revolucionar “este modo de produção da vida material”, para a “transformação da base econômica” (1982, p. 25).⁶²

É importante ressaltar que, ao deslocar tal questão da contradição estrutural entre forças produtivas e relações de produção para a esfera da arte e da literatura, Benjamin não se filia a um determinismo mecanicista – inclusive, sua crítica a uma concepção de história fundamentada na noção de “progresso”, que atravessa seu pensamento, opõe-se diretamente a essa compreensão –, mas parece ver na exploração dessa contradição um importante mecanismo de intervenção política para o artista, o escritor e o intelectual em geral. A conferência *O autor como produtor*, assim como textos como *Experiência e Pobreza* e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* apresentam certa especificidade no conjunto de seus textos, como observado por alguns autores. Michael Löwy (2005, p. 26) observa certa “adesão pouco crítica” ao progresso técnico em tal produção “experimental” benjaminiana, no período de 1933 a 1935, afastando-se de seu tom mais “pessimista” frente

⁶² Conforme observa Perry Anderson, esta questão remete-nos a um dos problemas cruciais do materialismo histórico como explicação do processo de desenvolvimento da sociedade: “a natureza das relações entre estrutura e sujeito na história e sociedade humanas” (Cf. ANDERSON, Perry. *Considerações sobre o marxismo ocidental; Nas trilhas do materialismo histórico*. Tradução de Isa Tavares. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p. 168). Haveria, na obra de Marx, uma “permanente oscilação” sobre qual seria o “o motor primário da transformação histórica”, atribuindo-o, por um lado, à contradição entre forças produtivas e relações de produção – à esfera estrutural, portanto –, e, por outro lado, às “forças subjetivas em conflito e confronto pelo domínio das formas sociais e processos históricos”, à luta de classes, concebendo a revolução a partir da ação de um sujeito histórico coletivo, o proletariado (Cf. *Ibidem*, p. 169). A interpretação que concede ênfase ao fator estrutural estaria por detrás do mecanicismo determinista, do “economicismo” da Segunda Internacional. “As intervenções de Lênin antes da guerra podem ser entendidas como um esforço constante para controlar e combater essas duas deduções possíveis do legado de Marx – cujas expressões políticas eram as tendências contrastantes do reformismo e do anarquismo, respectivamente à direita e à esquerda da Segunda Internacional” (Cf. *Ibidem*, p. 169). No entanto, suas intervenções teriam caráter “prático” e “conjuntural”; o “marxismo clássico” não teria apresentado uma “resposta coerente” para este problema, segundo Perry Anderson (Cf. *Ibidem*, p. 169).

à “ideologia do progresso”, frente à crença no progresso e no desenvolvimento técnico que atravessa seu pensamento, remetendo a escritos de juventude⁶³ e posteriormente formulada em termos “materialistas” em sua proposta de crítica “materialista” da história “que aniquilou em si a ideia de progresso” (BENJAMIN, 2009, p. 502), como veremos no próximo capítulo, ao abordarmos seu pensamento sobre a história, nas “teses” *Sobre o conceito de história* e nas *Passagens*. Löwy (2005, p. 26) afirma que o pensamento de Benjamin nesse período é “muito contraditório”, especialmente no texto sobre *A obra de arte*.⁶⁴

Porém, devemos ter em mente como esta conferência de Benjamin se insere no contexto político em que foi realizada. Se por um lado, como observa Willi Bolle, tal conferência situa-se no panorama de fragmentação da esquerda alemã no exílio, em um movimento de profunda autocritica retrospectiva à ascensão do fascismo, no qual Benjamin, então, ao proferi-la, busca atuar enquanto escritor e crítico militante, por outro lado, deve-se observar que, neste contexto, de profundo isolamento dos escritores alemães de esquerda em relação a seu público, já não apresentava “condições objetivas” de ser de fato “operante” ou “atuante”, de modo que o que Benjamin realiza é uma “declaração de intenções”, reconstruindo o “perfil do escritor ‘atuante’” (BOLLE, 1994, p. 241-243). “Trata-se de resgatar uma utopia de escritor moderno que não se realizou, mas chegou perto”, propondo-se a “meta” de “emancipação das massas na era da mídia”, que permaneceria como “desafio” aberto (BOLLE, 1994, p. 242). No contexto da República de Weimar, a ampla difusão do rádio em pouco tempo apresentava-se como um grande potencial para

⁶³ A crítica a uma concepção de história linear associada à noção de progresso já está presente em *A vida dos estudantes*, texto de 1915, que, como ressalta Löwy, apresenta grande afinidade com as “teses” *Sobre o conceito de história* (Cf. BENJAMIN, Walter. “A vida dos estudantes” In: BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução, apresentação e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2002; LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio* – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005, p. 21).

⁶⁴ Löwy afirma que Benjamin parece mesmo, no período de 1933 a 1935, “aderir, de forma muito pouco crítica, ao modelo soviético – talvez como reação ao triunfo do fascismo hitlerista na Alemanha –, afastando-se de forma nítida da “variante stalinista do comunismo” a partir de 1937 (Cf. LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio, op. cit.*, p. 31). Porém, devemos ter em mente que, já no *Diário de Moscou*, registro de sua viagem em 1927, Benjamin escreve: “Em conversas com Reich” - aqui, refere-se a Bernhard Reich, diretor de teatro também próximo a Brecht e companheiro de Asja Lacis – “expus detalhadamente o quanto é contraditória a situação da Rússia neste momento. Em sua política externa, o governo visa a paz, a fim de estabelecer acordos comerciais com Estados imperialistas; internamente, porém, e sobretudo, procura deter o comunismo militante, introduzir um período livre de conflitos de classe, despolitizar tanto quanto possível a vida de seus cidadãos. Por outro lado, a juventude passa por uma educação ‘revolucionária’, em organizações pioneiras, no Komsomol. Isto significa que o revolucionário não lhes chega como experiência mas apenas como discurso. Existe a tentativa de deter a dinâmica do processo revolucionário na vida do Estado – entrou-se, querendo ou não, num período de restauração, ao mesmo tempo em que se deseja armazenar a energia revolucionária na juventude, como eletricidade numa pilha. Isto não funciona” (Cf. BENJAMIN, Walter. *Diário de Moscou*. Tradução de Hildegard Herbold. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 67).

democratizar a arte, abrindo-se um novo horizonte para a atuação política do trabalho artístico e intelectual.⁶⁵ A atuação nos novos meios de comunicação, na imprensa, no rádio, no cinema, abria-se como uma poderosa possibilidade para dotar a arte de uma função revolucionária, de modo que tínhamos aqui, conforme lembra Willi Bolle, o lema de “atingir as massas” dos escritores revolucionários inspirados na experiência russa de 1917: no entanto, historicamente, na Alemanha, tal luta havia sido perdida contra o fascismo, que demonstrou toda a força destes novos meios, realizando uma “síntese entre arte e propaganda” cujo poder havia sido subestimado pela Liga dos Escritores Proletários-Revolucionários (*Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller* - BPRS), ligada ao Partido Comunista Alemão, que se concentrava em atacar a experimentação formal artística por parte da esquerda burguesa (BOLLE, 1994, p. 205; p. 240). Foi justamente o fascismo que tomou as novas tecnologias, os novos meios de difusão e comunicação, monopolizando-os e comprovando politicamente sua enorme força, utilizando-os para tal fusão entre arte e propaganda voltada para um efeito de sedução das massas, para uma “estetização da política”, como escreverá Benjamin em *A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, uma estetização da guerra e espetacularização das massas, permitindo que elas “expressem sua existência”, mas não que reivindicuem a transformação de suas condições de existência, “a mudança das relações de propriedade” (BENJAMIN, OE I, p. 194-196). A isso também se opunha o trabalho brechtiano com o efeito de estranhamento, que se torna, além de crítica ao teatro “culinário” burguês, arma de combate ao sensacionalismo e à espetacularização fascista, seu efeito de sedução das massas por meio do forte mecanismo de empatia e do recurso apelativo às emoções, aos afetos, aos sentimentos. Tais são, então, características cruciais que traçam o panorama histórico-político em que Benjamin pronuncia sua conferência *O autor como produtor*, “uma de suas reflexões básicas sobre a crítica militante”, como aponta Willi Bolle: apresentando visão muito clara sobre as diferenças entre essa “arte-propaganda” de caráter manipulador do fascismo, sua “estetização da política”, e uma arte revolucionária, emancipadora, que levaria a cabo uma “politização da arte”, como caracterizará no ensaio sobre *A Obra de Arte*, Benjamin busca

⁶⁵ Cf. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 240. Acerca da rápida disseminação do rádio na República de Weimar, transformando profundamente a “esfera pública”, observa o autor: enquanto o primeiro programa regular de rádio na Alemanha teve início em 1923, “em 1931, o país já ocupava o terceiro lugar no mundo, com 28 emissoras, cerca de 4 milhões de aparelhos de rádio e 12 milhões de ouvintes. O cinema, naqueles anos, teve uma evolução vertiginosamente semelhante. [...] Essa ‘mudança das estruturas da esfera pública’ é uma das principais características da cultura da República de Weimar e do Terceiro Reich, e uma das contribuições fundamentais da Alemanha para a história da Modernidade” (Cf. *Ibidem*, p. 240).

refletir, retrospectivamente, sobre a atuação dos escritores de esquerda da República de Weimar, questionar até que ponto teriam de fato explorado o potencial político apresentado pelas novas técnicas e contribuído para um processo de democratização artística e cultural (BOLLE, 1994, p. 206, p. 240-241). Assim, defendemos que não haveria aqui uma adesão ou aposta acrítica na crença no progresso técnico por parte de Benjamin, mas um reconhecimento de um potencial técnico a ser apropriado, de suas “possibilidades”, mas também de sua “contraditoriedade imanente” (BEHRENS, 2001, p. 120), sem perder de vista sua crítica à ideologia do progresso, às catástrofes relacionadas à efetiva função do desenvolvimento técnico no sistema capitalista, bem como o reconhecimento e a crítica de sua utilização política pelo fascismo.

Assim, em *O autor como produtor*, Benjamin defende a busca de apropriação das novas técnicas, dos novos meios de produção, difusão e comunicação, visando transformá-los, explorar seu potencial político emancipador e revolucionário – à semelhança de Brecht, como vimos –, ao mesmo tempo em que debate com diferentes posicionamentos estético-políticos de esquerda da época, criticando-os simultaneamente. Por um lado, posiciona-se, como ressalta Willi Bolle, contra teorias estéticas marxistas defensoras de formas tradicionais, portanto, de formas artísticas não condizentes com as transformações nas condições materiais de produção e recepção artística, com as novas técnicas e as novas possibilidades formais e transformações sociais por elas engendradas: a posição que triunfou no período final da Liga dos Escritores Proletários-Revolucionários, a partir de 1932, de defesa da forma do realismo burguês do século XIX contra as formas artísticas “abertas”, experimentais (BOLLE, 1994, p. 204).⁶⁶ Por outro lado, Benjamin critica também os “publicistas radicais de esquerda, do gênero de um Kästner, Mehring ou Tucholsky”,⁶⁷ cuja

⁶⁶ Esta havia sido a posição definida no II Congresso Internacional de Escritores Proletários, em 1930, ratificando a posição do Partido Comunista soviético de defesa da forma do realismo burguês do século XIX, contra a experimentação formal da arte moderna, como a realizada e defendida pela Frente de Esquerda das Artes (LEF), tida como “decadente”, “formalista” (Cf. BOLLE, Willi *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 204). Tais diretrizes foram seguidas pelo Partido Comunista Alemão, na Liga dos Escritores Proletários-Revolucionários; isto constituía um prenúncio da posterior política cultural do “realismo socialista”, adotada oficialmente pela União Soviética a partir de 1934 (Cf. *Ibidem*, p. 204). A defesa do realismo burguês como forma que apresentaria minuciosamente as estruturas sociais foi assumida por Lukács, principal diretor do período final da revista *Die Linkskurve (A Curva da Esquerda)*, uma das principais revistas do Partido Comunista Alemão (ver nota 19 deste trabalho acerca do “debate sobre o expressionismo”, no qual tais questões se desdobraram). Willi Bolle apresenta uma análise da trajetória e atuação de Benjamin no contexto da intelectualidade alemã de esquerda, no período final da República de Weimar, mormente em relação à Liga dos Escritores Proletários-Revolucionários (Cf. BOLLE, Willi. “Viagem a Moscou: O Mito da Revolução”. In: *Ibidem*, p. 177-207).

⁶⁷ Sobre Kästner, cf. a resenha crítica de Benjamin, “Melancolia de esquerda. A propósito do novo livro de

produção literária seria mercadologicamente apropriada: “sua função política” seria “gerar *cliques*”, e “sua função literária”, “gerar modas” (OE I, p. 131). Referindo-se à Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*) como exemplo de uma arte aparentemente engajada, com uma “tendência política” que poderia parecer “revolucionária” (OE I, p. 125), Benjamin afirma que, no entanto, ela não modificaria o aparelho de produção artística, sendo, antes, por ele assimilada, tragada, neutralizada, digerida, e, inclusive, apropriada como “objeto de consumo”, servindo aos fins da classe dominante (OE I, p. 129). Ele afirma que não basta o mero engajamento temático por parte do autor, sua solidariedade com o proletariado “somente ao nível de suas convicções”, abastecendo o aparelho produtivo sem transformá-lo (OE I, p. 126-128): o trabalho artístico e intelectual, segundo Benjamin, deve apresentar uma “função organizadora. [...] A tendência, em si, não basta” (OE I, p. 131). Ele chega a dizer que, em sua forma fotográfica, A Nova Objetividade teria transformado a “miséria” em “objeto de fruição”, em “artigo de consumo”, captando-a “segundo os modismos mais aperfeiçoados”. Já enquanto movimento literário, teria transformado “em objeto de consumo a luta *contra* a miséria”, metamorfoseando a “luta política” em “objeto de prazer contemplativo” (OE I, p. 128-130). Segundo Benjamin, assim, os artistas da Nova Objetividade teriam feito “despesas extravagantes com sua pobreza”, esquivando-se da “tarefa mais urgente do escritor moderno: chegar à consciência de quão pobre ele é e de quanto precisa saber ser pobre para começar de novo” (OE I, p. 131). Tal “pobreza”, para Benjamin, remete, como veremos, a uma própria “pobreza de experiência” e de linguagem na modernidade, no capitalismo, relacionada ao reconhecimento por parte do artista da necessidade urgente de “começar de novo”, de “construir com pouco” (OE I, p. 116), da necessidade da experimentação, aspectos que valoriza no trabalho artístico de Brecht.

Valendo-se da tese do autor enquanto produtor, afirma que “o lugar do intelectual na luta de classes só pode ser determinado, ou escolhido, em função de sua posição no processo produtivo” (BENJAMIN, OE I, p. 127). Contrapondo-se aos autores da Nova Objetividade e à posição da Liga dos Escritores Proletários-Revolucionários, Benjamin defende que “a proletarianização do intelectual quase nunca faz dele um proletário”, dado que, por meio da educação, do “privilégio educacional”, a classe burguesa o teria tornado solidário a ela, e vice-versa, de modo que, como defendido por Aragon, o intelectual revolucionário seria

poemas de Erich Kästner”. In: OE I, p. 73-77. Como observado por Bernd Witte, sua publicação no *Frankfurter Zeitung* foi recusada devido a seu “tom agressivo”, sendo publicada em 1931 na revista *Die Gesellschaft* (A Sociedade) (Cf. WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: Uma biografia*. Tradução de Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 90).

primeiramente um “traidor à sua classe de origem” (OE I, p. 136).⁶⁸ Segundo Benjamin, a solidariedade do intelectual de origem burguesa com o proletariado seria sempre “altamente mediatizada”, decorrendo do reconhecimento de sua posição no processo de produção (OE I, p. 127; p. 135). Citando Brecht sobre a “falta de clareza” dos artistas acerca de sua situação produtiva, mencionada nas anotações sobre *Mahagonny* (OE I, p. 132), Benjamin afirma que o artista, em vez de meramente “abastecer o aparelho produtivo sem modificá-lo”, deve atuar também enquanto produtor que reconhece sua posição no processo de produção e trabalha na apropriação e adaptação do “aparelho de produção intelectual [...] aos fins da revolução proletária” (OE I, p. 136). Caso contrário, o autor ocuparia o lugar de um “mecenas ideológico” e apresentaria uma função contrarrevolucionária: segundo ele, esta seria a posição do “Ativismo” de Hiller (OE I, p. 127). Considerando seu trabalho “pelo ponto de vista técnico”, por “sua relação com os meios de produção e sua técnica” (OE I, p. 125), o autor poderia, assim, atuar visando o desenvolvimento de suas “técnicas literárias” com o objetivo de impelir e explorar a transformação das “relações literárias de produção” vigentes, buscando retirar os meios de produção da submissão aos imperativos do capital e colocá-los politicamente em função do proletariado no âmbito da luta de classes. É nesse sentido que a posição de “progresso” do autor frente à “técnica literária”, seu “progresso técnico”, seria “um fundamento do seu progresso político” (OE I, p. 129). Ele afirma:

Sabemos, e isso foi abundantemente demonstrado nos últimos dez anos, na Alemanha, que o aparelho burguês de produção e publicação pode assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários, e até mesmo propagá-los, sem colocar seriamente em risco sua própria existência e a existência das classes que o controlam. Isso continuará sendo verdade enquanto esse aparelho for abastecido por escritores rotineiros, ainda que socialistas. Defino o escritor rotineiro como o que renuncia por princípio a modificar o aparelho produtivo a fim de romper sua ligação com a classe dominante, em benefício do socialismo (BENJAMIN, OE I, p. 128).⁶⁹

⁶⁸ Aqui, como observa Bernd Witte, Benjamin nega a tese que constituía a base do “trabalho cultural do Partido Comunista Alemão, na Liga dos Escritores Proletários-Revolucionários”, conforme estabelecida por Johannes R. Becher, apesar de não citá-lo diretamente: em seu artigo intitulado *Partido e intelectual*, de 1928, Becher defende que, “para poder escrever literatura revolucionária, o intelectual deve transformar-se em proletário por meio do trabalho político cotidiano e da submissão à disciplina do partido” (Cf. WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: Uma biografia*. Tradução de Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 92).

⁶⁹ Segundo Peter Bürger, as reflexões de Brecht e Benjamin acerca da refuncionalização, da transformação de função do aparelho produtivo artístico teriam como condição de possibilidade os movimentos históricos de vanguarda, a partir dos quais o problema da arte engajada teria se modificado. Somente a partir dos movimentos de vanguarda, com seu “ataque à instituição arte”, o significado de tal instituição para o “efeito da obra individual” teria se tornado explícito: sua capacidade de “neutralizar” o seu “conteúdo político”, ameaça constante à arte engajada. Assim, as vanguardas teriam aberto uma transformação para a “colocação do problema” do engajamento político na arte moderna: a insuficiência do engajamento apenas temático e a

Aqui, o trabalho de Brecht aparece para Benjamin como paradigmático. Ele teria sido “o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista” (OE I, p. 127). Benjamin toma a prática teatral de Brecht, com seu conceito de “refuncionalização”, como um “modelo” de tal produção artística experimental que busca, com o desenvolvimento de suas técnicas, uma modificação da função do aparelho produtivo artístico, o que envolveria disponibilizar um aparelho capaz de “orientar os outros produtores em sua produção”, já que, conforme afirma, “*um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém*” (OE I p. 132). Assim, Brecht aparece, então, como modelo de autor que se apropria e busca aprender com os novos aparelhos, tanto pela apropriação da técnica de montagem, presente no rádio, imprensa, fotografia e cinema, incorporada e empregada no teatro épico como artifício de “interrupção da ação” (OE I, p. 133), transformando a forma dramática – assunto ao qual retornaremos no próximo capítulo –, quanto pela busca de tomada desses novos meios de produção, reprodução e difusão, como vimos, visando refuncionalizá-los, sobretudo com a peça de aprendizagem, buscando transformar as relações artísticas e literárias de produção, novas formas coletivas de organização do trabalho e socialização dos meios de produção artísticos.

No *Comentário sobre Brecht (Aus dem Brecht-Kommentar)*, Benjamin afirma que, “como um engenheiro começa a perfuração de petróleo no deserto”, assim também Brecht “assume suas atividades em pontos precisamente calculados no deserto da contemporaneidade” (VB, p. 34). Assim caracteriza o caráter estratégico do trabalho de Brecht, que se recusaria a “utilizar ‘livremente’ seus grandes talentos de escritor”, aplicando-os “apenas onde está convencido da necessidade de fazê-lo” (VB, p. 34). Da mesma forma, devemos ter em mente o caráter estratégico da atuação de Benjamin, de seu trabalho enquanto crítico militante no contexto político em que se insere. Em *Rua de Mão Única*, publicado em 1928, temos *A técnica do crítico literário em treze teses*, em que Benjamin afirma: “I. O crítico é um estrategista na batalha da literatura. II. Quem não é

necessidade de uma transformação da própria “instituição” – perspectivas tanto de Brecht quanto de Benjamin, que seriam devedoras, portanto, de tais movimentos (Cf. BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 1159-60). Em tal teoria da “arte revolucionária como transformadora dos modos – e não só do conteúdo – da produção artística”, como observa Terry Eagleton, haveria uma herança dos “futuristas e construtivistas russos” (Cf. EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Tradução de Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 120). Acerca do construtivismo russo, cf. ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

capaz de tomar partido tem de calar-se. [...] V. Sempre a ‘objetividade’ tem de ser sacrificada ao espírito de partido, se é digna disso a causa em torno da qual se trava a batalha”; e na tese XII, “A arte do crítico *in nuce*: cunhar palavras de ordem sem trair as ideias. Palavras de ordem de uma crítica insatisfatória traficam os pensamentos com a moda” (OE II, p. 32-33).

Enfatizando a necessidade de “tomada de partido” na “batalha das ideias”, tais teses, como observa Willi Bolle, apresentam, no pensamento de Benjamin, o movimento da passagem de uma “crítica poética romântica para uma crítica militante politizada”, na qual pode-se identificar uma “dupla estratégia”, havendo, por um lado, uma atuação interna à “intelectualidade burguesa” (1994, p. 198; p. 243-244). Aqui se insere o projeto, conjunto com Brecht, da Revista *Krise und Kritik* (Crise e Crítica), com o objetivo de reunir “especialistas do campo burguês” para “levar a cabo a apresentação da crise na ciência e na arte”, pensando-a politicamente, por uma perspectiva materialista, buscando também “mostrar à inteligência burguesa” a necessidade dos “métodos do materialismo dialético” para “sua própria produção intelectual”, conforme carta a Brecht (BENJAMIN, GB IV, p. 15). Segundo anotação de Brecht, visava-se identificar as “diversas crises” existentes e “aparentemente desvinculadas entre si” como relacionadas a uma “grande crise geral”,⁷⁰ uma crise do próprio sistema capitalista. Propunha-se também, de acordo com Brecht, a apresentar trabalhos literários de caráter experimental, proporcionando “a imagem de uma fábrica em atividade”, em vez de mostrá-los “como produto concluído” (BRECHT, GBA 21, p. 331) – pode-se dizer que tal projeto se insere, para Brecht, naquela busca de “métodos de discussão que se pareçam [...] com processos de pensamento coletivo”, de que fala em *O Processo dos Três Vinténs*.⁷¹ Aqui, entende-se “crítica”, segundo Brecht, em sentido de uma atividade que “repensa dialeticamente todo o âmbito material em uma *crise permanente*” (GBA 21, p. 330), explorando suas contradições imanentes: portanto, no “sentido de raiz” do termo “crítica”, como ressalta Pasta Júnior (1986, p. 68), de “pôr em crise” a realidade social. Conforme afirma em *O Processo dos Três Vinténs*, não é suficiente constatar a crise e o fracasso do sistema capitalista: é necessário provocar essa crise, “é preciso obrigá-lo constantemente a fracassar” (BRECHT, 2005 b, p. 111). Como observa Bernd Witte (2017,

⁷⁰ BRECHT *apud* WIZISLA (Cf. WIZISLA, Erdmut. *Benjamin e Brecht: História de uma amizade*. Tradução de Rogério Silva Assis. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p. 127).

⁷¹ Cf. PASTA JÚNIOR, José Antônio. *Trabalho de Brecht: Breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Editora Ática, 1986, p. 68. Neste sentido, tal projeto seria, como observa o autor, um entre os diversos projetos de organização de “sociedades” para o trabalho coletivo planejadas por Brecht.

p. 95-96), Brecht e Benjamin encontravam-se, aqui, “de acordo sobre a função essencial da crítica”, sendo, como escreve Brecht, a de “restabelecimento da teoria em seus direitos produtivos”, ensinando o “pensamento operante”, “atuante” (*eingrenzendes Denken*) (GBA 21, p. 330-331), que realizaria tal intervenção “crítica” dialética de colocar “em crise”. A revista, porém, não chegou a se efetivar. Na carta citada, Benjamin desvincula-se da equipe editorial da revista. Segundo Bernd Witte (2017, p. 96), isso ocorreu também por problemas financeiros, mas principalmente devido aos conflitos envolvidos nas buscas benjaminianas de “síntese” entre materialismo histórico e teologia judaica: pode-se dizer, então, como observa o autor, que embora se encontrassem de acordo sobre tal “função essencial da crítica”, apresentavam-se divergências em seus procedimentos críticos, em seus procedimentos de trabalho e em suas próprias concepções de “dialética”, como veremos melhor nos próximos capítulos, sobretudo no quarto, onde tais conflitos acerca dessa busca de síntese benjaminiana apresentam posição central.⁷² Por outro lado, conforme aponta Willi Bolle, Benjamin também atuou fora da esfera de especialistas, visando uma “atuação crítico-pedagógica” em relação direta com o “grande público”, com seu trabalho enquanto crítico militante na revista *Die Literarische Welt* (O Mundo Literário), composta por intelectuais burgueses autônomos de esquerda combatidos pela Liga do Partido Comunista Alemão, e em outros órgãos de imprensa, bem como produzindo também inúmeros trabalhos radiofônicos, inserindo-se nos meios de comunicação de massa, vendo a mídia como o espaço para a atuação do “escritor ‘atuante’” ou “operante” (1994, p. 200; p. 243-244).⁷³

Assim como Brecht, ele foi um dos primeiros a escrever sobre o rádio, realizando, no mesmo período, uma vasta produção teórica e prática. Suas reflexões sobre o rádio e seus trabalhos práticos no meio foram realizados em profunda discussão e troca intelectual com Brecht, como notam autores, sendo importante considerá-las em relação com a teoria e prática da peça de aprendizagem, de cujos recursos experimentais Benjamin se apropria.⁷⁴ A

⁷² Acerca do projeto, cf. BENJAMIN, Walter. “Memorandum zu der Zeitschrift ‘Krisis und Kritik’”. In: GS VI, p. 618-621; WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: Uma biografia*. Tradução de Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 89-106; WIZISLA, Erdmut. *Benjamin e Brecht, op. cit.*, p. 115-157; carta de Benjamin a Brecht em fevereiro de 1931 (carta 705). In: GB IV, p. 15.

⁷³ Como observa Willi Bolle, a concepção de Benjamin e Brecht da “função da arte”, nos tempos das novas mídias, como uma função “pedagógica” retoma uma herança do Esclarecimento, de uma “educação emancipadora”, de Kant, e do Idealismo alemão, de uma “educação estética” de Schiller (Cf. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 246; KANT, Immanuel. “Resposta à Pergunta: Que é Esclarecimento?”. In: *Textos Seletos*. Tradução de Floriano de Sousa Fernandes. 3ª Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1995; SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990).

⁷⁴ Cf. WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: Uma biografia*. Tradução de Romero Freitas. Belo Horizonte:

partir da década de 1980, vieram à tona novos documentos de seu arquivo da Academia de Artes de Berlim (*Walter-Benjamin-Archiv der Stiftung Akademie der Künste*), transformando sua imagem predominante na recepção crítica até então, que o via “essencialmente como um teórico, sobretudo em seu relacionamento com Brecht, cuja experimentação prática ele teria ajudado a comentar” (BOLLE, 1994, p. 245). Além de conferências sobre Brecht, Hoffmann e outros autores, Benjamin realizou um trabalho amplo, múltiplo, variado, profícuo e regular na rádio alemã antes do exílio, entre 1929 e 1933, interrompido com sua monopolização pelos nazistas, que incluíam narrativas radiofônicas e radiopeças para crianças e jovens.⁷⁵ Como observa Willi Bolle, tais trabalhos buscavam incitar a fantasia e, inclusive, o receptor a se tornar também um produtor literário, a produzir textos (1994, p. 246). Com seus trabalhos radiofônicos, Benjamin visa combater a recente “formação ilimitada da mentalidade de consumo”, disseminada no público, caracterizando um público passivo que “não possui critérios para seu juízo” e nem “linguagem para seus sentimentos”, conforme afirma em *Reflexões sobre o rádio* (*Reflexionen zum Rundfunk*), entre 1930 e 1931 (GS II, p. 1506). Assim, Benjamin também realizou trabalhos radiofônicos voltados ao público adulto, falando sobre trabalho, contextos de opressão e exploração,⁷⁶ visando não uma difusão de meras informações – devemos levar em conta suas críticas à linguagem da “informação” da imprensa, jornalística⁷⁷ –, como ressalta Willi Bolle, mas o reconhecimento de tais contextos, a incitação e “a formação da capacidade de julgar” (1994, p. 246).⁷⁸ Segundo Benjamin, em *Reflexões sobre o rádio*, “é o erro decisivo desta instituição perpetuar em sua atividade a separação fundamental entre

Autêntica Editora, 2017, p. 94; BOLLE, Willi, *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, op. cit., p. 248.

⁷⁵ Sabine Schiller-Lerg caracteriza tais experiências como “exemplos práticos de um trabalho pedagógico próprio de Benjamin” (Cf. SCHILLER-LERG, Sabine. *Walter Benjamin und der Rundfunk: Programmarbeit zwischen Theorie und Praxis*. Berlin: De Gruyter, 1984, p. 9).

⁷⁶ Cf. “Gehaltserhöhung? Wo denken Sie hin!” (“Aumento de salário? Mas que ideia!”), sobre reivindicar aumento salarial ao chefe (in: GS IV, p. 629-640).

⁷⁷ Cf. o ensaio *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, no qual caracteriza a “informação” da imprensa, jornalística, como uma linguagem que requer novidade e plausibilidade, que “aspira a uma verificação imediata” e “precisa ser compreensível ‘em si e para si’”. In: OE I, p. 202-203.

⁷⁸ Infelizmente, foge ao escopo deste trabalho uma consideração aprofundada e uma análise desta vasta produção radiofônica de Benjamin. Recentemente, foi publicada uma edição com traduções para o português de suas narrativas radiofônicas para crianças (Cf. BENJAMIN, Walter. *A hora das crianças: narrativas radiofônicas de Walter Benjamin*. (Tradução de Aldo Medeiros). Rio de Janeiro: Nau Editora, 2015). Seus trabalhos radiofônicos e teorizações sobre o rádio encontram-se espalhados em diversos volumes dos *Gesammelte Schriften*, mapeados por Willi Bolle (Cf. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, op. cit., p. 245): “Vorträge und Reden”, com *O autor como produtor*, conferências sobre Brecht e outros autores (in: GS II, p. 633-701); “Kulturpolitische Artikel und Aufsätze” (in: *Ibidem*, p. 773-776); “Berichte”, com reflexões teóricas acerca do rádio (in: GS IV, p. 548-551); “Hörmodelle” (in: *Ibidem*, p. 627-720); “Geschichten und Novellistisches” (in: *Ibidem*, p. 761-763); “Rundfunkgeschichten für Kinder” (in: GS VII, p. 68-249); “Literarische Rundfunkvorträge” (in: *Ibidem*, p. 250-294).

realizadores e público, que foi desmentida através de seus fundamentos técnicos” (GS II, p. 1506). O rádio apresentaria “uma série de possibilidades a serem conduzidas diante do microfone”, permitiria apresentar a “esfera pública” realizando “conversas e entrevistas nas quais a cada vez cada um possui a palavra” (GS II, p. 1506). Assim como a peça radiofônica de Brecht, Benjamin visava, então, uma refuncionalização do rádio e um trabalho de ativação do público, de superação da separação entre produção e recepção, buscando disponibilizar o rádio como meio de diálogo, “tornando-se com isso o modelo de uma nova ‘arte popular’” (WITTE, 2017, p. 93).

Em *Dois tipos de popularidade: observações básicas sobre uma radiopeça*, um breve escrito teórico de 1932 sobre sua radiopeça *O que os alemães liam, enquanto seus clássicos escreviam*, Benjamin diferencia entre um tipo “tradicional” de popularização do saber científico e um novo tipo almejado. O primeiro, “de estilo tradicional”, seria marcado por uma “relação exterior” e hierárquica entre produção científica e seu processo de popularização, sem metodologia própria, oferecendo um saber “sempre de segunda mão”: uma forma de exposição da pesquisa científica enquanto “produto derivado”, caracterizada pela “omissão”, reduzindo-se a suprimir “os pensamentos mais difíceis” a fim de divulgá-la (BENJAMIN, 1986, p. 85-86). A peça em questão apresenta como o próprio tema o problema da “popularização” da produção literária, abordando sua elitização e o descompasso entre o trabalho dos escritores “clássicos” e seus leitores, seu público: esta “popularização de estilo tradicional” é o que nela é exposto como comum, apesar de suas diferenças, à Voz do Esclarecimento (*Aufklärung*), à Voz do Romantismo e à Voz do Século XIX.⁷⁹ Já o novo tipo de popularização teria tido o rádio como condição de possibilidade e deveria ser por ele buscado: “em virtude da possibilidade técnica inaugurada por ele, de dirigir-se na mesma hora a massas ilimitadas de pessoas, a popularização ultrapassou o caráter da intenção filantrópica” (BENJAMIN, 1986, p. 85). Este tipo de popularização não seria orientado por uma “relação exterior” e hierárquica entre produção científica e sua popularização: antes, trata-se “de uma popularidade que não apenas orienta o saber em direção à esfera pública, mas ao mesmo tempo orienta a esfera pública em direção ao saber”

⁷⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. “O que os alemães liam, enquanto seus clássicos escreviam”. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie*: escritos escolhidos. Tradução Celeste H. M. Riberiro de Sousa [et al.]. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986, p. 63-84, e a excelente análise da peça por Willi Bolle, *Fisiognomia da Metrópole Moderna*: Representação da História em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 249-267. Willi Bolle ressalta que, ao tratar da questão da “distância” na “mediação entre autores e público”, em diferentes épocas, Benjamin apresentaria, “alegoricamente”, o problema da própria “distância entre os intelectuais da República de Weimar e o grande público” (Cf. *Ibidem*, p. 264).

(BENJAMIN, 1986, p. 86; tradução modificada, GS IV, p. 672). Aqui, “o interesse popular” apresentaria um caráter ativo, “transforma a matéria do saber e atua sobre a própria ciência” (BENJAMIN, 1986, p. 86). Este teria sido, segundo Benjamin, o tipo de popularização almejado com sua peça que, para tanto, parte do que se poderia imaginar ser “a coisa mais superficial”: não da “literatura”, mas da “conversa literária daquela época”, como ocorria nos cafés, feiras e leilões de livros; conversas sobre os preços dos livros, exemplares mais vendidos, novidades e polêmicas literárias, entre outros, a partir das quais vem à tona as discussões sobre as “correntes literárias”, “censura e comércio do livro, cultura jovem e bibliotecas circulantes, Filosofia das Luzes e obscurantismo” (BENJAMIN, 1986, p. 86). Esta conversa, diz Benjamin, está intimamente relacionada “às questões da ciência literária progressiva, que procura cada vez mais pesquisar as condições de produção literária em determinadas circunstâncias históricas”. Assim, com esta peça, Benjamin visa “contribuir para o que se chama de sociologia do público e almeja despertar o interesse tanto do especialista quanto do leigo, por razões diferentes” (BENJAMIN, 1986, p. 86). Pode-se considerar que é esse segundo tipo de popularização da arte, “que não apenas orienta o saber em direção à esfera pública, mas ao mesmo tempo orienta a esfera pública em direção ao saber”, que visa também a peça de aprendizagem brechtiana, como bem observa Willi Bolle, referindo-se a ela como a “formulação teórica e a expressão prática mais conhecida” desse “programa” estabelecido por Benjamin (1994, p. 247).

2.4 O caso da peça de aprendizagem *A Medida*: concerto-comício e partido

2.4.1 Produção e recepção

Dediquemo-nos, então, a um estudo mais aprofundado das peças de aprendizagem, abordando o caso de *A Medida*, que ocupa posição crucial na conferência benjaminiana *O autor como produtor*, bem como na avaliação brechtiana posterior de sua própria produção, como veremos. As peças de aprendizagem tiveram, historicamente, sua recepção marcada por más leituras, apreciações, interpretações e análises, sendo criticadas por um excesso de “rigidez da ação”, conforme destaca Koudela (1991, p. 1-2), acusadas de defesa, ode, exposição e demonstração de ideias políticas genéricas, abstratas, através de um caráter

inflexível, duro e esquemático. Assim, foram tomadas, como ressalta a autora, enquanto “fase de transição no pensamento de Brecht, à qual se seguiu, no final da década de 30, a fase madura do ‘teatro épico/dialético’” (KOUDELA, 1991, p. 1).⁸⁰ As pesquisas sobre a peça de aprendizagem por Reiner Steinweg, a partir da década de 1960, teriam sido responsáveis, como ressalta Knopf (1980, p. 419), pelo surgimento de uma “teoria das peças de aprendizagem” propriamente dita, inexistente até então. Steinweg, em seu livro, publicado inicialmente em 1972, intitulado *A peça de aprendizagem: A teoria de Brecht de uma educação estético-política (Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung)*, defende a interpretação da peça de aprendizagem como “exercício artístico coletivo”, “texto para exercício” de atuação coletiva, especificando-a a partir da “regra básica” do “atuar para si mesmo, sem público”, que caracterizaria o fundamento do “ato artístico” (1976 b, p. 87). Contra as interpretações correntes, Steinweg realiza uma certa inversão na avaliação da produção brechtiana, levantando a tese de que as peças de aprendizagem seriam “projetos de um teatro socialista do futuro”, enquanto “todo o teatro épico das peças de espetáculo” (*das gesamte epische Theater der Schaustücke*) é que seria “solução transitória”, provisória (1976 b, p. 206-210). No entanto, como observa Ingrid Koudela, tal leitura absolutiza o que teria sido uma entre diversas “estratégias” estético-políticas levadas a cabo por Brecht, no período do fim da República de Weimar: entre 1926 e 1932, a produção brechtiana é marcada por diversos experimentos estético-políticos realizados estrategicamente, de modo concomitante, incluindo as óperas, conforme vimos, a peça de aprendizagem, o “experimento sociológico” (KOUDELA, 1991, p. 10).

Entre 1929 e 1930, Brecht escreveu a peça de aprendizagem *A Medida (Die Maßnahme)* – também traduzida para o português, por Ingrid Koudela, como *A Decisão*. Revelando-se um dos experimentos brechtianos mais polêmicos, a peça dialoga com as

⁸⁰ Neste sentido é interpretada por John Willett, que afirma, sobre a peça de aprendizagem: “privados de um ‘enredo’ básico, somos projetados para o campo das ideias, nuas e cruas, as quais nos conduzem a um julgamento (ostensivamente) firme e a uma conclusão (aparentemente) nítida e irrevogável” (Cf. WILLETT, John. *O teatro de Brecht visto de oito aspectos*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1967, p. 88). Para um histórico da recepção da peça de aprendizagem, cf. KOUDELA, Ingrid. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1991, p. 1-8; KNOPF, Jan. “Die Theorie der Lehrstücke (ab 1929)”. In: *Brecht-Handbuch: Theater*. Stuttgart: Metzler, 1980, p. 417-424; GUINSBURG, J.; KOUDELA, Ingrid Dormien. “O Teatro da Utopia: Utopia do Teatro?”. In: *J. Guinsburg: Diálogos sobre Teatro*. Armando Sérgio da Silva (Org.). 2ª Edição revista e ampliada. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 155-174. No presente trabalho, opomo-nos a tais interpretações que vêm na peça de aprendizagem um veículo para a defesa de “ideias”, “teses”, e uma fase transitória, superada por sua obra posterior, defendendo os experimentos com a peça de aprendizagem como parte crucial de seu projeto estético-político, que ocupa Brecht durante toda a vida, tendo em vista suas declarações, no ano de sua morte, sobre *A Medida* como “forma do teatro do futuro” (Cf. STEINWEG, Reiner. *Die Maßnahme: Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, p. 265).

peças de aprendizagem anteriores, inserida naquele processo de experimentação de caráter dialético que constitui o trabalho brechtiano com estas peças, como vimos,⁸¹ radicalizando, então, uma série de questões nelas presentes, sendo avaliada posteriormente por Brecht, em 1956, como uma “forma do teatro do futuro”.⁸² Concebidas como exercícios de atuação para amadores, as peças de aprendizagem foram montadas publicamente enquanto “demonstrações” destes experimentos, apresentando com isto um objetivo político.⁸³ *A Medida* estreou na Filarmônica de Berlim, em 1930, após haver tido, no mesmo ano, sua apresentação vetada pela direção do Festival de Música Nova. Na ocasião, Brecht e Hanns Eisler, compositor da música da peça, escreveram uma “carta aberta” à direção do Festival, na qual criticavam a “orquestra policial” do Estado, que teria recusado a apresentação por censura política, afirmando a necessidade de libertação desses “importantes empreendimentos” artísticos da “dependência financeira de pessoas e instituições”, sejam privadas ou estatais, permitindo que sejam levados a cabo “por aqueles a quem foram destinados e que são os únicos para quem têm uma aplicação: corais de trabalhadores, grupos amadores, corais de alunos e orquestras de alunos, portanto àqueles que não são nem compradores de arte, nem são pagos para fazer arte, mas que querem praticá-la” (GBA 24, p. 97-98).⁸⁴ No caderno do programa para a estreia da peça na Filarmônica de Berlim, constava o seguinte texto de Brecht:

A peça de aprendizagem *A Medida* não é uma peça de teatro no sentido usual. É um empreendimento para um coro de massa e quatro atuentes. Na nossa encenação de hoje, que é só uma forma de apresentá-la, a parte dos atuentes foi feita por quatro atores. Mas esta parte pode ser encenada de forma simples e primitiva e tal é justamente seu objetivo principal.

O conteúdo da peça de aprendizagem é, em resumo, o seguinte: quatro agitadores comunistas estão diante de um tribunal do partido, representado pelo coro de massa. Eles fizeram propaganda comunista na China e se viram obrigados a matar o seu mais jovem camarada. A fim de provar ao tribunal a necessidade da medida, eles mostram como o Jovem Camarada se comportou durante as diversas situações políticas. Mostram que o Jovem Camarada era sentimentalmente um revolucionário, mas não mantinha disciplina suficiente e utilizava pouco a sua razão, de modo que, sem querer, se tornara um grave perigo para o movimento.

O objetivo da peça de aprendizagem é portanto expôr um comportamento político incorreto, ensinando assim o comportamento correto. A apresentação visa a pôr em discussão se um empreendimento como esse

⁸¹ Cf. STEINWEG, Reiner. “Die Lehrstücke als Versuchsreihe”. In: *Alternative* 78/79, 1971, p. 121.

⁸² In: *Idem*, *Die Maßnahme*: Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, p. 265.

⁸³ Cf. KOUDELA, Ingrid. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*, *op. cit.*, p. 14; p. 62

⁸⁴ Tradução de Ingrid Koudela. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*, *op. cit.*, p. 61-62.

tem valor de aprendizagem política (GBA 24, p. 96).⁸⁵

O programa da peça continha também um questionário, a fim de poder analisar sua recepção, com perguntas de teor pedagógico, político e artístico, acerca da existência de “valor de aprendizagem” no experimento, de possíveis “objeções políticas” às “tendências de aprendizagem” e sugestões quanto à “forma” (GBA 24, p. 96).⁸⁶

A recepção de sua estreia envolveu diversas polêmicas, tanto por parte da esquerda quanto da direita. A imprensa burguesa atacou a peça, vendo nela, em geral, uma defesa do caráter autoritário do partido e um “militarismo comunista”.⁸⁷ Este tipo de leitura da peça, que se impôs historicamente durante décadas,⁸⁸ no entanto, como observa Iná Camargo Costa (2010, p. 232), perde de vista justamente o teor crítico da peça em relação ao contexto político, em relação às diretrizes da Terceira Internacional no processo da Revolução Chinesa, sua função contrarrevolucionária ao aliar-se à burguesia chinesa, apoiando o partido Kuomintang e seu líder, Chiang Kai-Shek, em detrimento da classe trabalhadora: tal processo, contra o qual Brecht se posicionava, coloca-se como objeto de crítica da peça, não de apologia.⁸⁹ Como lembra a autora, o irmão de Eisler – ele próprio filiado ao Partido

⁸⁵ Tradução de Luciano Gatti. *A peça de aprendizagem*: Heiner Müller e o modelo brechtiano. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015, p. 30. Tradução para o português também disponível por Ingrid Koudela (Cf. KOUDELA, Ingrid. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*, *op. cit.*, p. 61).

⁸⁶ As perguntas do questionário eram as seguintes:

“1. O senhor acredita que um empreendimento como esse tem valor de aprendizagem política para o espectador?
2. O senhor acredita que um empreendimento como esse tem valor de aprendizagem para os encenadores (portanto, atuentes e coro)?
3. Contra quais tendências de aprendizagem contidas em *A Medida* o senhor tem objeções políticas?
4. O senhor acredita que a forma de nosso empreendimento é correta para o seu objetivo político? O senhor poderia nos sugerir outras formas?” (Tradução de Ingrid Koudela, na qual modificamos apenas o título da peça, traduzido pela autora por *A Decisão*. Cf. KOUDELA, Ingrid. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*, *op. cit.*, p. 62). No original, in: GBA 24, p. 96.

⁸⁷ Cf. a edição crítica de *A Medida*, organizada por Reiner Steinweg, que reúne críticas da imprensa da época. Em um artigo anônimo publicado no *Berliner Tageblatt*, em 15 de dezembro de 1930, por exemplo, afirma-se que “‘A Medida’ de Bert Brecht é uma peça de aprendizagem do militarismo comunista”. Além disso, afirma que ela “é tão confusa, extensa e entediante que sequer alcança seu objetivo de agitação – a polícia receosa pode deixar ela ocorrer, o quanto quiser” (Cf. “Berliner Tageblatt vom 15. 12. 1930” In: STEINWEG, Reiner. *Die Maßnahme*: Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, p. 335). Na bibliografia disponível em português, trechos de alguns destes artigos da imprensa encontram-se traduzidos por Ingrid Koudela (Cf. KOUDELA, Ingrid. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*, *op. cit.*, p. 63-65).

⁸⁸ Também neste sentido foi interpretada por Adorno, afirmando que, em *A Medida*, Brecht “endeuza diretamente o ‘partido’” (Cf. ADORNO, Theodor. “Engagement”. In: *Notas de literatura*. Tradução de Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1973, p. 57).

⁸⁹ Segundo Iná Camargo Costa: “Brecht é contemporâneo da traição – não tem outro nome – da traição da Terceira Internacional, que apoiou Chiang Kaichek. Esse é o assunto da peça *A decisão*. O processo a que assistimos desmoraliza o jovem militante porque, por exemplo, ele se recusa a fazer aliança com o comerciante. O comerciante é a burguesia. Sem conhecer em detalhes a diretriz – de aliança com a burguesia – seguida pelos comunistas na China, você não entende a peça” (Cf. COSTA, Iná Camargo. *Brecht e o teatro*

Comunista Alemão –, Gerhart Eisler, havia participado do processo chinês, de modo que Brecht o teria acompanhado com proximidade (COSTA, 2010, p. 227-228).

À estreia da peça seguiram-se agitados debates políticos na esquerda, envolvendo organizações proletárias e órgãos da imprensa marxista. Os mais importantes veículos de imprensa do Partido Comunista Alemão na época, o jornal *Die Rote Fahne* (*A Bandeira Vermelha*) e a revista *Die Linkskurve* (*A Curva da Esquerda*), publicaram artigos falando da limitação da perspectiva de Brecht ao âmbito teórico, à teoria marxista-leninista, a um conhecimento de caráter “abstrato”, carecendo de conhecimento e experiência da perspectiva da “prática” política “revolucionária”.⁹⁰ Alfred Kurella, influente escritor comunista, publicou um artigo, em 1931, afirmando que a peça é marcada por “uma percepção idealista fundamental”, que se mostra “de forma mais explícita nas percepções de comunismo e partido comunista”. Ele afirma que, para Brecht, o comunismo seria uma “ideia”, consistiria no “ensinamento dos clássicos” do comunismo, de modo que a peça exigiria a “submissão do indivíduo” à autoridade do partido, exaltando-o, “porque o partido encarna ‘o ensinamento’” comunista.⁹¹ Caracterizando a “tese da primazia da razão sobre o sentimento” como “o verdadeiro tema” de *A Medida*, Kurella afirma que o “conflito entre razão e sentimento”, presente na crítica dos quatro agitadores ao comportamento do jovem camarada, seria um típico conflito do pensamento ideológico burguês, característico da “vivência fundamental do intelectual burguês” que, a partir da perspectiva materialista e dialética, aproxima-se do “movimento revolucionário” proletário – conflito partilhado também por muitos trabalhadores “sob a influência de ideias burguesas”, apartados desse movimento.⁹² “Mesmo quando o intelectual já compreendeu racionalmente e por inteiro a correção das ideias comunistas, seu sentimento ainda se volta contra muitas medidas práticas do partido comunista”, afirma Kurella.⁹³

Tendo em vista os debates em torno da recepção da peça, Brecht realizou alterações

épico. *Literatura e Sociedade*, nº 13, jan/2010, p. 233).

⁹⁰ Cf. “Die Rote Fahne vom 24. 12. 1930”. In: STEINWEG, Reiner. *Die Maßnahme*, op. cit., p. 341-343; BIHA, Otto. “Die Linkskurve, Januar 1931, Nr.1, p. 12-14”. In: *Ibidem*, p. 352-356. Alguns trechos dos artigos encontram-se traduzidos para o português por Koudela (Cf. KOUDELA, Ingrid. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1991, p. 63).

⁹¹ KURELLA, Alfred. “Ein Versuch mit nicht ganz tauglichen Mitteln”. In: STEINWEG, Reiner. *Die Maßnahme*, op. cit., p. 384.

⁹² *Ibidem*, p. 387-390. Citamos, aqui, a partir das traduções de Ingrid Koudela e Luciano Gatti (Cf. KOUDELA, Ingrid. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*, op. cit., p. 65; GATTI, Luciano. *A peça de aprendizagem: Heiner Müller e o modelo brechtiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015, p. 33-34).

⁹³ Tradução de Luciano Gatti. *Ibidem*, p. 33-34. No original: KURELLA, Alfred. “Ein Versuch mit nicht ganz tauglichen Mitteln”. In: STEINWEG, Reiner. *Die Maßnahme*, op. cit., p. 390.

em seu texto, escrevendo diferentes versões. A questão do “conflito entre razão e sentimento” foi transformada: enquanto na versão do texto de 1930, publicada no mesmo ano em um caderno especial dos *Versuche* e utilizada na apresentação de estreia, o “comportamento político incorreto” do jovem camarada estaria relacionado a uma “sobreposição do sentimento à razão”, na versão de 1931, ele consistiria em uma “separação entre sentimento e razão”, como ressalta Steinweg (1971, p. 139). “O jovem camarada reconheceu que separara o sentimento da razão”, relatam os quatro agitadores ao coro de controle após apresentarem a primeira situação em que ele colocou em risco a missão (TC 3, p. 247). Ao possuir a tarefa de instigar os trabalhadores que puxavam canoas de arroz rio acima a reivindicarem sapatos com travas de madeira, de modo a não escorregarem na margem enlameada, exigindo uma melhoria em suas condições de trabalho, o jovem camarada se compadece do trabalhador que, escorregando incessantemente, é chicoteado pelo inspetor. Então, ele coloca pedras em seu caminho, para evitar sua queda, e busca apelar para a compaixão do inspetor, resultando em sua identificação como agitador e na perseguição de todo o coletivo, que se vê impedido de realizar propaganda na cidade baixa e precisa fugir para se salvar. Também é transformada a “missão de propaganda comunista” na China, como ressaltado por Luciano Gatti (2015, p. 34), de modo que os agitadores e o jovem camarada não são mais responsáveis, como no texto de 1930, pela fundação do Partido Comunista na China e pelo início de uma greve, mas por apoiar o Partido e os trabalhadores já em greve, de modo a construir uma greve geral.⁹⁴

Brecht não continuou encenando a peça após o exílio, proibindo apresentações ao longo de sua vida. Por outro lado, apesar das interdições, durante uma conversa com Manfred Wekwerth em 1956, ano de sua morte, refere-se à peça como uma “forma do teatro do futuro”⁹⁵. Explicando as razões que o levavam a não autorizar a montagem da peça, Brecht afirma que ela “não foi escrita para espectadores” ou “leitores”, mas para “a

⁹⁴ Trabalharemos, aqui, com a versão do texto de 1931, a partir de sua tradução por Ingrid Koudela, in: TC 3, e da versão original em alemão, in: GBA 3. Na edição crítica da peça organizada por Steinweg, há cinco versões do texto: 1) a primeira versão, datada de 1930; 2) a segunda versão, do mesmo ano, utilizada para a encenação na Filarmônica e publicada em um “caderno especial” dos *Versuche* em 1930; 3) a versão de 1931, reescrita após a discussão em torno da apresentação e publicada no mesmo ano no quarto caderno dos *Versuche* – esta seria a versão “que Brecht aparentemente viu, até sua morte, como a genuína” (Cf. KNOFF, Jan. *Brecht-Handbuch: Theater*. Stuttgart: Metzler, 1980, p. 93); 4) uma curta versão para uma “Edição de Moscou” entre 1935 e 1936; 5) uma versão, reescrita entre 1937 e 1938, para as *Gesammelte Werke* (Cf. STEINWEG, Reiner. *Die Maßnahme: Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972). Em GBA 3, estão disponíveis o texto da apresentação de 1930 e o de 1931.

⁹⁵ In: STEINWEG, Reiner. *Die Maßnahme, op. cit.*, p. 265. Tradução para o português disponível por Koudela (Cf. KOUDELA, Ingrid. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1991, p. 59).

instrução”, “o aprendizado” daqueles que nela atuam.⁹⁶ Podemos ver tal interdição como relacionada à sua recepção, o que marcará a busca por eficácia política em sua produção e seu trabalho com a forma da parábola, como pretendemos mostrar aqui: em uma carta a Paul Patera, em 1956, Brecht afirma que “apresentações diante do público provocam, como mostra a experiência, nada além de afetos morais habitualmente de gênero medíocre junto ao público”.⁹⁷ Segundo suas *Anotações* sobre a peça, “só o intérprete do jovem camarada pode aprender a partir disso, e somente se tiver também representado um dos agitadores e cantado junto ao coro de controle” (GW 17, p. 1034).⁹⁸

Benjamin destaca-se como uma exceção entre os críticos da época, ao dar importância ao caráter específico da peça de aprendizagem em relação ao teatro épico.⁹⁹ Na primeira versão do ensaio *O que é o teatro épico?*, ele menciona a peça de aprendizagem como “desvio necessário através do teatro épico” (BENJAMIN, OE I, p. 85; VB, p. 15) e, na segunda versão, dedica a ela uma seção do texto, na qual afirma:

O teatro épico visa, em todo caso, tanto os atores quanto os espectadores. A peça de aprendizagem destaca-se enquanto caso específico essencialmente pelo fato de que, por meio da excepcional pobreza do aparato, facilita e sugere a permutabilidade do público com os atores, dos atores com o público. Cada espectador pode se tornar um ator/participante/jogador (*Mitspieler*) (BENJAMIN, VB, p. 26).

Em um escrito por volta de 1935, Brecht se refere às peças de aprendizagem como “experimentos pedagógicos” que “se serviam de meios teatrais, mas que não precisavam dos teatros propriamente ditos. [...] Tratava-se, com estes trabalhos, de arte para o produtor, menos do que de arte para o consumidor” (GBA 22.1, p. 167). A peça de aprendizagem não era concebida para ser necessariamente montada publicamente, encenada como espetáculo, conforme mencionado. *A Medida*, segundo Brecht, foi escrita “para ser representada” coletivamente, para um “jogo”, um “exercício” de atuação de caráter coletivo, portanto, conforme afirma em uma entrevista a Pierre Abraham, em 1956, “para alguns jovens que

⁹⁶ Cf. carta de Brecht a Paul Patera, de 21 de abril de 1956, in: STEINWEG, Reiner. *Das Lehrstück*: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung. Zweite, verbesserte Auflage. Stuttgart: Metzler, 1976 b, p. 60; *Idem. Die Maßnahme*: Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, p. 258; e entrevista de Brecht a Pierre Abraham. In: *Ibidem*, p. 261; *Idem. Das Lehrstück*, op. cit., p. 61. Traduções para o português disponíveis por Koudela (Cf. KOUDELA, Ingrid. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*, op. cit., p. 59 e p. 66).

⁹⁷ In: STEINWEG, Reiner. *Das Lehrstück*, op. cit., p. 60.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 61.

⁹⁹ Cf. STEINWEG, Reiner. *Das Lehrstück*, op. cit., p. 79; KOUDELA, Ingrid. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1991, p. 4.

queiram fazer o esforço de praticá-lo”.¹⁰⁰ “Cada um deles”, cada atuante, deve se revezar em todos os papéis, assumindo “o lugar do acusado, dos acusadores, das testemunhas, dos juízes. Nestas condições, cada um deles irá submeter-se aos exercícios da discussão e terminará por adquirir a noção – a noção prática do que é a dialética”.¹⁰¹ Assim, com a peça de aprendizagem, temos exercícios de atuação de caráter coletivo, experimentos estético-políticos de atuação voltados para amadores, de caráter experimental, realizados com movimentos políticos de trabalhadores e estudantes, em escolas e em organizações operárias, nos quais todas as pessoas tomariam parte na atuação. Em *Para uma teoria da peça de aprendizagem* (*Zur Theorie des Lehrstücks*), escrito entre 1937 e 1938, diz Brecht que ela “ensina quando nela se atua, não quando se é espectador. Em princípio, não há necessidade de espectadores, mas eles podem ser utilizados” (GBA 22.1, p. 351).¹⁰² Criava-se, assim, um campo experimental de atuação e aprendizagem, discussão, debate e formação política. Ao revezarem-se nos diferentes papéis, nas diversas funções, os participantes realizariam, como afirma Brecht sobre *A Medida*, um exercício de “dialética”, chamada por ele em *Me-ti* de “Grande Método”, colocando as contradições em operação, explorando-as e experienciando-as: como ressalta Sérgio de Carvalho (2013, p. 121), enquanto a dialética seria um mecanismo formal do teatro brechtiano, de sua transformação do âmbito formal do teatro dramático burguês articulada pelo efeito de estranhamento em seu teatro épico, conforme veremos no próximo capítulo, na peça de aprendizagem, por sua vez, a dialética, além de “atitude formal”, torna-se também o seu próprio tema, voltada para uma prática da “arte da contradição”, sendo problematizadas as relações entre indivíduo e coletividade – aqui, em *A Medida*, entre indivíduo e coletivo político revolucionário.

Tomando a produção brechtiana como modelo, em *O autor como produtor*, Benjamin defende que a produção artística e intelectual só se mostrará como “algo de politicamente válido”, capaz de transformar o aparelho produtivo, as relações de produção literárias e artísticas, caso busque superar as “esferas compartimentalizadas de competência no processo da produção intelectual, que a concepção burguesa considera fundamentais”, as “contradições que acorrentam o trabalho produtivo da inteligência” na divisão capitalista do

¹⁰⁰ In: STEINWEG, Reiner. *Die Maßnahme*: Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, p. 261; *Idem. Das Lehrstück*, op. cit., p. 61.

¹⁰¹ Tradução de Ingrid Koudela. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*, op. cit., p. 66. No original, in: STEINWEG, Reiner. *Das Lehrstück*, op. cit., p. 61; *Idem. Die Maßnahme*: Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, p. 261.

¹⁰² Tradução de Ingrid Koudela. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1991, p. 16.

trabalho (OE I, p. 129) – algo almejado por Brecht em seu projeto estético-político, como vimos. Diz Benjamin:

[...] além disso, as barreiras de competência entre as duas forças produtivas – a material e a intelectual –, erigidas para separá-las, precisam ser derrubadas conjuntamente. O autor como produtor, ao mesmo tempo que se sente solidário com o proletariado, sente-se solidário, igualmente, com certos produtores, com os quais antes não parecia ter grande coisa em comum (BENJAMIN, OE I, p. 129).

Segundo Benjamin, “Brecht criou o conceito de ‘refuncionalização’ para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes” (OE I, p. 127). Tal transformação envolveria uma “função organizadora” a ser assumida pelo trabalho artístico e intelectual politicamente “operante”, conforme mencionado, buscando “promover a socialização dos meios de produção intelectual”, vislumbrar possibilidades para a organização do proletariado no âmbito da produção, refuncionalizar as produções, gêneros e formas artísticas, como o “drama”, o “romance”, a “poesia”, bem como seus elementos constitutivos (OE I, p. 136). Quanto mais “o intelectual orientar sua atividade em função dessas tarefas”, segundo Benjamin, “mais correta será a tendência” política e “mais elevada, necessariamente, será a qualidade técnica do seu trabalho” (OE I, p. 136).

Segundo Benjamin, o aparelho produtivo artístico é “tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores” (OE I, p. 132). Conforme afirma, Brecht haveria transformado o palco em uma “tribuna” (OE I, p. 78), tornando-o espaço para encenação e discussão de questões políticas cruciais. Com o “efeito de estranhamento”, o teatro épico de Brecht visava uma transformação da postura do espectador, retirá-lo de sua postura tradicional de “consumidor”, mero receptor de caráter passivo, contemplativo, incitando-o a pensar criticamente, a tomar partido e contribuir ativamente para a peça: tem-se em vista, conforme mencionado, transformar o espectador em uma espécie de “especialista” e colaborador crítico, que analisa, reflete, “participa ativamente”, aprecia e avalia criticamente as ações das personagens e os eventos apresentados no palco (BRECHT, 1967, p. 68). Assim, como vimos com as óperas, visava-se a divisão, a reação e o posicionamento do público em função de suas condições e interesses de classe, destruindo “a comunidade de gozo artístico” (BRECHT, 1967, p. 130). Como vemos aqui no caso de *A Medida*, Brecht reescrevia constantemente suas peças tendo em vista sua recepção pelo

público, os debates, reações e comentários gerados. Segundo Benjamin, o teatro assumia, assim, o aspecto de um “laboratório dramático”, submetendo os sujeitos “a provas e exames periciais” e buscando ativar o público (OE I, p. 134). Tal transformação da forma tradicional de recepção passiva, contemplativa, foi extremamente valorizada por Benjamin enquanto condição, pressuposto para uma atuação política revolucionária efetiva e eficaz por parte do trabalho artístico e intelectual, como vimos, também almejada com seus trabalhos radiofônicos. Assim, segundo Benjamin, o teatro épico “ameaça a crítica em seus privilégios” de “saber especializado” a serviço da manutenção da função da instituição teatral tal como estabelecida na sociedade capitalista (OE I, p. 86). Conforme Benjamin, quando “a falsa e mistificadora totalidade ‘público’ começa a fragmentar-se, abrindo espaço para as clivagens partidárias que correspondem às condições reais – nesse momento, a crítica sofre o duplo infortúnio de ver desvendada a sua função de agente e de ter essa função abolida” (OE I, p. 86-87). Como observa Pasta Júnior (1986, p. 223), tal movimento de superação da “separação entre produção e consumo”, incorporado à própria produção brechtiana, envolve diferentes aspectos: ao mesmo tempo em que sua própria produção “*terá muitos traços de consumo*”, de modo que, ao apropriar-se da tradição, “irá propriamente *consumir* produtos alheios”, de forma “*programática*”, irá também programar e inserir “o cálculo de seu ulterior consumo”, de sua recepção em sua produção. Por outro lado:

esta programação do consumo terá como objetivo principal *transformá-lo numa instância produtiva*, de modo que o consumidor – o espectador, o leitor – encontre no consumo uma inserção produtiva (reproduzindo, dessa forma, o próprio (e modelar) processo produtivo da obra que consome – a de Brecht – que encontra nos produtos alheios, os quais assimila transformadoramente, a ocasião para o desenvolvimento de sua própria produtividade) (PASTA JÚNIOR, 1986, p. 223).

Deve-se ter em mente o contexto de agitação, ebulição, fervor cultural e político em que tais questões são levantadas. Segundo Roberto Schwarz:

se não for uma ilusão retrospectiva, este espectador sob medida para o teatro político existiu durante um curto período, nuns poucos lugares, ligado a condições especiais, que merecem reflexão. Era o resultado da confluência dos 'teatros livres' – um experimento importante, filiado à literatura naturalista, no qual a contribuição voluntária dos associados afastava da cena as considerações mercantis e o ponto de vista oficial – e o avanço histórico das organizações operárias autônomas. Como bem observa Iná Camargo Costa, essa aliança configurava, parcialmente, uma apropriação popular dos meios de produção cultural (SCHWARZ, 1999, p. 127).¹⁰³

¹⁰³ Aqui, Schwarz faz referência ao livro *Sinta o Drama*, de Iná Camargo Costa (Cf. COSTA, Iná Camargo).

De fato, conforme o próprio Brecht, sua produção teatral estava vinculada a um contexto histórico-social preciso, que se configuraria enquanto sua própria condição material de possibilidade, pressupondo, “além de um determinado nível técnico, um poderoso movimento na vida social, movimento este não só interessado na livre discussão das questões vitais, visando à sua solução e dispondo da possibilidade de defender esse interesse contra todas as tendências que se lhe oponham” (BRECHT, 1978, p. 54). Tais condições teriam sido interrompidas em Berlim com o avanço do fascismo. No contexto da República de Weimar, em que Brecht leva a cabo tais experimentos, temos então um ambiente de extrema agitação e efervescência cultural e política, no qual, no entanto, como vimos com Piscator, impunham-se entraves políticos e econômicos à realização do teatro político – remetendo, em última instância, às contradições do sistema capitalista –, ligados a uma direção reformista no próprio movimento dos “teatros livres” e à despolitização e pequeno-aburguesamento de grande parte do público proletário associado, resultado da política social-democrata, de modo que as “camadas radicais do proletariado” constituíam um “fator econômico demasiado fraco”, incapaz de custear um teatro como o de Piscator sozinho (PISCATOR, 1968, p. 56; p. 140). Assim, com a peça de aprendizagem, podemos ver uma busca de Brecht em responder aos impasses identificados por Piscator. As peças de aprendizagem consistiriam em experimentos voltados para uma ruptura com a “dependência financeira” das instituições teatrais existentes e seus “compradores de arte”, como afirma Brecht: volta-se, então, para um trabalho com organizações operárias e estudantis, fazendo frente à condição da arte como mercadoria, buscando superar aquelas “esferas compartimentalizadas de competência” da sociedade burguesa, como diz Benjamin, visando uma socialização dos “meios teatrais”, “que não precisava dos teatros”, em função de exercícios artísticos coletivos, formas coletivas de produção artística e de formação política, buscando proporcionar “arte para o produtor”, e “não para o consumidor”. A peça de aprendizagem estaria, então, relacionada àquele “novo tipo de popularidade” da arte mencionado por Benjamin, a uma prática artística “que não apenas orienta o saber em direção à esfera pública, mas ao mesmo tempo orienta a esfera pública em direção ao saber” (1986, p. 86; tradução modificada; GS IV, p. 672), em que “o interesse popular” apresentaria um caráter ativo. Aqui, haveria uma radicalização do movimento de “conduzir consumidores à esfera da produção”, mencionado, posteriormente, por Benjamin como critério para a

efetividade política “operante”, “progressista” ou “revolucionária” do trabalho artístico e intelectual de modificação do aparelho produtivo.

Assim, a peça de aprendizagem, como observa Koudela, “foi concebida com o objetivo de interferir na organização social do trabalho (infra-estrutura)” (1991, p. 13). Em um texto intitulado *A Grande e a Pequena Pedagogia (Die grosse und die kleine Pädagogik)*, escrito por volta de 1930, Brecht aborda duas distintas fases no processo de transformação política do teatro e de sua função neste trabalho de intervenção na infraestrutura, “no estabelecimento da relação funcional entre infra-estrutura e superestrutura”, como ressalta Koudela (1991, p.13). Ele estabelece uma diferenciação entre, por um lado, a “pequena pedagogia” de um teatro do “período de passagem para a primeira revolução”, que realizaria uma “democratização do teatro”, e por outro lado, a “grande pedagogia”, que teria como condição de possibilidade uma estrutura econômico-social radicalmente outra, pressupondo “uma revolução radical já plenamente consumada”, como ressalta Steinweg (1976b, p. 207): enquanto a “pequena pedagogia” conservaria a separação entre “atuantes e espectadores”, a “grande pedagogia modifica totalmente o papel da atuação”, superando tal divisão e fazendo da “imitação” um importante componente da educação e da formação dos sujeitos para o Estado (GBA 21, p. 396).¹⁰⁴ A “pequena pedagogia” operaria com atuantes amadores, tendo seus papéis “construídos de forma que amadores permaneçam amadores”, assim como com “atores profissionais” e o aparato produtivo institucional do teatro burguês, “com o objetivo de enfraquecimento das posições ideológicas burguesas”: almejaria a “ativação do público”, não apelando para seu “sentimento”, mas para sua “razão”, incitando-o “a tomar partido, em vez de se identificar”, porém, existindo ainda a separação fundamental entre “atuantes” e “espectadores”, observadores (GBA 21, p. 396).¹⁰⁵ A “grande pedagogia”, por sua vez, só conheceria “atuantes que são ao mesmo tempo estudiosos” e teria como um dos seus componentes mais cruciais o “jogo de imitação” a partir da “lei fundamental” segundo a qual “o interesse de cada um equivale ao interesse do Estado e o gesto compreendido determina a maneira de agir de cada um” (GBA 21, p. 396).¹⁰⁶ Em um escrito intitulado *Instituto sem espectador*, por volta de 1930, Brecht fala sobre o “grande drama materialista-dialético (forma épico-

¹⁰⁴ Tradução de Ingrid Koudela. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1991, p. 13.

¹⁰⁵ Tomamos por base ainda a tradução de Ingrid Koudela, com algumas modificações (Cf. KOUDELA, Ingrid. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*, *op. cit.*, 1991, p. 13).

¹⁰⁶ Tradução de Ingrid Koudela. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*, *op. cit.*, p. 13.

documentária)” como “restauração do teatro disponível”, enquanto o “teatro de aprendizagem ativo” remeteria a um “instituto novo”, “inovador”, “sem espectador, cujos atuantes são simultaneamente ouvintes e falantes e cuja realização encontra-se no interesse de uma comunidade coletivista e sem classes”.¹⁰⁷ Enquanto o teatro épico configuraria uma atuação política interna à instituição teatral disponível, atualmente existente, disputando-a e buscando refuncionalizá-la, os experimentos teatrais com amadores realizados com a peça de aprendizagem, ambicionando superar a separação entre “espectador e ator”, apresentariam um caráter “inovador”, uma refuncionalização do aparelho produtivo teatral externa às instituições teatrais burguesas disponíveis: portanto, consistiriam, como ressalta Koudela (1991, p. 14), em um trabalho de preparação para “a grande pedagogia”, na qual os atuantes “são ao mesmo tempo estudiosos”, buscando uma formação política coletiva, “o interesse de uma comunidade coletivista e sem classes”. Deste modo, “a peça de aprendizagem não se confunde com um empreendimento pedagógico em sentido tradicional, mas pressupõe na ‘grande pedagogia’ a negação do antigo teatro e da antiga pedagogia” (KNOPF, 1980, p. 422).¹⁰⁸

Em *Teoria da Pedagogia*, escrito entre 1930 e 1931, Brecht diz que a distinção feita pelos “filósofos burgueses” entre “o atuante e o observador” deve ser superada: ela deixaria “a política para o atuante e a filosofia para o observador”, porém, “entre a verdadeira filosofia e a verdadeira política não existe diferença” (GBA 21, p. 398).¹⁰⁹ A partir disto, “segue-se a proposta do pensador para educar os jovens através do jogo teatral, isto é, fazer com que eles sejam ao mesmo tempo atuantes e observadores”, visando a formação política dos jovens para a coletividade, realizando “ações que são submetidas à sua própria observação” (GBA 21, p. 398).¹¹⁰ Aqui, aquela “arte da observação” a ser desenvolvida no

¹⁰⁷ In: STEINWEG, Reiner (Org.). *Brechts Modell der Lehrstücke: Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1976 a, p. 54-55. Tradução para o português disponível por Ingrid Koudela (Cf. KOUDELA, Ingrid. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*, op. cit., 1991, p. 21-22).

¹⁰⁸ Segundo Knopf, as peças de aprendizagem pertenceriam em geral à “pequena pedagogia”. No entanto, *A medida* seria nesse aspecto “problemática”, dada sua caracterização por Brecht como “forma do teatro do futuro”, tornando possível também sua compreensão como “grande pedagogia”. Como pertencente à “grande pedagogia”, Brecht se referiu ao *Fatzer* (Cf. KNOPF, Jan. *Brecht-Handbuch: Theater*. Stuttgart: Metzler, 1980, p. 422). Acerca do *Fatzer*, cf. a tradução inédita de todo o material por Pedro Mantovani, juntamente com seus comentários (MANTOVANI, Pedro. *O Complexo Fatzer de Brecht* (Tradução, introdução e notas). 2011. 219 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011), e o livro de Luciano Gatti, mais voltado à apropriação do *Fatzer* por Heiner Müller (GATTI, Luciano. *A peça de aprendizagem: Heiner Müller e o modelo brechtiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015).

¹⁰⁹ Tradução de Ingrid Koudela. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1991, p. 15.

¹¹⁰ Utilizamos ainda a tradução de Ingrid Koudela, com modificação. (Cf. KOUDELA, Ingrid. *Brecht: Um*

teatro brechtiano, como vimos ao tratar das óperas, é levada ao âmbito da superação da separação entre “teoria” e “prática”. Assim, a superação desta separação entre “ator e espectador”, “atuante e observador” visada com as peças de aprendizagem apresenta um horizonte mais abrangente, inserindo-se em uma teoria da pedagogia voltada para uma formação política coletiva, para uma educação para a “comunidade sem classes”, almejando a superação da própria separação entre “teoria” e “prática”, em uma crítica à ideologia burguesa e suas segmentações, suas “esferas compartimentalizadas de competência”, conforme diz Benjamin (OE I, p. 129), sua separação entre “agente e observador” que fundamenta o próprio princípio de “neutralidade axiológica pretendida pela ciência burguesa”, como bem observa Luciano Gatti (2015, p. 36).

Em *A Medida*, Brecht e Eisler realizaram um trabalho com corais operários (*Berliner Schubert Chor*, *Gemischter Chor Fichte* e *Gemischter Chor Groß-Berlin*), que se apresentaram na montagem de estreia, junto com profissionais, sob a direção de Karl Rankl.¹¹¹ A música de Eisler foi, em geral, o aspecto da peça que recebeu avaliação positiva pela crítica burguesa artística e musical da época, elogiando-a e ressaltando sua qualidade artística.¹¹² Visava-se, aqui, como diz Benjamin, uma refuncionalização da “forma-concerto”, transformando-a em um “comício político” (OE I, p. 130). Segundo Eisler, “a forma-concerto, que se formou na era da burguesia, é inutilizável para os objetivos da classe trabalhadora revolucionária. Ela só pode oferecer prazeres descompromissados e tornar passivos os ouvintes”¹¹³ – considerações semelhantes às de Brecht sobre o “teatro culinário”. Aqui, o objetivo não era o “uso do concerto”: ele seria “apenas um meio do trabalho pedagógico com estudantes de escolas marxistas e coletivos proletários”, segundo Eisler, em

jogo de aprendizagem, *op. cit.*, p. 15).

¹¹¹ Cf. KOUDELA, Ingrid. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*, *op. cit.*, 1991, p. 62.

¹¹² A este respeito, observa Luciano Gatti, “desde o Festival de Música Nova de Baden-Baden, em 1929, onde Brecht, com colaborações de Kurt Weill e Paul Hindemith, estreara *O voo de Lindbergh* e *A peça de Baden-Baden sobre o Acordo*, tais experimentos já se inseriam nos debates em torno da música utilitária (*Gebrauchsmusik*). Essas experiências bem-sucedidas com a ópera escolar e com novas formas de produção e execução musical, entre elas o rádio e o disco, preparavam o terreno para a recepção positiva em Berlim” (Cf. GATTI, Luciano. *A peça de aprendizagem*: Heiner Müller e o modelo brechtiano. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015, p. 31). Cf. compilação de críticas da imprensa na edição crítica de *A Medida*. No mencionado artigo do *Berliner Tageblatt* que critica seu “militarismo comunista”, bem como seu caráter “confuso” e “entediante”, a música de Eisler, no entanto, é elogiada como “o melhor” da peça (Cf. In: STEINWEG, Reiner. *Die Maßnahme*: Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, p. 335). Cf. também artigo do crítico musical Hans Heinz Stuckenschmidt, no qual realiza uma minuciosa análise da música, ressaltando “as qualidades artísticas de *A Medida*”, “independente de sua tendência política” (Cf. STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz. “*Der Anbruch* XIII, Heft I, Berlin 1931, p. 5-8”. In: *Ibidem*, p. 348).

¹¹³ In: STEINWEG, Reiner (Org.). *Brechts Modell der Lehrstücke*: Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1976 a, p. 115.

uma peça que “é um comício político de tipo especial sobre questões da estratégia e tática do Partido”.¹¹⁴ Conforme afirma Eisler, o “movimento musical de trabalhadores” teria entrado em uma “nova fase” de “experimentação estratégica”, na qual “forma uma potente oposição revolucionária contra a empresa musical reformista e aburguesada”, que “produz um tipo de fetichismo musical”.¹¹⁵ Benjamin menciona, em *O autor como produtor*, a caracterização de Eisler acerca da “crise da música de concerto” como “crise de uma forma produtiva obsoleta” devido a um “processo de racionalização cada vez mais rápido”, também presente na “evolução musical”: com o desenvolvimento das novas técnicas, o rádio, “o disco, o cinema sonoro, o automático musical”, teríamos uma circulação cada vez mais rápida de “obras-primas da música em conserva, como mercadorias” (OE I, p. 129-130). Segundo Eisler, “não nos era mais suficiente que uma peça, bem apresentada por um coro, exercesse um efeito no ouvinte, mas nós precisamos encontrar métodos para também *considerar o próprio cantor não apenas como intérprete, mas revolucioná-lo*”.¹¹⁶ A *Medida* consistia, de acordo com Eisler, em uma contribuição para solucionar a “questão de revolucionar os cantores trabalhadores”, a eles colocada devido à práxis na Liga Alemã dos Corais de Trabalhadores (*Deutscher Arbeiter-Sänger-Bund – DASB*),¹¹⁷ na qual eles “cantavam em parte canções revolucionárias, mas permaneciam reformistas em sua vida política”.¹¹⁸ Em *O autor como produtor*, Benjamin afirma que “a tarefa consistia, portanto, em refuncionalizar a forma-concerto mediante duas condições: primeiro, eliminar a oposição entre intérprete e ouvinte, e segundo, eliminar a oposição entre técnica e conteúdo” (OE I, p. 130). Essa transformação da função da “forma-concerto” não poderia ser realizada, segundo Benjamin, “sem a cooperação da palavra. Somente ela, como diz Eisler, pode transformar um concerto em um comício político. Brecht e Eisler provaram, com a peça de aprendizagem *Die Massnahme* (*A Medida*) que essa transformação pressupõe um altíssimo nível da técnica musical e literária” (OE I, p. 130; *tradução modificada*). Assim, Benjamin interpreta *A Medida* como experimento de “altíssimo nível da técnica” para fazer frente à “crise da música de concerto”, tornada obsoleta pelo desenvolvimento técnico: valendo-se de

¹¹⁴ “Eisler citado por Tretiakov”. In: STEINWEG, Reiner. *Die Maßnahme*: Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, p. 248.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 243.

¹¹⁶ In: STEINWEG, Reiner. *Die Maßnahme*: Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, p. 244.

¹¹⁷ “A DASB (Liga Alemã dos Corais de Trabalhadores) era uma antiga e grande instituição social-democrata de formação de trabalhadores, que nos anos 1920 avançou cada vez mais rumo a um repertório clássico não politizado” (Cf. STEINWEG, Reiner (Org.). *Brechts Modell der Lehrstücke*: Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1976 a, p. 115).

¹¹⁸ In: STEINWEG, Reiner. *Die Maßnahme*, op. cit., p. 244.

inovações técnicas, teria buscado uma refuncionalização do aparelho produtivo musical, suprimindo as cisões e oposições entre “intérprete e ouvinte”, ou entre produtor e receptor, bem como entre “técnica e conteúdo”, “música e palavra” no âmbito formal, gerando aquele processo de “fusão de formas” do qual fala em *O autor como produtor* (OE I, p. 130).¹¹⁹ É importante notar que, fugindo ao lugar comum da recepção crítica da época, a interpretação benjaminiana de *A Medida* não se foca no conteúdo político da fábula teatral, tão equivocadamente interpretada e criticada, mas na experimentação formal com as inovações técnicas, visando a transformação do aparelho produtivo, suprimindo a oposição entre produtor e receptor, buscando uma transformação das relações de produção e um novo tipo de “popularização da arte”.

Contra as intenções de Brecht, *A Medida* foi interpretada como “tragédia” do comunismo, tragédia do destino do jovem camarada frente à absoluta autoridade do Partido, expondo o suposto caráter desumano do comunismo,¹²⁰ e, nesse sentido, associada aos eventos históricos do período, nos contextos chinês e russo. Como observa Koudela (1991, p. 65), tais equívocos, em parte, relacionam-se ao fato de a peça ocorrer em um contexto histórico concreto e atual, na China no momento mesmo da revolução, em vez de se passar, como outras peças de aprendizagem, “em espaços fantasiosos ou distantes”, como *Horácios e Curiáceos*, que ocorre em Roma, ou mesmo *Aquele que diz sim* e *Aquele que diz não*, que

¹¹⁹ Acerca da música, o teórico teatral contemporâneo Hans-Thies Lehmann diferencia uma duplicidade da existência de *A Medida*, distinguindo entre o texto como “dispositivo”, no qual os “usuários” “podem e devem” interferir, do qual se apropriam, que tornaria a “ideia de peça de aprendizagem” praticável, e “a obra total com música de Eisler”, que, tendo em vista sua alta complexidade, “a elevada forma musical e a severa organização do material”, a afastaria hoje da possibilidade de realizar a “ideia da peça de aprendizagem”, de sua realização por parte de amadores, tendo em vista as condições histórico-sociais distintas daquelas em que a peça estreou, no contexto social, político e cultural da República de Weimar, no qual havia uma grande difusão de coros de organizações proletárias (Cf. LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura Política no Texto Teatral*. Tradução de Werner S. Rothschild, Priscila Nascimento. Ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 394-395).

¹²⁰ Cf. KNOFF, Jan. *Brecht-Handbuch: Theater*. Stuttgart: Metzler, 1980, p. 94-95. Benno von Wiese afirma que o “Partido bolchevique assumiu aqui a função mortal e cruel dos deuses do olimpo da tragédia grega”, frente à qual o ser humano poderia “apenas dizer sim” (Cf. *Ibidem*, p. 95). Reinhold Grimm, em 1956, em texto intitulado *Tragédia ideológica e Tragédia da ideologia (Ideologische Tragödie und Tragödie der Ideologie)*, realiza uma leitura da peça vendo nela um conflito entre “humanidade”, representada pelo jovem camarada, por um lado, e “ideologia”, representada pelos quatro agitadores, por outro (Cf. *Ibidem*; STEINWEG, Reiner. “Brechts ‘Die Maßnahme’ – Übungstext, nicht Tragödie”. In: *Alternative 78/79*, 1971, p. 139). Também Joachim Kaiser insistiu no “conflito trágico” da peça, mas agora com uma ênfase distinta, defendendo que o jovem camarada seria “o único caracterizado como um indivíduo”, o único que possuiria “decisões e discurso próprio”, enquanto os quatro agitadores e o coro de controle seriam reduzidos a “ideias” (Cf. KNOFF, Jan. *Brecht-Handbuch, op. cit.*, p. 95). Opondo-se a tais leituras, Steinweg defende sua leitura como “texto de exercício” para o experimento coletivo de atuação (Cf. STEINWEG, Reiner. “Brechts ‘Die Maßnahme’ – Übungstext, nicht Tragödie”. In: *Alternative 78/79*, 1971, p. 133-143; KNOFF, Jan. *Brecht-Handbuch, op. cit.*, p. 95).

ocorrem na China, porém, uma China apresentada como “país longínquo”. No entanto, como ressalta Koudela (1991, p. 65-67), ela não deve ser lida como um “drama histórico”, tampouco como “tragédia” ou “peça de tese”. Deve-se, antes, tomar a peça como uma parábola que mobiliza os “ensinamentos dos clássicos” do comunismo, sobretudo teses leninistas, tendo em vista uma crítica ao contexto político, às diretrizes da Terceira Internacional no processo de Revolução Chinesa, conforme ressaltado por Iná Camargo Costa, como mencionado, e ao próprio contexto de “stalinização” do Partido Comunista Alemão,¹²¹ colocando um debate então extremamente atual, visando proporcionar a partir daí um exercício coletivo de atuação em que tais questões tornam-se objeto de discussão, de debate. Em conversa com Nathan Notowicz, Eisler ressalta o caráter de “parábola” da peça, afirmando: “deve-se aprender a ver uma parábola como parábola, e não como um acontecimento natural. O jovem camarada está no palco, ele não é de maneira alguma fuzilado. O fim do jovem camarada é completamente desinteressante; deve-se mostrar o comportamento político”.¹²² Como observa Jean-Pierre Sarrazac, a parábola seria uma narrativa caracterizada por um “desvio”, que estabelece uma “comparação”, já indicada por sua própria etimologia, o termo grego *parabolè*, que significa “construir-se ao lado”, “precipitar-se para o lado”, “comparar”: assim, a parábola seria caracterizada por uma determinada narrativa marcada por um “desvio”, que gera uma “comparação”, remetendo a uma “questão abstrata e complexa” (2002 b, p. 80). Uma forma de narrativa que remete para além dela mesma, tradicionalmente utilizada a fim de propiciar um ensinamento: conforme Luciano Gatti, “um gênero narrativo próprio à transmissão dos ensinamentos bíblicos dos evangelhos e da tradição judaica, [...] a parábola se tornou uma forma pedagógica por excelência graças à concisão e ao arranjo esquemático que permitia ao leitor passar do enredo à doutrina, da figuração à ideia” (2009, p. 141). Teríamos, então, em *A Medida*, uma

¹²¹ Como lembra Pedro Mantovani, recorrendo a Pierre Broué, Ruth Fischer, irmã de Eisler, havia desempenhado uma função central neste “processo de stalinização”, em que a Internacional Comunista transforma-se em braço da política autoritária stalinista de centralização do poder, de modo que os autores haviam podido acompanhá-lo proximamente (Cf. MANTOVANI, Pedro. *O Complexo Fatzer de Brecht* (Tradução, introdução e notas). 2011. 219 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, p. 26). Conforme Pierre Broué, o Partido Comunista Alemão teria sido justamente o primeiro a ser submetido ao “centralismo burocrático” internacional do Partido Comunista Soviético a partir de Stalin, a partir do qual a Internacional Comunista sofre uma “stalinização”, na segunda metade da década de 1920, derrubando o princípio de organização do “centralismo democrático” (Cf. BROUÉ, Pierre, *História da Internacional Comunista* (vol. 1). Tradução de Fernando Ferrone. São Paulo: Sundermann, 2007, p. 455- 458; p. 587-615).

¹²² In: STEINWEG, Reiner. *Die Maßnahme*: Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, p. 266; *Idem*, *Das Lehrstück*: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung. Zweite, verbesserte Auflage. Stuttgart: Metzler, 1976 b, p. 62.

mobilização de teses leninistas para construir uma parábola sobre os problemas da construção e organização coletiva da ação política revolucionária, das relações entre indivíduo e coletivo político e da forma de organização, tática e estratégia do Partido Comunista naquele momento histórico, colocando o debate sobre sua refuncionalização, que não mostra uma solução para o problema, mas dá ensejo a um exercício de aprendizado coletivo. Trata-se, assim, de uma peça de aprendizagem visando uma refuncionalização de diversos aparelhos: do aparelho produtivo teatral, da “forma produtiva da música de concerto”, bem como do Partido. Deste modo, não haveria aqui uma “antecipação” dos “processos de Moscou de 1936”, como afirmou Ruth Fischer,¹²³ irmã de Eisler, interpretando a peça em sentido “stalinista”, mas sim uma parábola que estabelece uma crítica ao contexto político, ao próprio processo histórico-político do qual eles se originarão.

Na peça, temos referências às teses de Lênin em *Esquerdismo: doença infantil do comunismo*,¹²⁴ de 1920, acerca de suas críticas ao “radicalismo de esquerda” que perde de vista a estratégia e nega a “disciplina partidária”, rendendo-se ao imediatismo e espontaneísmo, de caráter individual, e à recusa, por princípios morais, a atuar taticamente em espaços burgueses e reacionários – como quando o jovem camarada se recusa a comer com o comerciante de algodão, o qual deveria persuadir de armar os trabalhadores.¹²⁵ “Que remédio é tão ruim/ Para quem está moribundo? / Que baixeza você não cometeria / Para extirpar a baixeza? Se você, finalmente, pudesse transformar o mundo, / Para que se julgaria bom demais? / Quem é você? / Afunde na sujeira, / Abrace o carniceiro, mas / Transforme o mundo: ele precisa disso!”, diz o coro de controle (BRECHT, TC 3, p. 255). No entanto, tal episódio, como ressaltado por Iná Camargo Costa, conforme mencionado, é simultaneamente utilizado na peça de modo a remeter a uma crítica ao contexto político de

¹²³ Cf. KNOPF, Jan. *Brecht-Handbuch: Theater*. Stuttgart: Metzler, 1980, p. 95.

¹²⁴ Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/lenin/1920/esquerdismo/>

Para uma lista das citações e referências desse texto de Lênin na peça, cf. STEINWEG, Reiner. “Brechts ‘Die Maßnahme’ – Übungstext, nicht Tragödie”. In: *Alternative* 78/79, 1971, p. 138.

¹²⁵ Nas anotações sobre *A Medida*, temos, sob o título “Lênin sobre aprendizagem” (*Lenin über Lernen*), também referência a um trecho do discurso de Lênin proferido no III Congresso da Juventude Comunista da Rússia, em 1920, no qual, afirmando que a “tarefa da juventude comunista” consiste em geral em “aprender”, Lênin diz: “Ela não dá ainda respostas às perguntas principais e mais essenciais: que aprender e como aprender? E aqui toda a questão está em que, juntamente com a transformação da velha sociedade capitalista, o ensino, a educação e a formação das novas gerações, que criarão a sociedade comunista, não podem ser os antigos” (Cf. LÊNIN, Vladimir. As tarefas das uniões da juventude (Discurso no III Congresso de toda a Rússia da União Comunista da Juventude da Rússia – 2 de Outubro de 1920). *Revista HISTEDBR Online*, Campinas, número especial, abr 2011, p. 367; para as anotações de Brecht, cf. STEINWEG, Reiner. *Die Maßnahme: Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, p. 242-243; *Idem* (Org.). *Brechts Modell der Lehrstücke: Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1976 a, p. 112). Pode-se ver *A Medida* como uma tentativa de resposta a essa questão.

aliança oportunista da Terceira Internacional com a burguesia chinesa. O jovem camarada é apresentado ao longo da peça repetindo alguns frases de teor “idealista” que poderiam servir também a fins “contrarrevolucionários”, conforme ressalta Steinweg (1971, p. 136), como “sou pela liberdade”, “acredito na humanidade”, “meu coração bate pela revolução” (BRECHT, TC 3, p. 238). A longo das tarefas que lhe são atribuídas, o jovem camarada deixa-se levar pelos “sentimentos”, pela empatia e compaixão frente às situações de exploração e miséria que presencia, cedendo a impulsos imediatistas de tentar ajudar os explorados e apelando para a compaixão de figuras que apresentam a função de garantir o interesse dos exploradores, como o inspetor e o policial – a serem também representadas por aqueles que atuam como os quatro agitadores. Assim, como observa Steinweg, o pensamento do jovem camarada revela-se como “não-dialético”, razão pela qual suas ações seriam determinadas sobretudo a partir do “sentimento” (1971, p. 139). Tais tentativas de ajuda imediatistas do jovem camarada não se mostram apenas politicamente ineficazes, sem caráter tático e efetividade, mas põem em risco, a cada vez, o trabalho de agitação e propaganda realizado pelo coletivo, como na cena dos trabalhadores que puxam canoas de arroz, ou quando, após distribuírem panfletos na porta de uma fábrica para operários que furavam uma greve, o jovem camarada intervém a fim de evitar a prisão de um dos operários – abordado pela polícia e questionado sobre a origem dos panfletos –, tentando apelar para a consciência de classe do policial. “Você não é proletário também, seu guarda?”, pergunta o jovem camarada, logo antes de apanhar do policial (BRECHT, TC 3, p. 250). Em todas as situações, na tentativa de ajudar, como dizem os quatro agitadores, o jovem camarada não só não o faz – ou, no máximo, evita uma “pequena injustiça”, como a prisão do operário, permanecendo, porém, a “grande injustiça” do furo da greve que deveriam combater –, como ameaça todo o trabalho político e a própria existência do coletivo, que precisa fugir para se salvar. Após cada tarefa fracassada, segundo os quatro agitadores, o jovem camarada reconhece seu erro. “O jovem camarada reconheceu que separara o sentimento da razão. Mas nós o consolamos citando-lhe as palavras do camarada Lênin”, ao que o coro de controle, por sua vez, responde: “sábio não é quem não comete erros, sábio é quem sabe corrigi-los imediatamente” (BRECHT, TC 3 p. 247).

No entanto, não se deve tomar a peça como um meio para defesa, comprovação e demonstração das teses nela presentes. Grande parte das críticas historicamente predominantes teria como pressuposto leituras que desconsideram a especificidade da construção formal da peça de aprendizagem e “seus mecanismos de encenação”, como

observa Luciano Gatti, tomando-a como obra acabada defensora das teses presentes em seu conteúdo (2015, p. 37; 74). No fim de sua vida, Brecht chamou a atenção e insistiu contra tal tipo de leitura de *A Medida*, afirmando, acerca das peças de aprendizagem, que o leitor “não deve procurar nelas tese ou antítese, [...] acusações ou defesas que coloquem em questão as suas maneiras de ver, mas exclusivamente exercícios de agilidade, destinados àquele tipo de atletas do espírito como devem sê-lo os bons dialéticos”.¹²⁶ Tomar a peça como veículo para propagação, defesa e demonstração das teses presentes em seu conteúdo significa, primeiramente, desconsiderar o próprio caráter específico da construção formal da peça de aprendizagem, o próprio projeto ao qual ela corresponde e toda a produção teórica e prática de Brecht a esse respeito, anterior e posterior à apresentação de *A Medida*: ao publicar a peça em 1930 nos *Versuche*, Brecht escreveu em seu prefácio – em um trecho citado por Benjamin em *O autor como produtor* (OE I, p. 127) – que a publicação “acontece em um tempo no qual determinados trabalhos não devem mais ser vivências tão individuais (ter caráter de obra), mas estão mais direcionados à utilização (transformação) de certos institutos e instituições (ter caráter experimental)” (GBA 22.2, p. 1049).¹²⁷ A peça de aprendizagem, portanto, não deve ser interpretada a partir de uma concepção tradicional de “obra de arte” tomada como parâmetro, contra a qual Brecht se voltava, como vimos, mas tendo em vista esse “caráter experimental” destinado à transformação política “de institutos e instituições”. O próprio texto é visto como um “modelo para imitação” no exercício coletivo de atuação: como observa Steinweg, a noção de “modelo das peças de aprendizagem consiste em formas de ação, posturas e discursos” que contempla a criação, a improvisação e a crítica a partir dele, sua transformação, inclusão de materiais e de cenas (1976 b, p.133; p. 144-145). A isto se relaciona sua forma “árida”, segundo Brecht: como afirma retrospectivamente, por volta de 1937, em *Para uma teoria da peça de aprendizagem* (*Zur Theorie des Lehrstücks*), sua forma “é árida, mas apenas para permitir que trechos de invenção própria e de tipo atual possam ser introduzidos [...] Em *A Medida*, é possível inserir livremente cenas inteiras, e assim por diante”.¹²⁸ Aqui, temos, com a noção de texto

¹²⁶ Tradução de Ingrid Koudela. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1991, p. 66. No original, in: STEINWEG, Reiner. *Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*. Zweite, verbesserte Auflage. Stuttgart: Metzler, 1976 b, p. 61; *Idem*. *Die Maßnahme: Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, p. 261.

¹²⁷ O trecho também é citado por Benjamin em *Aus dem Brecht-Kommentar*, in: BENJAMIN, Walter. VB, p. 34.

¹²⁸ Utilizamos aqui a tradução de Ingrid Koudela, modificando o título da peça, traduzido pela autora como *A Decisão* (Cf. KOUDELA, Ingrid. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva; Editora da

como “modelo”, aquele movimento de inserção da superação da “separação entre produção e consumo” na própria produção de Brecht, que, como vimos, transforma sua produção, ao ser “consumida”, em uma “*instância produtiva*” (PASTA JÚNIOR, 1986, p. 223).

Com a noção do texto como um “modelo” a ser imitado, não se busca transmitir, provar ou demonstrar “teses”, conteúdos ou ideias políticas determinadas: como afirma Brecht, “o domínio intelectual de toda a peça é absolutamente necessário. No entanto, não é aconselhável concluir todo o ensinamento sobre ela antes da própria representação” (BRECHT, GBA 22.1, p. 352). Segundo ele:

A peça de aprendizagem fundamenta-se na expectativa de que aquele que atua pode ser socialmente influenciado, por meio da realização de certas formas de ação, adoção de certas posturas (*Haltungen*), reprodução de certos discursos, e assim por diante. A imitação de modelos altamente qualificados desempenha aí um grande papel, bem como a crítica a tais modelos que é exercitada mediante outras possibilidades de atuação ponderadas (BRECHT, GBA 22.1, p. 351).¹²⁹

Como observa Steinweg, Brecht opera aqui “com o convencional conceito de imitação, porém, diferentemente do antigo conceito de mimesis, não parece se referir a uma imitação (imediate) da ‘natureza’ (ou da realidade social)”: “o conceito de imitação” como “ponto de partida da *práxis*” seria complementado com o da “crítica ao que se imita” e “àquele que imita” como “ponto de partida da teoria” (STEINWEG, 1976 b, p. 132). Assim, segundo Steinweg, a “postura” ou “atitude” (*Haltung*) constituiria o “objeto da imitação e da crítica”, tendo como “objetivo de aprendizagem”, então, exercitar uma “postura crítica” (1976 b, p. 132). Deste modo, propõe-se um estudo, uma discussão e um aprendizado acerca das relações entre indivíduo e coletividade, em toda a contraditoriedade que as permeia, por meio da imitação, por parte dos atuantes, de “certas formas de ação”, “certas posturas”, “certos discursos” propiciados pelo texto como “modelo”, almejando sua crítica e transformação, de modo a exercitar e transformar essas “posturas”, “formas de ação” e “discursos”, visando tal “postura crítica”, como ressalta Steinweg. Para o exercício de atuação na peça de aprendizagem, segundo Brecht, “valem as instruções do teatro épico. O estudo do efeito de estranhamento é indispensável” (GBA 22.1, p. 351).¹³⁰ O efeito de estranhamento seria crucial para a imitação crítica de comportamentos. Posteriormente, em

Universidade de São Paulo, 1991, p. 16). No original, in: GBA 22.1, p. 351.

¹²⁹ Tradução para o português disponível por Ingrid Koudela (Cf. KOUDELA, Ingrid. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*, *op. cit.*, p. 16).

¹³⁰ Tradução de Ingrid Koudela. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*, *op. cit.*, p. 17.

1940, Brecht escreve *Cena de rua: modelo básico de uma cena do teatro épico*, que trazemos aqui para compreender o que se pretende com a atuação segundo o efeito de estranhamento nas peças de aprendizagem. De acordo com Brecht, ele não seria algo tão difícil de se obter: neste texto, ele fala de um teatro épico “dos mais simples”, “natural”, cotidiano, “que pode ocorrer em qualquer esquina”, realizado pelas pessoas em certas situações do dia a dia, como, por exemplo, quando testemunhas de um atropelamento representam o acidente a terceiros. Aqui, as pessoas fariam recurso a uma atuação distanciada, valendo-se em certa medida da identificação, da empatia, mas sem visar a total metamorfose, a “fusão” na personagem, e sem pretensão de efeito ilusionista, sem buscar “enfeitiçar” ou “arrebatar” os observadores (BRECHT, 1967, p. 142-143).¹³¹ O elemento central, aqui, seria a “função social da demonstração”, que apresenta “objetivos práticos”, intervindo “diretamente na realidade social” (BRECHT, 1967, p. 144; GBA 22.1, p. 373). Assim, seria possível abordar a luta de classes em sua complexidade, de forma “sistemizada”, de modo a “representar os processos sociais através de seu relacionamento causal” (BRECHT, 1967, p. 142). Aquele que “demonstra”, o “demonstrador”, imita o personagem “totalmente a partir de suas ações” – não de suas emoções ou de seu “caráter”, o que impossibilitaria a crítica, apresentando os comportamentos como “decorrência inevitável dos caracteres, ou seja, de uma lei natural”: ele mostra as ações, tornando “possível julgá-las”, possibilitando a sua crítica (1967, p. 145-6; GBA 22.1, p. 375), deixando claro que está mostrando, “mostrando que mostra”, conforme afirma Brecht. O mesmo deveria ser buscado na atuação com a peça de aprendizagem. Como diz Brecht no poema significativamente intitulado *O ato de mostrar tem que ser mostrado*: “a atitude de mostrar deve ser a base de todas as atitudes” (BRECHT, 2000, p. 241). Tendo o texto enquanto “modelo” a ser trabalhado, pretende-se, portanto, com as peças de aprendizagem, um exercício de imitação crítica coletiva, um exercício de atuação e formação política em

¹³¹ A questão da empatia, da identificação, segundo Brecht, coloca-se como problema, justamente, ao tratar-se do teatro com profissionais, dado que ela é considerada pelo “ator convencional” como “a meta principal de sua arte”, sendo essa capacidade de “colocar o público em transe”, transformando-se completamente na personagem, tradicionalmente tomada como sinônimo de seu próprio “talento” (Cf. BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 160). Acerca da questão da empatia, Brecht afirma: “quando eu não podia, com a maior boa vontade, iniciar nada mais para o teatro com a empatia, eu construí para a empatia ainda a peça de aprendizagem” (In: STEINWEG, Reiner. *Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*. Zweite, verbesserte Auflage. Stuttgart: Metzler, 1976 b, p. 159). Acerca disto, observa Steinweg, que “a imitação de posturas corporais ou determinadas entonações e modos de escrever não é possível sem uma certa medida de *empatia* [...] A diferença em relação à *antiga* empatia consiste no seu objeto e no método de sua execução: o atuante não deve se identificar com/se colocar no lugar de (*sich hineinversetzen*) uma pessoa determinada e individual, de um herói, [...] mas de algumas posturas não individualmente vinculadas, etc” (Cf. *Ibidem*, p. 162).

que a crítica seja realizada por meio da imitação dos diversos comportamentos, diversas ações, “discursos”, “posturas” e “gestos”, à qual está subjacente a postura estranhada de “mostrar”, “mostrando que mostra”, buscando trazer à tona o âmbito de tais “processos sociais” estruturais da luta de classes em sua causalidade complexa.

Sobre o “gesto” (*Geste*), Benjamin afirma, na primeira versão do ensaio *O que é o teatro épico?*, que ele seria um “elemento de uma postura” (VB, p. 9; OE I, p. 80). Acerca das distinções entre o teatro épico – ou “drama épico”, como ele diz aqui – e a peça de aprendizagem, Benjamin afirma, na segunda versão do ensaio, que, naquele, o “gesto” seria “em geral um meio artístico do gênero mais sutil”, enquanto nesta ele seria “um dos objetivos mais próximos” (VB, p. 27). Como observa Steinweg (1976 b, p. 136), a “postura”, na qual o “gesto” estaria incluído, seria algo mais amplo e “complexo”, apresentaria frente a ele uma “maior consistência e duração”, englobando uma maior quantidade e diversidade de elementos. Em um escrito por volta de 1930, Brecht afirma que “do mesmo modo que humores e cadeias de pensamentos conduzem a posturas (*Haltungen*) e gestos (*Gesten*), assim também posturas e gestos conduzem a humores e cadeias de pensamentos” (GBA 21, p. 397). Ele nos dá o seguinte exemplo: assim como, quando alguém sente “raiva”, pode-se observar certos fenômenos corporais, físicos, como seus músculos se contraírem ou sua respiração se suspender, inversamente, a raiva também pode ser gerada por tais fenômenos (GBA 21, p. 397). Também o “pensamento”, além dos “sentimentos”, é colocado por Brecht em relação com as “posturas corporais”, sendo “influenciado” por elas, como ressalta Steinweg (1976 b, p. 138). Há, aqui, uma associação intrínseca, para Brecht, entre “postura” ou “atitude” (*Haltung*), “gesto” (*Geste*) e “pensamento”, crucial para a “teoria da peça de aprendizagem”, construída, então, sobre a possibilidade de inversão, de reversão de “causa e efeito” entre “pensamentos” e “posturas e movimentos corporais fisicamente perceptíveis”, conforme aponta Steinweg (1976 b, p. 137-138), o que é exposto na primeira narrativa das *Histórias do Senhor Keuner*, escritas a partir de 1926 até o fim de sua vida, intitulada *O que é sábio no sábio é a postura*:

Um professor de filosofia foi ao sr. K. e lhe falou de sua sabedoria. Depois de um momento, o sr. K. lhe disse: “Você está sentado de modo incômodo, fala de modo incômodo, pensa incomodamente”. O professor de filosofia se irritou e disse: “Não era sobre mim que eu queria saber, mas sobre o conteúdo do que falei”. “Não tem conteúdo”, disse o senhor K. “Vejo que anda grosseiramente, e não há qualquer objetivo que alcance ao andar. Você fala obscuramente, e nada esclarece ao falar. Vendo sua postura, não me interessa o seu objetivo” (BRECHT, 2013, p. 11).

Aqui, temos presente uma crítica ao pensamento e sua “obscuridade” – questão cara a Brecht, à qual retornaremos – a partir de uma crítica à postura. Deve-se ter em mente a dimensão de caráter social, histórico e político dada à esfera gestual por Brecht, como veremos melhor no próximo capítulo, ao tratar de seu conceito de *Gestus*, que caracteriza uma “postura global” remetente ao âmbito das relações sociais e suas contradições estruturais, permitindo aos atores realizarem uma “historicização” das ações e acontecimentos apresentados (BRECHT, 1967, p. 165). A “postura” – ou “atitude” –, como observa Koudela, “significa mais do que um determinado estado corporal. Ela expressa, enquanto produto de ações sociais, uma relação – é uma forma determinada através da qual alguém (ou algum grupo) se confronta com o ambiente social” (1991, p. 102). Por meio da imitação de “gestos” e “posturas” pela atuação segundo o efeito de estranhamento, visando não a identificação, mas mostrá-los, e pelo revezamento nos diversos papéis, está subjacente à peça de aprendizagem, portanto, o objetivo de explorar e experienciar corporalmente as contradições sociais, realizando uma crítica de tais expressões corporais em seu caráter social, político e contraditório, que remetem a uma “postura” assumida nas relações sociais em termos mais amplos e formas de pensamento correspondentes, em um exercício de “dialética” em que esta é entendida, então, conforme observa Steinweg (1976 b, p. 118), como “método de pensamento e comportamento”. Pretende-se que tal processo de imitação crítica, como ressalta Koudela, direcione-se aos comportamentos, posturas e gestos da própria realidade cotidiana dos atuantes, o que seria “um pressuposto para o efeito pedagógico da peça” (1991, p. 18). Visa-se, então, uma transformação de postura daqueles que atuam no experimento, “influenciando-os socialmente”, como diz Brecht, a partir da experimentação das diferentes “posturas” e “gestos” em determinadas situações, em diversos contextos, exercitando e transformando as formas de ação, de comportamento e pensamento a partir do experimento de atuação, transformações levadas pelos sujeitos para sua atuação política coletiva de transformação social. Benjamin observa que “em *A Medida* não é levado diante do tribunal do Partido apenas o relatório dos comunistas, mas por meio de sua atuação também uma série de gestos do camarada, contra o qual eles procedem” (VB, p. 27). Estabelece-se, assim, um objetivo de desnaturalização de posturas e gestos a partir de sua imitação, valendo-se dos recursos de atuação estranhada, visando mostrá-los, “historicizando-os”: tendo como o próprio objeto de investigação e discussão as relações coletivas, as relações sociais entre os seres humanos, entre indivíduo e coletividade, a peça

de aprendizagem constituiria, então, um experimento de formação estético-política do proletariado em que se busca trazer à tona a dimensão histórica, política, socialmente contraditória, que remete ao próprio âmbito das contradições sociais estruturais, das “posturas” e “gestos”, buscando “tornar visíveis as condições das ações”¹³² a partir de sua realização experimental no exercício coletivo, “submetendo-os à própria observação”, como diz Brecht (GBA 21, p. 398).

Benjamin caracteriza o teatro épico como um “ordenamento experimental” (*Versuchsanordnung*) dos “elementos da realidade” (BENJAMIN, VB, p. 32). Steinweg (1976 b, p. 174-180) vale-se de tal caracterização, trazendo-a para a consideração da peça de aprendizagem, a fim de compreendê-la como “experimento”. Como observa Steinweg, “*posturas e gestos são reflexos sociais*”, conceito utilizado por Brecht em *O Processo dos Três Vinténs*: a peça de aprendizagem, então, coloca-se como “experimento” que “investiga não reflexos *biológicos*”, conforme o faria o behaviorismo, de acordo com Brecht, mas “*reflexos sociais*” (STEINWEG, 1976 b, p. 180-181). Podemos, então, compreendê-la como um “experimento” em um sentido semelhante ao “experimento sociológico” de *O Processo dos Três Vinténs*, sendo “a experimentação coletiva o método de aprendizagem da peça de aprendizagem” (STEINWEG, 1976 b, p. 181). Assim, apresentando como objeto a própria “realidade social” e buscando “fazê-la falar”, como ressalta Steinweg (1976 b, p. 202), pode-se compreender a peça de aprendizagem como um “experimento sociológico” de crítica da ideologia, em uma crítica em relação à “realidade social”, a certas formas de ação e posturas sociais, políticas, levada a cabo por aqueles que atuam, ao mesmo tempo em que nela intervém, levando àquele processo de explicitação das “contradições iminentes da sociedade”, como afirma Brecht em *O Processo dos Três Vinténs*, levando ao mesmo tempo a uma transformação, uma modificação de postura daqueles que atuam no experimento. O trabalho com as peças de aprendizagem, observa Steinweg, apresentaria, portanto, função semelhante à de *O Processo dos Três Vinténs*, incluindo suas montagens públicas, que também exploram e revelam “as contradições entre, por um lado, as concepções que são propagadas nas diferentes instituições da sociedade estabelecida (como rádio, escolas, Liga Alemã dos Corais de Trabalhadores, [Festival de] ‘Música Nova Berlim 1930’, e assim por diante) e, por outro lado, a *práxis* destas instituições”, retirando “delas sua ‘sustentação’ ideológica”, gerando “uma polarização política dentro destas instituições”, além de externamente a elas, e criando “uma das condições para sua transformação” (1976 b, p. 202;

¹³² Cf. KNOPF, Jan. *Brecht-Handbuch: Theater*. Stuttgart: Metzler, 1980, p. 421.

colchete nosso). Com *A medida*, o veto, a censura política de sua apresentação pelo Festival de Música Nova, sua repercussão extremamente polêmica, conflituosa, controversa, na imprensa e no Partido Comunista Alemão, dão testemunho, portanto, dos efeitos, das repercussões, dos desdobramentos de um experimento de crítica da ideologia, como ressaltado por Steinweg, de modo que podemos ver, aqui, também um “exemplar” caso de “dramatização do escândalo”, para utilizar a caracterização de Pasta Júnior acerca de *O Processo dos Três Vinténs*.

2.4.2 Texto

Tendo em vista o que foi dito, *A Medida* não deve ser interpretada como uma peça para demonstração de “tese”, na qual haveria uma defesa autoritária da submissão do indivíduo ao Partido, tampouco é mostrado o “comportamento político correto”, seja por meio dos “quatro agitadores”, seja por meio do “coro de controle”, diferentemente do que defendem as leituras tradicionalmente realizadas por grande parte da crítica, como bem observam alguns autores.¹³³ Isto é ressaltado pelo próprio Brecht em suas anotações sobre a peça, afirmando que ela não apresentaria “receitas para a ação política” (GBA 24, p. 101). Neste sentido, compreendido, como vimos, enquanto um “modelo” para o exercício coletivo de imitação crítica da ação, o texto da peça é atravessado pelo estranhamento em sua construção formal, a fim de possibilitar aquele exercício de “dialética”, como afirma Brecht acerca da peça,¹³⁴ em que a construção coletiva da ação política revolucionária, a relação entre indivíduo e coletivo revolucionário, a “estratégia e tática do Partido”, conforme ressaltado por Eisler, são objetos de investigação crítica, debate, discussão, explorando suas contradições. O Partido não é apresentado como organização hierárquica, verticalizada, burocratizada e dotada de autoridade absoluta, mas, como observa Andrzej Wirth, citado por Hans-Thies Lehmann, coloca-se, enquanto instância coletiva, como um dos participantes do experimento, do jogo: o coro de controle “nunca fica no papel do julgador, mas participa da ação e funciona de forma diversa como a voz das massas. Por causa desta posição vaga e

¹³³ Cf. GATTI, Luciano. *A peça de aprendizagem*: Heiner Müller e o modelo brechtiano. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015, p. 70-71; KOUDELA, Ingrid. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1991, p. 68.

¹³⁴ In: STEINWEG, Reiner. *Die Maßnahme*: Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, p. 261.

indistinta a sua sentença nunca pode valer como a última palavra” (WIRTH *apud* LEHMANN, 2009, p. 397). “Há muito já não os escutam como juízes / Mas desde já como aprendizes”, diz o coro de controle (BRECHT, TC 3, p. 255). Aqui, a forma de organização do Partido, sua “estratégia e tática” tornam-se objeto de discussão do experimento coletivo, do exercício de atuação, em uma parábola que aponta para uma crítica do contexto atual do Partido Comunista Alemão. Inclusive, como bem observa Steinweg, enquanto o jovem camarada aguarda certas instruções específicas por parte do Partido, ao perguntar, de início, aos quatro agitadores se haviam trazido com eles alguma “carta do comitê central com instruções sobre o que devemos fazer” (TC 3, p. 238), o Partido, porém, nunca fornece “instruções concretas para situações concretas, como o jovem camarada espera”, mas “o coletivo precisa decidir autonomamente na situação concreta” (STEINWEG, 1971, p. 135). A peça se inicia com a seguinte diálogo entre o coro de controle e os quatro agitadores:

O CORO DE CONTROLE - Adiantem-se! Seu trabalho foi bem-sucedido, também nesse país a revolução está em marcha, e as fileiras de combatentes estão organizadas. Estamos de acordo com vocês.

OS QUATRO AGITADORES – Alto, temos algo a dizer! Queremos comunicar a morte de um camarada.

O CORO DE CONTROLE – Quem o matou?

OS QUATRO AGITADORES – Nós o matamos. Atiramos nele e o jogamos numa mina de cal.

O CORO DE CONTROLE – O que ele fez para que vocês o matassem?

OS QUATRO AGITADORES – Muitas vezes fez o que era certo, algumas vezes o que era errado, mas por último colocou em risco o movimento. Ele queria o certo e fez o errado. Exigimos sua sentença.

O CORO DE CONTROLE – *Mostrem-nos* como e por que aconteceu e ouvirão nossa sentença. (BRECHT, TC 3, p. 237, *grifos nossos*).

O coro de controle, portanto, é logo interrompido pelos quatro agitadores, em sua afirmação precipitada do caráter “bem-sucedido” do trabalho, como bem observa Wirth, e quando, no fim da peça, o coro de controle volta a afirmar que o “trabalho foi bem sucedido”, a afirmação carece de fundamentação (WIRTH *apud* LEHMANN, 2009, p. 397). Deste modo, “o texto tem a forma de uma argumentação, mas não apresenta a substância de um argumento. Só se comunica a derrota, fuga e revés da revolução” (WIRTH *apud* LEHMANN, 2009, p. 397), além da morte de um camarada – e mesmo que, no meio tempo entre os acontecimentos e o relato, houvesse se desenvolvido um contexto de mobilização política revolucionária, seria significativo o fato de o texto da peça se calar quanto a isso, como afirma Wirth (*apud* LEHMANN, 2009, p. 397).

A peça, portanto, inicia-se com “a medida” já executada e a exigência, por parte dos quatro agitadores, de uma “sentença” do coro de controle. Eles passam, então, a encenar uma peça dentro da peça, na qual um dos quatro agitadores representa a cada vez o jovem camarada, em um recurso de estranhamento com o objetivo de *mostrar* como se sucederam os fatos que os fizeram matá-lo. Aqui, aquela postura de “mostrar” do estranhamento subjaz e perpassa toda a construção formal do texto. Então, como observa Luciano Gatti, a peça é constituída por três distintos registros temporais que se intercalam: o diálogo presente dos quatro agitadores com o coro de controle; a “narrativa” dos acontecimentos passados por parte dos quatro agitadores ao coro de controle, de modo que temos uma dimensão temporal narrativa de passado “épico”; e o recurso da peça dentro da peça, encenando o comportamento do jovem camarada em uma dimensão temporal de “presente dramático” (GATTI, 2015, p. 52).

No trecho citado, já está presente a questão do “estar de acordo” (*Einverständnis sein*), que atravessa toda a peça: aqui, na primeira fala do coro de controle, mostra-se como um “acordo” um tanto apressado com o caráter “bem-sucedido” do trabalho, como mencionado. Central nas peças de aprendizagem visando um debate, uma discussão crítica das relações entre indivíduo e o âmbito do coletivo, da coletividade, a questão do “estar de acordo” reaparece logo em seguida, quando, após os quatro agitadores encontrarem o jovem camarada na última Casa do Partido antes da fronteira com a China, ele expressa claramente seu “estar de acordo” com os pressupostos de clandestinidade do trabalho político revolucionário de agitação e propaganda a ser realizado por eles. Temos, então, a cena de “anulação” (*Auslöschung*) dos rostos dos militantes por meio do gesto de colocar uma máscara, realizado pelos quatro agitadores e o jovem camarada. Tal “anulação” remete, por um lado, a uma necessidade imposta pelas condições da militância política clandestina, do trabalho político ilegal, de modo que não podem ser reconhecidos, devendo atravessar a fronteira passando-se por chineses. Aqui, temos a necessidade de “apagar os vestígios”, os “rastros”: um motivo recorrente em Brecht – assim como em Benjamin –, presente no poema inicial do *Manual para habitantes das cidades*, intitulado “Apague os vestígios” (*Verwisch die Spuren*).¹³⁵ Em seus comentários aos poemas de Brecht, Benjamin diz que tal poema, antes de “apresentar a cidade como o emigrante a experiencia em país estrangeiro”, conforme interpretado por Arnold Zweig, apresentaria a perspectiva dos que lutam “pela

¹³⁵ Cf. “Apague as pegadas” (“Poemas de um manual para habitantes das cidades”). In: BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913 – 1956*. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 57.

classe explorada”, que seriam como um “emigrante em seu próprio país”: “o trabalho político na República de Weimar”, diz Benjamin, “significou para os comunistas prudentes uma cripto-emigração”, como “precursora da ilegalidade” (VB, p. 67-68). Assim, o tema do apagamento dos “vestígios”, dos “rastros”, faz-se aqui presente como necessidade imposta pela resistência política no contexto da militância clandestina, como condição de possibilidade do trabalho de luta política ilegal.¹³⁶ Por outro lado, a “anulação” remete também à exigência de destruição da noção de individualidade burguesa e à renúncia ao heroísmo, à busca individualista de “glória” pessoal, para a construção coletiva da ação política revolucionária¹³⁷: eles se tornariam “folhas em branco, nas quais a revolução escreve suas orientações”, diz o Diretor da Casa do Partido, representado por um dos quatro agitadores (BRECHT, GBA 3, p. 104). Ao entregar-lhes as máscaras, ele diz: “A partir deste momento vocês não são mais ninguém, a partir deste momento, e talvez até o seu desaparecimento, vocês são operários desconhecidos, combatentes, chineses” (BRECHT, TC 3, p. 241). Como ressalta Luciano Gatti, enfatiza-se, aqui, “o desprendimento em relação a uma concepção de individualidade anterior à dialética entre indivíduo e coletividade buscada pela peça” (2015, p. 55). “Falar, porém / ocultando o falante. / Vencer, porém / Ocultando o vencedor. Morrer, porém / Ocultando a morte. / Quem não faria muito pela

¹³⁶ Por outro lado, como ressalta Irving Wohlfarth, em um artigo em que realiza uma análise dos inúmeros aspectos envolvidos no tema do “apagamento dos vestígios” em Benjamin, “apagar os vestígios”, os “rastros”, foi uma prática executada politicamente também pelo fascismo (Cf. WOHLFARTH, Irving. “‘Apagar os vestígios’: Sobre a dialética de um lema” (Tradução de Jaime Ginzburg). In: *Walter Benjamin: Rastro, aura e história*. Sabrina Sedlmayer, Jaime Ginzburg (Organizadores). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 212). Neste sentido, comentando e interpretando os poemas de Brecht, Benjamin vê, no terceiro poema do *Manual para habitantes das cidades*, uma referência à prática do nazismo, que, realizando uma “paródia sádica” do “projeto histórico” revolucionário da esquerda de “expropriação dos expropriadores”, baniou os judeus do país, de modo que o poema seria extremamente “revelador”, já apresentando, antecipadamente, “para quais objetivos o nacional-socialismo precisa do antissemitismo” (Cf. BENJAMIN, Walter. VB, p. 70; “A Cronos”. In: BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956, op. cit.*, p. 61). Porém, Benjamin muda essa interpretação posteriormente, realizando uma crítica desse poema e autocritica de seu comentário como “piedosa falsificação”, devido a diálogos com o ex-comunista Heinrich Blücher, que interpretava diferentemente o teor politicamente antecipador, o “caráter profético” de tais versos como remetendo a “nada além do que uma formulação da *práxis* da GPU”, da polícia secreta soviética. Benjamin passa, então, a interpretar o verso final do poema, “assim falamos com nossos pais”, como se tratando de uma “expropriação dos expropriadores não em proveito do proletariado, mas dos expropriadores mais poderosos”, afirmando que esses poemas de Brecht revelariam “como os piores elementos do PC comunicam-se com os mais sem escrúpulos no nacional-socialismo”. (Cf. BENJAMIN, Walter. GS VI, p. 540). Como observa Irving Wohlfarth, pode-se concluir dessa interpretação revista que “certos poemas de Brecht não eram destinados, como Benjamin alegou, para tornar-se um cifrado ‘amanhã’; eles precisam ser interpretados no momento”, referem-se à conjuntura (Cf. WOHLFARTH, Irving. “‘Apagar os vestígios’: Sobre a dialética de um lema” (Tradução de Jaime Ginzburg). In: *Walter Benjamin: Rastro, aura e história, op. cit.*, p. 214).

¹³⁷ Não se deve ver aqui, como ressaltam autores, uma negação e destruição da própria “pessoa” ou “indivíduo”, mas desta antiga noção de “individualidade”, à qual se seguirá, então, uma nova individualidade a ser construída mediante a inserção do sujeito no coletivo revolucionário e sua atuação política (Cf. STEINWEG, Reiner. “Brechts ‘Die Maßnahme’ – Übungstext, nicht Tragödie”. In: *Alternative 78/79*, 1971, p. 142; KNOFF, Jan. *Brecht-Handbuch: Theater*. Stuttgart: Metzler, 1980, p. 420).

glória, mas quem / O faz pelo silêncio? [...] E a glória procura em vão / Pelos autores do grande feito” (BRECHT, TC 3, p. 242), dizem os versos da canção “Elogio ao trabalho ilegal”, cantada pelo coro de controle. Nestas condições, os quatro agitadores e o jovem camarada dirigem-se à China, levando os “ensinamentos dos clássicos” do comunismo e dos propagandistas, “o ABC do comunismo”. “Não erradicamos a miséria mas falamos da erradicação de sua origem”, dizem os quatro agitadores (BRECHT, TC 3, p. 242).

O “estar de acordo” do jovem camarada com as condições da militância política clandestina é então rompido quando, em desacordo com a avaliação dos quatro agitadores de que o momento não era ainda apropriado para uma insurreição e ocupação dos quartéis, retira a máscara e rasga-a em seguida, em um gesto desesperado de rompimento com o “acordo” antes manifestado com a necessidade do anonimato, da “anulação” do rosto, condição para a luta política clandestina. “E olhamos, e no crepúsculo/ Vimos seu rosto desvelado / Humano, aberto e sincero. Ele havia / rasgado a máscara”, dizem os quatro agitadores (BRECHT, TC 3, p. 261). Interpelado por seus companheiros sobre as razões para considerar o momento politicamente oportuno para revolta, a insurreição e a ocupação, o jovem camarada não se mostra capaz de expô-las, reduzindo-se a afirmar: “vejo com meus dois olhos que a miséria não pode esperar. Por isso me oponho à sua decisão de esperar”. E volta a afirmar: “faço apenas o que é humano”, “meu coração bate pela revolução” (BRECHT, TC 3, p. 260). Essa incapacidade de fornecer sua análise conjuntural, de fundamentar “sua avaliação da situação” e sua proposta de ação política, como ressalta Steinweg (1971, p. 135-136), revelar-se-ia nos próprios “modelos de linguagem” utilizados por Brecht para a construção do “papel do jovem camarada”, expondo “modelos de formas de pensamento idealistas”. Assim, defende Steinweg (1972, p. 479-480), Brecht expõe aqui “o perigo da ideologização”, de modo que “o jovem camarada não argumenta; ele ‘acredita’”. Em outro gesto de negação do compromisso assumido com a construção coletiva do trabalho de militância política, o jovem camarada rasga os panfletos contendo os “ensinamentos dos clássicos”, pois “falam de métodos que abrangem a miséria em toda sua extensão”, mas “não são a favor de que se dê ajuda imediata a todo miserável” (BRECHT, TC 3, p. 258). Quando os quatro agitadores exigem que, “em nome do Partido”, ele dissuada os desempregados de ocuparem os quartéis e os convença a unirem-se à manifestação dos trabalhadores, o jovem camarada questiona, então, a composição e legitimidade da autoridade do Partido. À pergunta “Mas quem é o Partido?”, do jovem camarada, os quatro

agitadores respondem: “Nós somos ele / Você e eu e vocês – nós todos” (TC 3, p. 259).¹³⁸ Aqui, surge a polêmica imagem da oposição estabelecida entre os âmbitos individual e partidário, em termos dos “dois olhos do indivíduo” que, impelido e comovido pela “visão da miséria”, deseja agir de modo imediatista, e os “milhares de olhos do Partido” que, enquanto “tropa avançada das massas”, instância organizadora da construção coletiva da militância, apresentaria visão estratégica, como consta na canção “Elogio do Partido”. Segundo Brecht, “o ser humano individual está sujeito a uma causalidade exterior enredada e pode tornar-se senhor de seu destino apenas como membro de um coletivo, inevitavelmente contraditório em si mesmo. Ele registra apenas impressões fracas e crepusculares da causalidade que lhe é imposta” (GW 15, p. 274). Tal “inevitável contraditoriedade” do coletivo e de suas relações com o indivíduo constitui, na peça, objeto de investigação.

A questão do “estar de acordo” reaparece, então, na ocasião da morte do jovem camarada que, após ter sido identificado como “elemento estranho” e gerado a perseguição do coletivo, manifesta seu “estar de acordo” com a “medida” de que os quatro agitadores nele atirassem e o jogassem numa mina de cal, de modo a queimar seu rosto, impedindo sua identificação. Aqui, reaparece também a questão da “anulação” do rosto como necessidade de “apagar os rastros”, agora relacionada à necessidade de fuga imediata para sobrevivência do coletivo, de forma que a “anulação”, como ressalta Gatti, apresenta um duplo sentido, podendo “indicar tanto a clandestinidade da militância comunista quando a morte física do jovem camarada. A relação entre indivíduo e coletivo determinará um ou outro resultado” (2015, p. 66). Lembrando a relação dialética existente entre as peças de aprendizagem, ressaltada por Steinweg (1971, p. 121), *A Medida* dialoga aqui com questões presentes nas peças de aprendizagem anteriores acerca do “estar de acordo”. Nas óperas escolares *Aquele que diz sim* (*Der Jasager*) e *Aquele que diz não* (*Der Neinsager*),¹³⁹ estava presente o “estar de acordo” do indivíduo com a necessidade de sua própria morte, de seu sacrifício em função do coletivo, relacionada também ao risco de fracasso de uma missão realizada em uma viagem. Os desdobramentos da questão do “estar de acordo”, então, modificam-se nas

¹³⁸ Como ressalta Steinweg, tal trecho foi acrescentado por Brecht na versão de 1931 e remete ao artigo de Otto Biha, publicado na revista *Die Linkskurve* após a estreia da peça, no qual ataca a suposta perspectiva teórica “abstrata” de Brecht acerca do Partido Comunista, conforme mencionado, e escreve: “o Partido somos nós – eu e você, camarada” (Cf. BIHA, Otto. *Die Linkskurve*, janeiro de 1931, n.1, p. 12-14. In: STEINWEG, Reiner. *Die Maßnahme: Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, p. 355; STEINWEG, Reiner. “*Die Maßnahme*” – *Übungstext, nicht Tragödie*. In: *Alternative* 78/79, 1971, p. 135).

¹³⁹ In: BRECHT, Bertolt. TC 3; GBA 3.

peças de acordo com as diferentes circunstâncias. Em *Aquele que diz sim*, um menino, cuja mãe encontra-se doente, acompanha uma viagem realizada por um professor e três estudantes a fim de obter ajuda médica para uma epidemia alastrada na comunidade; no entanto, durante a viagem o menino também fica doente, colocando em risco a missão de ajuda à comunidade. Nessas condições, manifesta seu “estar de acordo” com sua morte e é jogado no vale. Já em *Aquele que diz não*, trata-se de uma viagem de estudos para as montanhas: o menino, cuja mãe encontra-se enferma, deseja acompanhar o professor e os estudantes a fim de ajudar sua mãe, dado que existem muitos médicos que moram nas montanhas. Inicialmente, manifesta seu “estar de acordo” com os imprevistos que poderiam surgir; durante a viagem, ele mesmo fica doente e é então confrontado com um “grande costume” existente há tempos, conforme o qual quando alguém não é capaz de continuar na viagem, deve ser jogado no vale. Aqui, porém, o menino manifesta seu desacordo com o costume, dadas as diferentes condições, em que a volta da viagem não colocava em risco a existência de toda a comunidade, como em *Aquele que diz sim*. Questionado sobre o fato de antes ter dado seu “acordo” com as condições da viagem – “sobre ter dito a” e agora, portanto, dever “dizer b” –, diz ele:

Aquele que disse a, não tem que dizer b. Ele também pode reconhecer que a era falso. Eu queria buscar remédio para minha mãe, mas agora eu também fiquei doente, e, assim, isto não é mais possível. E diante desta nova situação, quero voltar imediatamente. E eu peço a vocês que também voltem e me levem para casa. Seus estudos podem muito bem esperar. E se há alguma coisa a aprender lá, o que eu espero, só poderia ser que, em nossa situação, nós temos que voltar. E quanto ao antigo grande costume, não vejo nele o menor sentido. Preciso é de um novo costume, que devemos introduzir imediatamente: o costume de refletir novamente diante de cada nova situação (BRECHT, TC 3, p. 231).

Dialogando entre si, as duas peças deveriam ser trabalhadas e encenadas conjuntamente.¹⁴⁰ A questão do “estar de acordo” envolve um exercício de aprendizado. Deve-se “aprender a estar de acordo”, conforme a fala do coro no início das peças: “Muitos dizem sim, mas sem estar de acordo. / Muitos não são consultados, e muitos / Estão de acordo com o erro. Por isso: / O mais importante de tudo é aprender a estar de acordo” (BRECHT, TC 3, p. 217; p. 225).¹⁴¹ Segundo Steinweg, toda a sorte de afirmações

¹⁴⁰ Cf. STEINWEG, Reiner. “Die Lehrstücke als Versuchsreihe”. In: *Alternative* 78/79, 1971, p. 122.

¹⁴¹ Esta versão de *Aquele que diz sim* corresponde à segunda versão da peça. A primeira versão havia sido escrita a partir de uma peça japonesa de teatro Nô, que fora traduzida para o alemão, por Elisabeth Hauptmann, com base na tradução para o inglês de Artur Waley, e apresentava também uma viagem motivada por estudos. A recepção positiva da peça, elogiada pela Igreja e por setores conservadores, impulsionou discussões. Foram

“ideológicas” do jovem camarada, de teor “idealista”, mostrariam que seu “estar de acordo” inicial era, na verdade, “falso”, dado a partir de um “desconhecimento” das reais condições do trabalho e de uma “exagerada auto-confiança” (1971, p. 138). A questão do “estar de acordo”, em *A Medida*, não deve, então, ser lida como exigência autoritária de submissão do indivíduo ao Partido, ou defesa de seu sacrifício, mas como movimentação da relação “dialética entre indivíduo e coletividade,” como observa Luciano Gatti (2015, p. 58), em que há um questionamento recíproco entre as duas instâncias, prevendo uma reflexão coletiva e crítica dos costumes, seu estranhamento, sua desnaturalização: nesse sentido, bem ressalta Gatti, a função do coletivo não seria “sobrepôr-se à sabedoria individual, mas conferir-lhe sua dimensão coletiva, pois só merece o nome de sabedoria aquele conhecimento capaz de atender à tarefa coletiva chamada por Brecht de ‘transformação do mundo’. Somente a sabedoria produzida coletivamente é válida” (2015, p. 60). Aqui, coloca-se um debate sobre a construção coletiva do próprio conhecimento: a “sabedoria” é concebida como um conhecimento construído coletivamente e coletivamente útil, passível de ser “mostrado” aos demais sujeitos e apto a transformar a realidade social – de modo que aquela postura de “mostrar” se faz também presente no conteúdo do texto como objeto de discussão. Dizem os quatro agitadores ao jovem camarada:

Mostre-nos o caminho que devemos percorrer
 E o percorreremos com você, mas
 Não percorra sem nós o caminho correto,
 Sem nós ele seria
 O mais errado.
 Não se separe de nós!
 Podemos estar errados e você ter razão, portanto
 Não se separe de nós!
 Que o caminho mais curto é melhor do que o mais longo
 Ninguém nega
 Mas se alguém o conhece

realizados debates na Escola Karl Marx em torno dessa primeira versão, anotados por Brecht nos *Versuche*, apontando as possibilidades de modificar o início ou o fim da peça. Então, escreveu a segunda versão de *Aquele que diz sim*, em que a motivação da viagem é modificada, envolvendo uma busca de ajuda coletiva frente à ameaça de extinção da comunidade, e *Aquele que diz não*, em que a motivação da viagem permanece a mesma, mas o desdobramento da questão do estar de acordo é modificado (Cf. STEINWEG, Reiner. “Die Lehrstücke als Versuchsreihe”. In: *Alternative* 78/79, 1971, p. 122-124; KNOPF, Jan. *Brecht-Handbuch: Theater*. Stuttgart: Metzler, 1980, p. 88-92; e os “protocolos das discussões” da peça na Escola Karl Marx, in: BRECHT, Bertolt. GBA 24, p. 92-95). A gênese da peça *A Medida* remete a *Aquele que diz sim*: esta havia sido caracterizada por Eisler, além de outros colaboradores de Brecht, “como uma peça com uma música muito bela, mas com um texto feudalista ‘tolo’”, de modo que Brecht se dedicou, então, a “escrever uma ‘contra-peça’ a ‘Aquele que diz sim’, com o mesmo tema”, conforme Eisler (Cf. STEINWEG, Reiner. *Die Maßnahme: Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, p. 266; *Idem. Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*. Zweite, verbesserte Auflage. Stuttgart: Metzler, 1976 b, p. 62).

E não é capaz de mostrá-lo a nós, de que nos adianta a sua Sabedoria?
Seja sábio conosco!
 Não se separe de nós! (BRECHT, TC 3, p. 259-260; *tradução modificada*; GBA 3, p. 120).

Em *A Medida*, o “estar de acordo” do jovem camarada com sua morte é apresentado pelos quatro agitadores como fruto da necessidade urgente de salvar o coletivo político. Aqui, como observa Sérgio de Carvalho, se por um lado “o ato heroico individual é sempre insuficiente ou equivocado”, por outro lado, “sua condenação coral é ambígua, na medida em que vivemos a dor do caso individual apresentado em sua historicidade” (2013, p. 121). Neste sentido, quando indagados pelo coro de controle se “não encontraram outra saída”, respondem os quatro agitadores:

Como o tempo era pouco, não encontramos outra saída.
 Assim como o animal ajuda o animal,
 Também nós desejávamos ajudá-lo, aquele que
 Lutara conosco pela nossa causa.
 Distante cinco minutos dos perseguidores
 Pensamos numa
 Alternativa melhor.
 Também vocês agora estão pensando
 Numa alternativa melhor.
Pausa. (BRECHT, TC 3, p. 263-264).

Com as últimas linhas “também vocês agora estão pensando / numa alternativa melhor” e a “pausa” indicada pela rubrica do texto, antes do prosseguimento do discurso dos quatro agitadores, temos, como observa Lehmann (2009, p. 398), uma quebra da dinâmica do “relatório”, que se desloca, sem mediação, “para a presença da cena teatral *hic et nunc*”, aqui e agora. Dessa forma, ocorre uma passagem imediata, uma “transgressão dos limites” entre debate e fatos narrados, “ficção” e “realidade”, de modo que “todos os presentes” são aqui indagados, não só o coro de controle, mas também o público (LEHMANN, 2009, p. 398). Aqui, tal ruptura, então, afasta a peça, na própria construção formal do texto, das leituras que defendem seu caráter autoritário, assim como a identificação do “comportamento político correto” com o dos quatro agitadores, devolvendo o questionamento sobre a medida a todas as pessoas presentes, participantes do experimento.

Segundo Lehmann e Helmut Lethen, em um texto de 1978, “a dramaturgia de Brecht não oculta em nenhum momento a violência com a qual um tipo de aparelho, seja chamado de Dialética, História ou Partido, escreve no corpo de cada um sua sentença de morte”

(1978, p. 302). Aqui, identificam uma dimensão da peça de aprendizagem que a aproximaria de Kafka, da imagem dos condenados, em *Na Colônia Penal*, que têm seus corpos atravessados até a morte pela lei que infringiram e desconhecem, escrita em suas costas por uma máquina de tortura que deve atravessá-los. Os autores chamam a atenção para a existência de uma dimensão de obscuridade na peça de aprendizagem, um “resto”, que resistiria aos esforços de “esclarecimento”, “clareza” e ensinamento racional. Criticando a leitura da peça por Steinweg, afirmam que “o conceito racional, a dialética”, não seria “tão simples como a teoria da peça de aprendizagem poderia fazer crer”: permaneceria sempre, na peça de aprendizagem, “o espanto”, “um resto”, sem o qual sua compreensão não seria possível (LEHMANN; LETHEN, 1978, p. 302). Em seu ensaio sobre *A Medida*, Steinweg afirma que seu “objeto de investigação” seria “a consciência do jovem camarada como ideológica (ideologia entendida como 'falsa consciência', ou seja, como consciência que contradiz a *práxis* econômica e política, social, exercida ou passivamente experienciada). [...] A fixação ideológica impede o jovem camarada de pensar dialeticamente” (1971, p. 136). A questão central da peça, segundo ele, seria “o perigo da ideologização”, conforme mencionado, “e não a morte do camarada como problema ético e abstrato”, como tradicionalmente interpretado (STEINWEG, 1972, p. 479-480). Porém, como vimos, crítica da ideologia em Brecht não se reduz a desmascaramento da “falsa consciência”, apesar de também passar por aí: na peça, tal desmascaramento é realizado pelos discursos dos quatro agitadores; no entanto, as teses por eles defendidas são elas mesmas sujeitas, enquanto objeto de investigação e crítica, à característica formal específica do exercício da peça de aprendizagem, de modo que, como observa Luciano Gatti, o conteúdo do texto torna-se objeto de “sóbria ponderação” (2015, p. 63). Indício claro de que não se trata apenas de desmascaramento da falsa consciência, como bem ressaltado por Gatti, é o fato de Brecht colocar “na boca do comerciante” a “canção da mercadoria”, que expõe a diferença entre “valor de uso e valor de troca”, a exploração da força de trabalho, a produção da mais-valia, estabelecendo um poderoso recurso de estranhamento, mostrando que não se trata somente de “conscientização” acerca da exploração (2015, p. 63).

Opondo-se a tal leitura de Steinweg, Lehmann e Lethen afirmam que, apesar de “inovadora”, ela realizaria uma “redução racionalista de um problema existencial como meramente de pensamento”, o que corresponderia a uma “representação ilusória de que, se fossem eliminadas as falácias idealistas, poderia ser evitada a dilacerante contradição entre espontaneidade e discernimento que o indivíduo experiencia na *práxis* política” (1978, p.

304). Valendo-se da caracterização, feita por Althusser, de uma “dissonância entre o tempo do sujeito e o tempo do processo histórico” nas peças de “maturidade” de Brecht, em *Mãe Coragem e seus filhos* e, sobretudo, em *A Vida de Galileu*, os autores afirmam que tal dissonância também atravessa as peças de aprendizagem (LEHMANN; LETHEN, 1978, p. 313).¹⁴² Eles defendem, então, a existência de uma estrutura de “dois níveis” nas peças de aprendizagem, uma “dupla antítese”, na qual a “contraditoriedade dialética” conceitual apresentaria, antes, “apenas um dos níveis”: enquanto haveria, por um lado, o nível racional do “conceito” e do discurso político, da oposição entre “comportamento político incorreto” e “correto”, pensamento “falso” e “correto”, por outro lado, haveria um nível “do impulso de uma heterogeneidade radical no sujeito”, de uma “negatividade” da própria corporeidade, que resistiria e se oporia à sua incorporação ao nível racional do conceito, no qual as contradições permaneceriam não plenamente reconciliáveis (LEHMANN; LETHEN, 1978, p. 306-309). Nesta “dupla estrutura” da peça de aprendizagem, defendem os autores, “a antítese conceitual em sua totalidade (nível I) é confrontada com um segundo nível: nele não são colocados em questão os falsos pensamentos, mas o próprio pensamento, [...] não uma ordem conceitual, mas a própria ordem do pensamento (nível II)” (LEHMANN; LETHEN, 1978, p. 306). Assim, a compreensão da peça de aprendizagem como “jogo de dialética”, segundo defendem, deveria reconhecer e responder a esta “dupla polaridade”: por um lado, o nível no qual se situam as oposições políticas e suas “posturas e gestos correspondentes”, a oposição entre “espontaneísmo e disciplina”, entre “razão e sentimento”, como vimos, e outro nível no qual o próprio plano do discurso racional opõe-se ao nível da irredutibilidade da “corporeidade” e da existência individual, do “impulso subjetivo”, da “‘negatividade’ do corpo [...] contra o conceito” (LEHMANN; LETHEN, 1978, p. 306-309). Ainda permaneceria um “espanto não dissipado”, relacionado à violência contra a existência individual do sujeito pelo “processo histórico”, em sua dimensão de impulsividade, “espontaneidade” e sua “corporeidade”, que Brecht buscaria incorporar e “resolver dialeticamente” no nível do discurso político, das oposições entre conceitos no discurso racional, de uma “razão histórica”, mas que ainda escaparia a ele como “um momento do mudo protesto da corporeidade no qual a mobilizada racionalidade se executa”

¹⁴² Segundo a interpretação de Althusser, haveria nessas peças uma coexistência e discrepância entre uma temporalidade histórica “dialética” e uma “temporalidade não-dialética” da consciência do sujeito, “que se crê e sempre se toma por dialética”: uma “estrutura latente dissimétrico-crítica” que permitiria realizar uma “crítica imanente das ilusões da consciência” (Cf. ALTHUSSER, Louis. “O ‘Piccolo’, Bertolazzi e Brecht”. In: *A Favor de Marx*. Tradução de Dirceu Lindoso. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p. 125).

(LEHMANN; LETHEN, 1978, p. 306-308; p. 316). A peça de aprendizagem, segundo os autores, não se tornaria “tragédia” justamente pela existência do nível do discurso político racional e da “razão histórica”; porém, por outro lado, a intersecção com este segundo nível seria crucial para suas implicações: “só porque o último, com todas as suas implicações (espontaneidade, etc.), adentra *todos* os níveis, pode a peça ter efeito – apenas porque ela não afirma que a dialética do marxismo resolveria o problema de uma vez por todas, apenas por isso ela pode funcionar politicamente” (LEHMANN; LETHEN, 1978, p. 312). Não seria dissolvida ou eliminada, então, “a dilacerante tensão entre tempo do sujeito individual e tempo da história” (LEHMANN; LETHEN, 1978, p. 317).

Levando em conta tal dimensão, podemos, então, buscar compreender melhor o que se visaria como ensinamento, como aprendizado da peça, o “comportamento político correto” a ser aprendido, a partir do processo, definido por Brecht como objetivo da peça, de “mostrar o comportamento político incorreto”. Como dissemos, tendo em vista a especificidade da construção formal da peça de aprendizagem, as teses leninistas nela presentes não coincidem com o ensinamento visado: ao mesmo tempo em que são mobilizadas para uma crítica ao contexto político, constituem elas mesmas objeto de investigação, análise e discussão. Elas são, então, sujeitas à própria especificidade do procedimento de construção formal da parábola na peça de aprendizagem, à atividade do exercício coletivo de atuação, revezando-se nos papéis, ao trabalho de criação e improvisação conjunta, de modo que cada pessoa experimente as diversas posições, as diferentes perspectivas, explorando e experienciando corporalmente as contradições, imitando criticamente os distintos comportamentos políticos, “posturas” e “gestos”. Tendo em vista que, como diz Brecht, “só o intérprete do jovem camarada pode aprender”, “e somente se tiver também representado um dos agitadores e cantado junto ao coro de controle”, o aprendizado visado não viria de um dos comportamentos mostrados, como mencionado, mas do próprio exercício de atuação de mostrá-los, da imitação crítica de tais posturas segundo o procedimento de estranhamento “de mostrar”, “mostrando que mostra” – que atravessa também a construção textual, a fim de evitar o ilusionismo. Assim, como bem observa Luciano Gatti (2015, p. 71-73), se buscaria como aprendizado uma transformação da postura dos atuentes a partir do revezamento de “mostrar que mostra” posturas caracterizadas por exacerbações de “empatia” e “distanciamento”: por um lado, a postura do jovem camarada, justamente uma postura marcada pela empatia – tão criticada por Brecht –, como vimos, frente à miséria, à exploração e ao sofrimento, pela ação a partir da

espontaneidade, do imediatismo das emoções e do impulso individual, e por outro, a postura dos agitadores, marcada pelo distanciamento, pela frieza, pela defesa da disciplina coletiva e dos “ensinamentos dos clássicos”, assim como pela atuação no coro de controle – a instância coletiva, a quem uma sentença é solicitada e para quem a postura do jovem camarada é mostrada – e nos demais papéis, de trabalhadores explorados e figuras que apresentam a função de exploradores. Segundo Gatti, “seria um equívoco pensar que a crítica à empatia incide apenas sobre o comportamento do jovem camarada. Ela também visa impedir que haja identificação da finalidade do exercício com a decisão tomada pelos agitadores” (2015, p. 72). Benjamin, em seu *Comentário sobre Brecht*, fala que seus trabalhos apresentariam como “produto principal” justamente “uma nova postura [...] Ela é nova, e o mais novo nela, é que ela é passível de ser aprendida” (VB, p. 34-35). Portanto, em uma parábola que mobiliza “os ensinamentos dos clássicos” do comunismo com vistas a uma crítica ao contexto político, colocando-os também enquanto objeto de discussão e crítica, teríamos um experimento coletivo de atuação que movimenta, explora, radicaliza, em um jogo, suas contradições, visando um aprendizado a partir da imitação crítica de posturas marcadas por extremos de empatia e distanciamento. Tal transformação de postura estaria associada a uma transformação de pensamento, dado que, como vimos, a tese de correlação e influência mútua, recíproca entre ambos estaria na base da construção brechtiana da peça de aprendizagem. Assim, se tornaria possível “adquirir a noção prática do que é dialética”¹⁴³ da qual fala Brecht: a dialética entendida, conforme mencionado, enquanto “método de pensamento e comportamento”, como observa Steinweg (1976 b, p. 118). Revezando-se nessas diferentes posturas, imitando-as criticamente, teríamos “exercícios de flexibilidade [...] destinados àquele tipo de atletas do espírito como têm que ser os bons dialéticos”, como disse Brecht, almejando como aprendizado exercitar uma postura crítica, “uma postura teatral sóbria”, conforme observa Gatti, caracterizada por uma regulação entre “empatia” e “distanciamento”, “nem muito próxima a ponto de sucumbir ao objeto que atrai e seduz, como o jovem camarada”, cuja postura, nesse sentido, seria semelhante à do espectador do tradicional teatro baseado no primado da empatia, nem tão distanciada a ponto de se tornar enrijecida, inflexível e indiferente, como “executante automatizado do processo histórico” (2015, p. 75). Ou como a postura de “perigosa passividade” presente na própria esquerda, criticada por Brecht em *O Processo dos Três Vinténs*, como mencionado, que percebe o

¹⁴³ In: STEINWEG, Reiner. *Die Maßnahme*: Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, p. 261.

mundo “do outro lado de uma barricada”, naturalizando a exploração e as contradições sociais, a própria luta de classes, em vez de vê-lo como objeto de construção da *práxis* humana. Um aprendizado a ser levado pelos sujeitos em sua atuação na militância política, na construção e organização coletiva da ação política, sendo capaz de desnaturalizar os comportamentos políticos e posturas, reconhecê-los em seu caráter histórico-social, político, contraditório, reconhecendo as contradições do processo histórico, em seu caráter estrutural, e sendo capaz de atuar coletivamente de forma a explorá-las e movimentá-las.

Poderíamos afirmar que teríamos, então, com *A Medida*, um experimento estético-político que, conforme diz Pedro Mantovani (2012, p. 11-12) acerca das peças de aprendizagem, na introdução de sua tradução do *Fatzer*, visaria a formação política do proletariado enquanto “sujeito histórico” revolucionário, coletivo, capaz de “destravar a história através da luta de classes”, capaz de dar conta de seus impasses. Buscando uma ruptura com as instituições teatrais existentes e seus frequentadores “compradores de arte”, respondendo à contradição do teatro político identificada por Piscator, almejar-se-ia uma socialização dos “meios teatrais” em um exercício de atuação coletiva que apresentaria como aprendizado uma transformação da postura dos que dele participam, discutindo a organização coletiva da ação política revolucionária, a tática e estratégia do Partido, a construção coletiva de conhecimento: um jogo, um exercício de atuação que não negaria e dissiparia a violência com a qual o sujeito é atravessado em sua própria corporeidade pela “história”, pela “dialética”, pelo “partido”, pela “razão histórica”, como dizem Lehmann e Lethen, mas que a colocaria, a cada vez, constantemente em jogo (1978, p. 309). No quarto capítulo, retornaremos a tais questões, que constituirão um pano de fundo da discussão sobre o trabalho com a parábola em Kafka – na polêmica envolvida em suas leituras por Benjamin e Brecht – e em Brecht.

3 Radicalizando a refuncionalização interna ao aparelho teatral burguês: *Um homem é um homem*, uma peça-modelo

3.1 Diálogos com a tradição

Enquanto com a peça de aprendizagem Brecht busca uma ruptura com o monopólio institucional teatral, com as instituições teatrais disponíveis, com o teatro épico, ele trabalha em uma refuncionalização social do teatro interna às instituições existentes, ao próprio aparelho teatral burguês, radicalizando tal refuncionalização após os experimentos com as óperas. Neste contexto, não realiza mais aquele movimento de “sacrifício” aos parâmetros formais do teatro burguês, buscando autossabotá-los e subvertê-los formal e internamente, mas engaja-se em uma crítica e ruptura radical com eles, em todos os âmbitos e aspectos. Na peça *Um homem é um homem*, cuja montagem sob direção de Brecht, em 1931, foi caracterizada por Benjamin como “modelo do teatro épico” (OE I, p. 80), já podemos encontrar os fundamentos, um embrião do projeto brechtiano do teatro épico, tanto em termos de sua temática quanto de sua crítica à forma dramática, em sua construção formal textual e cênica, estabelecendo um diálogo com a tradição alemã dos gêneros literários.

Como vimos, a refuncionalização social do teatro, a transformação política da função social da instituição teatral, envolve uma transformação radical de suas formas de representação: envolve, segundo Brecht, a exposição da realidade social em seu caráter contraditório, em toda a complexidade que a permeia, de forma a poder ser “dominada”, como costuma dizer, submetida pelos sujeitos “à sua *práxis*” e transformada (1967, p. 134). Impunha-se para Brecht a questão estético-política de como colocar em cena, de como expressar teatralmente os processos histórico-sociais, políticos e econômicos que regem a sociedade, o “complexo de causalidade social”,¹⁴⁴ como diz, dos quais os indivíduos não são conscientes, mas que subjazem, permeiam e condicionam suas ações no mundo, suas interações e relações com outros sujeitos. Colocava-se, portanto, a questão de como expor, pela construção teatral do espetáculo, as contradições estruturais da sociedade, de modo a fazer com que o espectador as reconheça em seu caráter histórico e complexo, incitando nele

¹⁴⁴ Cf. BRECHT, Bertolt. “O caráter popular da arte e o realismo”. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: UNESP, 1998, p. 262.

uma mudança de postura, analisando-as criticamente e assumindo um posicionamento político frente a elas. O surgimento de temas de caráter social, político-econômico, na dramaturgia e na cena teatral a partir do fim do século XIX, com o naturalismo, gera, segundo Peter Szondi, em *Teoria do Drama Moderno*, uma “crise interna” ao drama burguês, uma contradição no interior de sua própria forma, caracterizada por Szondi como um universo fechado, de “caráter absoluto”, totalizante, apresentado pela fábula e baseado, alicerçado, fundamentado na esfera das relações intersubjetivas, “inter-humanas”, refletindo-as e reproduzindo-as mediante a representação em primeira pessoa das ações das personagens, determinadas pelas noções de “liberdade e compromisso, vontade e decisão” individuais, tendo o “diálogo” como o meio, dotado de “supremacia absoluta”, “que dava expressão linguística a esse mundo inter-humano” (SZONDI, 2011, p. 23-25).

Constituído como universo marcado por uma “dialética fechada em si mesma”, dotada de uma temporalidade caracterizada por “uma sequência absoluta de presentes”, “onde cada cena gera a seguinte”, conectando-se, desenvolvendo-se e desdobrando-se por um rigoroso e necessário princípio de causalidade entre as ações, segundo Szondi, o drama burguês excluiria qualquer referência, remissão, alusão ao mundo das forças histórico-sociais, políticas, econômicas, das “condições objetivas” subjacentes às ações, bem como manifestações ou irrupções da “interioridade” humana que não se expressassem e objetivassem por meio do “diálogo” (2011, p. 24-27). Ele caracteriza, então, o “drama moderno” pela “crise” dessa forma, por uma contradição entre “forma” e “conteúdo” a partir da inserção, da inclusão, da incorporação, na forma dramática, de conteúdos referentes ao meio social, ao âmbito da vida material, à esfera político-econômica, como no naturalismo, com sua pretensão de “objetividade” científica, de reprodução de uma “fatia da vida”. Aqui, teríamos, com o “drama social”, segundo Szondi, uma inserção do proletariado e dos novos problemas sociais contemporâneos, da alienação humana, da luta de classes, de temas sociais relativos às “condições políticas e econômicas que passaram a ditar a vida individual”, mas buscando “salvar” a forma dramática, gerando, portanto, “uma contradição em si”, uma “contradição entre o tema épico e a forma dramática que ainda não foi abandonada” (2011, p. 66-67; p. 73). Segundo ele, incorpora-se à cena dramática “a relação entre o narrador épico e seus objetos”, como em *Os Tecelões*, a partir da personagem do “forasteiro”, como, por exemplo, Moritz Jäger, que retorna à sua cidade de origem após uma longa temporada servindo ao exército: então, afastado da situação de miséria e exploração dos tecelões, incita entre eles a revolta, sendo capaz de fazê-lo exatamente devido a esta

condição “distanciada” de “forasteiro” (SZONDI, 2011, p. 71).¹⁴⁵ Assim, haveria uma contradição no interior da própria forma dramática, a partir da inserção de uma personagem com a função de sujeito de caráter “épico”, a fim de apresentar a situação pela perspectiva do dramaturgo, subjacente enquanto “narrador” oculto da peça, e dar conta dos conteúdos sociais que ela pretende trabalhar, descrever e expor, que requerem tal perspectiva “épica”, narrativa, “objetiva”:¹⁴⁶ deste modo, conforme Szondi, “elementos da forma épica aparecem no drama travestidos de elementos temáticos” (2011, p. 70). Por outro lado, temos, no “drama de estações” (*Stationendrama*), como em *Rumo a Damasco* (*Nach Damaskus*), de Strindberg, e em diversas obras da dramaturgia expressionista, como *De Manhã à Meia Noite*, de Kaiser, e *A Transformação*, de Toller, o rompimento da forma dramática pela “trajetória subjetiva” que substitui a “ação objetiva”, conseguindo “corresponder formalmente às intenções temáticas da dramaturgia subjetiva” (SZONDI, 2011, p. 52-53).¹⁴⁷ Teríamos aqui uma estrutura fragmentada, esfacelada, cindida, constituída a partir de um “Eu-central” que rompe as unidades de tempo, espaço e ação, bem como seu “nexo causal”, apresentando-se e expressando-se enquanto o próprio princípio estrutural da obra, projetando sua subjetividade para as demais personagens, coisas e características da cena, constituindo-as como suas “emanações”, seus desdobramentos, reflexos, espelhamentos (SZONDI, 2011, p. 52-54). Conforme Anatol Rosenfeld, “isso impõe ao drama expressionista não raro certo caráter épico-lírico, visto a consciência-foco constituir mediador narrativo de grande força expressiva” (1993, p. 283).

A inserção de elementos “épicos”, de caráter “narrativo”, em “terceira pessoa”, na forma dramática pelo teatro épico de Brecht representaria, segundo Szondi, uma “tentativa de resolução” desta “crise do drama”, possibilitando a entrada em cena destas forças sociais, político-econômicas, exteriores ao universo fechado, “absoluto”, da relação intersubjetiva do drama, em um teatro no qual o épico se faz presente na “totalidade da obra”, atravessando-a

¹⁴⁵ Cf. HAUPTMANN, Gerhart. *Os Tecelões*. Tradução de Marion Fleischer e Ruth Mayer Duprat. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968.

¹⁴⁶ Neste sentido, observa Szondi, tal pretensão “objetividade” revelaria sua perspectiva “subjetiva”: “por mais paradoxal que possa parecer, o eu épico é mesmo pressuposto pela linguagem ‘objetiva’ do naturalismo, tal como configurada em *Os tecelões* [*Die Weber*] [...] É precisamente onde a linguagem dramática renuncia ao poético para se aproximar da ‘realidade’ que ela indica sua origem subjetiva: o autor. Nos diálogos naturalistas, que antecipam os registros dos futuros arquivos fonográficos, podem-se ainda ouvir as palavras do dramaturgo enamorado pela ciência: ‘Eu estudei essa gente: é assim que eles falam’. O que se chama, em geral, de objetivo se reverte, no domínio estético, em subjetivo” (Cf. SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. Tradução e notas de Raquel Imanishi Rodrigues. 2ª. Edição. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 72).

¹⁴⁷ Cf. STRINDBERG, August. *Rumo a Damasco*. Tradução de Elizabeth R. Azevedo. São Paulo: Cone Sul, 1997; KAISER, Georg. *Da aurora à meia-noite*. Tradução de Gabriela Wondracek Linck, Erica Foerthmann Schultz e Michael Korfmann. *Revista Contingentia*, vol. 5, n. 2, novembro 2010, p. 38–74.

em sua construção formal, no texto e na encenação (2011, p. 114-120). Conforme vimos, o termo “teatro épico” já havia sido utilizado por Piscator. Enquanto este valia-se de técnicas de caráter narrativo na montagem dos espetáculos, construindo espetáculos teatrais de caráter documental, almejando uma ruptura com a forma dramática tradicional, como discutido, Brecht, segundo Szondi, “entroniza o princípio científico”, trazendo a contraposição entre “narrador épico” e “objeto”, a “oposição sujeito-objeto” para “o plano institucional da forma” (2011, p. 115-117), introduzindo, de forma estrutural, o elemento épico no âmbito formal da própria dramaturgia e desenvolvendo um projeto teórico teatral que estabelece um diálogo com a teoria dos gêneros da tradição literária alemã, que remete ao debate entre Goethe e Schiller – aspecto que, como caracteriza Pasta Júnior, constitui o cerne do trabalho brechtiano de “ultrapassamento dialético” da tradição a partir do teatro épico¹⁴⁸ – e a desenvolvimentos da dramaturgia moderna.

A distinção dos gêneros poéticos apresenta uma longa tradição histórica, filosófica e literária, remetendo à *Poética* de Aristóteles,¹⁴⁹ na qual afirma que a epopéia ou a poesia épica seria aquela que só “recorre ao simples verbo” (I, 1447 b), de “forma narrativa”, enquanto a dramática efetuará uma *mimesis* das ações humanas de forma “direta”, por meio de atores, imitando “pessoas que agem e obram diretamente”. “Daí o sustentarem alguns que tais composições se denominam *dramas*, pelo fato de se imitarem agentes [*dróntas*]” (ARISTÓTELES, III, 1448 a 29). As ações deveriam ser apresentadas segundo as duas “causas naturais” que as determinam: “pensamento e caráter” (ARISTÓTELES, VI, 1450 a). Segundo Aristóteles, a “fábula” (*mythos*), entendida como “a composição dos atos”, das ações da peça (VI, 1450 a), seria como “o princípio e como que a alma da tragédia”, do drama (VI, 1450 b).¹⁵⁰ Aqui, a imitação, a *mimesis*, remeteria à própria “natureza” humana e estaria associada, segundo Aristóteles, tanto ao processo de aprendizado quanto ao deleite,

¹⁴⁸ Pasta Júnior caracteriza o trabalho dialético de Brecht com a teoria dos gêneros do Classicismo alemão, com sua noção de “teatro épico”, como eixo central do “projeto clássico” desenvolvido por Brecht, que, partindo, então, de uma crítica do classicismo alemão, da “tradição clássica nacional”, desenvolverá seu projeto “totalizante”, programado para “durar no tempo”, de caráter “internacionalista” e “trans-histórico”, retomando diferentes tradições, como o “teatro chinês, medieval e shakespeariano” (Cf. PASTA JÚNIOR, José Antônio. *Trabalho de Brecht: Breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Editora Ática, 1986, p. 111). Para a análise do autor acerca desta questão, ver o quinto capítulo da obra citada, intitulado “Faustrecht (Brecht como autor clássico nacional)”. In: *Ibidem*, p. 107-186.

¹⁴⁹ Utilizamos aqui a tradução de Eudoro de Souza, cf. ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. (Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1987.

¹⁵⁰ Como observa Jean-Pierre Sarrazac, a palavra grega *mythos*, traduzida pela palavra latina “fábula”, denomina na Antiguidade “tanto o acervo mítico de onde são pinçados os temas das peças quanto a fábula no sentido de ‘agenciamento das ações de uma peça de teatro’” (Cf. SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 81).

ao prazer, sendo através dela que os seres humanos aprendem “as primeiras noções”, ao mesmo tempo em que “se comprazem no imitado”, “se deleitam perante as imagens” (VI, 1450 b). Então, a tarefa central do “poeta trágico”, de acordo com Aristóteles, seria compor as ações que constituem a fábula, a “trama dos fatos”, que seria o “elemento mais importante” da tragédia (VI, 1450 a), de modo a dotá-la de “princípio, meio e fim” (VI, 1450 b), justa proporção entre as partes, “verossimilhança e necessidade” das ações e de sua conexão – caso contrário, a fábula seria “episódica”, o que configuraria uma obra de “maus poetas” – (IX, 1451 b), “nó”, como tudo o que precede a mudança de fortuna (XVIII, 146 a), desenvolvimento do conflito e seu “desenlace”, que deveria decorrer “da própria estrutura do mito”, da fábula (XV, 1454 b). Deste modo, pode-se suscitar a “catarse” pelo “terror e a piedade”, que “tem por efeito a purificação dessas emoções” (VI, 1449 b), definida por Aristóteles como “o próprio fim desta imitação” (XIII, 1453 a).¹⁵¹

Na tradição literária alemã, consolidou-se, com o classicismo alemão, um debate sobre a teoria dos gêneros, com a qual Brecht dialoga, em seu trabalho “dialético” com a tradição, conforme caracterizado por Pasta Júnior, como mencionado. Em sua crítica à forma dramática na relação com o espectador, com os efeitos nele gerados, Brecht retoma criticamente o debate entre Goethe e Schiller acerca dos gêneros dramático e épico, citando-o frequentemente.¹⁵² Refletindo sobre o problema dos gêneros literários a partir de uma leitura da *Poética* de Aristóteles e de questões com as quais se deparam em sua própria produção artística, em sua correspondência, os autores identificam uma inclinação moderna a “misturar os gêneros”, esforçando-se por “diferenciá-los entre si” (GOETHE, 2010, p. 166), caracterizá-los e delimitá-los, “separar e purificar ambos os gêneros” (SCHILLER, 2010, p. 174). Apresentando um objetivo oposto ao de Goethe e Schiller, buscando misturar, fundir, romper e superar as tradicionais divisões entre os gêneros literários, no entanto, em suas produções teóricas sobre a dramaturgia não-aristotélica e o teatro épico, Brecht retoma suas caracterizações dos gêneros e seus respectivos efeitos nos sujeitos, no ouvinte ou no espectador. No ensaio *Sobre Literatura Épica e Dramática*, Goethe afirma que a “diferença

¹⁵¹ Segundo Anatol Rosenfeld, ao usar o termo “catarse”, Aristóteles “tinha em mente uma ‘descarga’ segundo concepções da medicina antiga. O filósofo atribuía não só à tragédia e sim também à música (e às artes em geral) efeitos emocionais aptos a abrandarem tais excitações pela própria excitação, ou seja, por um mecanismo de descarga. As tensões psíquicas acumuladas pela vida emocional são levadas à sua purgação pacífica (não violenta), graças à arte” (Cf. ROSENFELD, Anatol. *História da Literatura e do Teatro Alemães*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993, p. 217).

¹⁵² Cf., por exemplo, as citações de Schiller em *Para a Antígona de Sófocles* e em *Pequeno Organon para o Teatro*, in: BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Tradução de Fíama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 169 e 119; *Idem. Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 204.

essencial” entre os dois gêneros reside no fato de que o drama mostra os acontecimentos “como inteiramente presentes”, enquanto na épica, eles seriam expostos como “inteiramente passados” (GOETHE, 2010, p. 241). Em uma carta a Goethe, em 26 de dezembro de 1797, citada por Brecht em *Pequeno Organon para o Teatro* (seção 50),¹⁵³ Schiller relaciona a ação dramática à passividade do espectador:

A ação dramática movimenta-se diante de mim, eu próprio me movimento em torno da épica, e ela parece estar parada. Creio que esta diferença significa muito. Se o acontecimento se movimenta diante de mim, então estou rigidamente ligado ao presente físico, minha fantasia perde toda a liberdade, surge em mim e se mantém uma contínua inquietação, preciso sempre permanecer no objeto, olhar para tudo o que está atrás, *sou privado de refletir sobre tudo*, porque sigo *uma força alheia* (SCHILLER, 2010, p. 170-171; *grifos nossos*).

A épica, por sua vez, segundo Schiller, permitiria ao sujeito, em relação aos acontecimentos, uma liberdade reflexiva e imaginativa, de pensamento e fantasia, na medida em que se movimenta em torno deles, podendo retroceder ou prosseguir, retornar ou avançar, antecipar-se, demorar-se mais em determinada parte, de modo que na épica as diferentes partes e momentos da ação apresentam autonomia entre si, sendo dotadas de semelhante valor e relevância (2010, p. 171). De acordo com Schiller, tal característica da épica relaciona-se “com o conceito do *ser-passado*, o qual pode ser imaginado como inerte, e com o conceito do *narrar*, pois o narrador já sabe o fim no começo e no meio, e consequentemente todo momento da ação tem para ele o mesmo valor, e assim ele conserva por completo uma tranquila liberdade” (2010, p. 171). Em sua crítica à forma dramática, Brecht (1978, p. 169) retoma tais considerações de Schiller, nela identificando uma postura, por parte do espectador, caracterizada por uma passividade afetiva, sensível e intelectual, tendo sua capacidade e liberdade de reflexão crítica embotada, minada, solapada, encontrando-se preso ao que um espetáculo de teor ilusionista, “hipnótico”, apresenta à sua percepção sensível no momento presente, sendo levado àquela “hipnose” por ele criticada e combatida, a um estado de transe, de entorpecimento sensível e intelectual. No caderno do programa de sua montagem da peça *Um homem é um homem* (*Mann ist Mann*), em 1931,¹⁵⁴ Brecht reproduz trechos das *Notas sobre a Ópera dos Três vinténs* contendo suas reflexões sobre a utilização de telas no palco, com projeções de “títulos das cenas”, almejando uma

¹⁵³ Cf. BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Tradução de Fíama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 119; *Idem. Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 204.

¹⁵⁴ AdK, Berlin, *Bertolt-Brecht-Archiv* BBA 1089/32-51.

“literarização do teatro”, antecipando seus acontecimentos, buscando permitir uma liberdade reflexiva ao observador “sobre o curso da ação”, em vez de “dentro do curso da ação”, sendo hipnotizado, arrebatado e tragado por ela (1967, p. 68), como vimos, o que remete a tais reflexões sobre os gêneros no debate entre Goethe e Schiller.

Assim, em diálogo crítico com a tradição dramática alemã, com o debate sobre a teoria dos gêneros literários do classicismo, buscando superá-la, como ressaltado por Pasta Júnior, e com desdobramentos e desenvolvimentos do teatro moderno, Brecht desenvolveu seu projeto estético-político de teatro épico, em suas dimensões teórica e prática, realizando amplas, abrangentes e variadas reflexões e produções teóricas, experimentações e inovações formais articuladas em torno do efeito de “estranhamento” ou “distanciamento”, que estrutura, organiza, fundamenta e abarca tanto a construção formal de sua dramaturgia quanto da cenografia dos espetáculos, tanto o âmbito textual quanto a montagem cênica de suas peças. Segundo observa John Willett, Brecht parece ter utilizado os termos “estranhamento” (*Verfremdung*) e “epicização” (*Episierung*) “como significando exatamente a mesma coisa” (1967, p. 227). A questão do “distanciamento” já se faz presente pela própria inserção do elemento épico no âmbito da arte dramática, do teatro, remetendo àquela “distância”, como diz Szondi, que caracteriza a “relação entre narrador épico e seu objeto”, rompendo o caráter “absoluto” do drama, introduzindo uma “oposição sujeito-objeto” nele inexistente (2011, p. 78). Diferentemente da tradicional forma do drama, que apresentaria um “nexo causal” rigoroso e necessário entre as cenas, como ressaltado por Szondi (2011, p. 27-28), criando, forjando o presente “absoluto” de um universo fechado, a forma épica, narrativa, é passível de ser dividida em diferentes elementos, partes, fragmentos separados, “episódios” autônomos, independentes, dotados de relevância e valor por si só, conforme caracterizado por Goethe e Schiller. No programa de *Um homem é um homem*, enfatiza que o teatro épico apresenta “um andamento não apenas em linha reta, mas também em curvas, até mesmo em saltos”.¹⁵⁵ Aqui, como observa Anatol Rosenfeld, temos a noção de um “salto dialético” que substituiria o “encadeamento causal” entre as cenas do drama tradicional (1977, p. 150). Nas *Notas sobre a ópera Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, Brecht estabelece um quadro de oposição entre a “forma dramática” e a “forma épica” de teatro: enquanto naquela “a cena ‘personifica’ um acontecimento”, nesta, ela “narra-o”, rompe o ilusionismo teatral, coloca o ser humano não apenas como sujeito agente, mas como

¹⁵⁵ AdK, Berlin, *Bertolt-Brecht-Archiv* BBA1089/32-51. Trecho extraído das *Notas sobre A Ópera dos Três Vinténs*, cf. BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 28; *Idem. Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 74.

o próprio “objeto de análise”, “suscetível de ser modificado e de modificar”, instigando o espectador a posicionar-se, tomar partido e “decisões” (BRECHT, 1978, p. 16), incitando, portanto, uma mudança de postura frente à postura tradicional do espectador de teatro, como vimos. Assim, visava-se devolver ao espectador aquela liberdade de reflexão a ele vedada, negada pela forma dramática tradicional, pelo teatro por ele denominado de “aristotélico”.

Conforme observa Gerd Bornheim, provavelmente o contato de Brecht com Aristóteles viria, sobretudo, de uma certa interpretação do filósofo disseminada na prática teatral alemã, remetendo a Lessing e suas respectivas apropriações, transformações e “metamorfoses” posteriores (1992, p. 213). Em um escrito sobre a *Poética* de Aristóteles, em torno de 1935 e 1936, Brecht orienta o foco, o cerne de sua crítica ao dito “teatro aristotélico” à noção de “catarse”, relacionada à “empatia” (*Einfühlung*), em uma concepção que remete a Lessing.¹⁵⁶ Na *Dramaturgia de Hamburgo*, Lessing expõe um projeto estético-político de formulação de um teatro nacional alemão, de caráter popular, associado à emancipação da classe burguesa então em ascensão e à unificação nacional, contra o domínio da aristocracia. Contra o esquematismo e a inflexibilidade da tragédia neoclássica francesa, sobretudo Racine e Corneille, sendo este último, segundo Lessing, “o mais prejudicial e que exerceu influência mais nefasta sobre os poetas trágicos” (2005, p. 131), ele recorre a Shakespeare, que avalia segundo a noção de “gênio”.¹⁵⁷ Opondo-se ao classicismo francês, forma de teatro aristocrático, da corte, difundida na Alemanha por meio de Gottsched e vista como modelo, alçada a paradigma condizente com as regras da *Poética* de Aristóteles, Lessing defende que a tragédia neoclássica francesa apresentaria uma leitura equivocada de Aristóteles e da tragédia antiga.¹⁵⁸ Lessing, então, realiza uma interpretação

¹⁵⁶ Nesse texto, Brecht afirma que não considera “a conhecida exigência das três unidades” como pertencendo ao “ponto principal” que caracteriza a “definição aristotélica da tragédia na ‘Poética’”, “conforme a mais nova pesquisa estabeleceu” (Cf. BRECHT, Bertolt. “Kritik der ‘Poetik’ des Aristoteles”. In: GBA 22.1, p. 171). Segundo Bornheim, de fato, “a discutida doutrina das três unidades constitui literalmente, em especial relevo que empresta à unidade do espaço, uma invenção do italiano Castelvetro, pleiteada em sua *Poética*, que veio a lume em 1570. Repare-se entretanto que, nesse ponto, Brecht é ao menos apressado; se Aristóteles é omissos em relação à unidade do espaço, sugere a unidade do tempo e sublinha a necessidade da unidade de ação, à qual dedica os capítulos VII e VIII da *Poética*” (Cf. BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 214).

¹⁵⁷ Como observa Manuela Nunes, o conceito de “gênio” do qual Lessing lança mão, no entanto, afasta-se da noção de “gênio” do movimento pré-romântico *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), já que “exclui a arbitrariedade, propõe um compromisso entre as regras e a liberdade poética” (Cf. NUNES, Manuela. “Introdução” in: LESSING, Gotthold E. *Dramaturgia de Hamburgo: Seleção Antológica*. Tradução, introdução e notas de Manuela Nunes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, p. 13).

¹⁵⁸ Cf. as leituras de Gottsched e Lessing por Anatol Rosenfeld, in: ROSENFELD, Anatol. *História da Literatura e do Teatro Alemães*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993, p. 205-217, e a “Introdução” à tradução portuguesa da *Dramaturgia de Hamburgo* por Manuela Nunes, in: LESSING, Gotthold E. *Dramaturgia de Hamburgo*, op.

da *Poética* de Aristóteles que vê a catarse, enquanto “transformação das paixões em práticas virtuosas”, como objetivo da tragédia e a identificação, a empatia, como meio crucial para propiciá-la (LESSING, 2005, p. 117). Frente às interpretações correntes da época, ele fornece uma nova interpretação da catarse em termos de “temor” (*Furcht*) e “compaixão” (*Mitleid*), estabelecendo uma relação íntima, intrínseca entre ambos: tradicionalmente, até Lessing, o termo utilizado em alemão, em geral, não era *Furcht* (“temor”), mas *Schrecken* (“susto”, “espanto”), que envolveria um teor de “surpresa”.¹⁵⁹ Assim, Lessing defende que, em vez de “espanto”, “susto” frente a um acontecimento terrível, frente “ao horror pelas crueldades que ultrapassam o nosso entendimento”, a tragédia deveria suscitar “temor” junto à personagem, junto ao herói, em relação às infelicidades que lhe são acometidas, um “temor salutar que uma infelicidade semelhante nos pudesse atingir”, pela “compaixão” em relação a ela, estabelecida por meio da identificação, da empatia entre espectador e personagem, visto como “nosso semelhante” (LESSING, 2005, p. 111-118).

No mencionado texto de Brecht sobre a *Poética* de Aristóteles, é justamente tal interpretação da catarse, concebida em termos de “temor” (*Furcht*) e “compaixão” (*Mitleid*), que é atacada por ele, criticada como o “ponto principal” da “definição aristotélica da tragédia”, relacionada à “purificação do espectador” levada a cabo por meio do “ato psíquico da empatia” com a personagem (GBA 22.1, p. 171). “Caracterizamos uma dramaturgia como aristotélica quando leva a essa empatia, a despeito do uso ou não de outras regras citadas por Aristóteles” (BRECHT, GBA 22.1, p. 171). Tal “purificação”, segundo Brecht, apresentaria a função de uma espécie de “lenitivo” social para os diversos sofrimentos e afetos relacionados às contradições sociais objetivas, materiais e estruturais.¹⁶⁰ No entanto, deve-se ter em mente que, como mencionado, enquanto em Lessing tais formulações estavam a serviço de um teatro no qual se uniam as funções de “diversão e ensinamento”, em um projeto estético-político voltado à luta de emancipação burguesa contra a aristocracia, em outro momento histórico de configuração da luta de classes, a crítica de Brecht dirige-se ao papel ideológico exercido pela empatia e primado do âmbito das emoções, da esfera dos afetos, dos sentimentos no teatro “culinário” de sua época, que

cit., p. 3-20.

¹⁵⁹ Cf. NUNES, Manuela. “Introdução” in: LESSING, Gotthold E. *Dramaturgia de Hamburgo*, op. cit., p. 16-17.

¹⁶⁰ Nas *Notas sobre Mahagonny*, Brecht cita um trecho de *O Mal-Estar na Civilização*, de Freud, em que fala de três tipos diferentes de “lenitivos”, indispensáveis para a vida em sociedade, e de como eles utilizariam e desperdiçariam energias que poderiam ser utilizadas para a transformação social (Cf. BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Tradução de Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 21-22; *Idem. Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 64).

apresenta função de entretenimento de caráter mercadológico, tornado mercadoria cultural, “comércio de drogas intelectual”, “feira de ilusões” (1967, p. 140). Contra o primado do âmbito das emoções nesse teatro e sua restrição à função de “diversão”, de “entretenimento”, Brecht apresenta, conforme escreve posteriormente em 1939, em *O Teatro Experimental*, um projeto de desenvolvimento de um teatro que possua ambas as funções, colocadas em contradição pelo capitalismo, substituindo o princípio de “identificação”, enquanto meta, objetivo central, fonte e fundamento do “prazer”, pelo princípio de “estranhamento”, visando um “prazer artístico” dotado de caráter político-pedagógico, ligado ao “ensinamento”, à aprendizagem e à reflexão crítica (BRECHT, 1967, p. 137-140). Aqui, temos aquele trabalho dialético brechtiano, como caracterizado por Pasta Júnior (1986, p. 93), de superação das esferas separadas pelo capitalismo, como “aprender e divertir-se”, “arte e política”, conforme vimos. Como diz em *A Compra do Latão*, não se pretende eliminar “tudo que é emocional”, mas a “identificação” enquanto sua fonte primária, tornando as próprias emoções objetos de análise, investigação, reflexão crítica, ao serem elas mesmas expostas, mostradas (BRECHT, 1999, p. 47).

No caderno do programa de sua encenação da peça *Um homem é um homem*,¹⁶¹ consta uma passagem, extraída de suas *Notas sobre a Ópera dos Três Vinténs*, na qual Brecht opõe a arte dramática “de orientação idealista”, centrada e fundamentada na noção ideológica burguesa de indivíduo capaz de agir pela autodeterminação a partir da vontade e liberdade, à forma épica, “de orientação materialista”, que “concebe o ser humano como ‘o conjunto de todas as condições sociais’” (1978, p. 28-29). “Onde quer que haja materialismo”, escreve, “é a forma épica que desponta, na arte dramática”, sendo a única capaz de “abarcando todos os acontecimentos em processo”, de dar conta artisticamente dos complexos processos sociais subjacentes ao agir dos sujeitos, incluindo, “metodologicamente, em sua forma, o ‘experimento’ (*Versuch*)” (BRECHT, 1978, p. 29; tradução modificada). Pode-se afirmar, portanto, que sua transformação dialética da forma do drama envolve uma crítica, no plano formal, ao teor ideológico “idealista” do teatro tradicional: trata-se daquele mencionado processo de desmontagem, desmantelamento ideológico da forma dramática, reconhecida como “construção ideológica”, como observa Sérgio de Carvalho (2013, p. 117), uma crítica do teor ideológico da forma do drama, de modo a internalizar o caráter épico, narrativo, já presente nas montagens de Piscator, e construir uma dialética formal entre seus elementos visando negar e superar tal estrutura

¹⁶¹ AdK, Berlin, *Bertolt-Brecht-Archiv* BBA1089/32-51.

“idealista” do drama. Assim, busca-se atacar o próprio fundamento ideológico do drama burguês, aquele “grande idealismo burguês” que impõe o “sujeito” e a “liberdade” sobre a “realidade”, conforme afirma Brecht em *O Processo dos Três Vinténs*, de modo a retirar o ser humano de sua centralidade de agente, cujas ações seriam determinadas a partir de sua livre vontade, como no drama burguês, e torná-lo “objeto de análise”, como escreve nas *Notas sobre Mahagonny*, permitindo a entrada em cena, a expressão teatral da própria “realidade” em seus processos materiais complexos e contraditórios, em seus processos econômico-sociais estruturais, e a exposição do sujeito, no teatro, em sua mutabilidade, como passível de ser destruído e transformado socialmente, assim como a sociedade. Trata-se, como diz Brecht, de fornecer aos espectadores, por meio do teatro, uma “imagem manejável do mundo” (1967, p. 134). Como ressalta Günther Anders, em um ensaio sobre *Histórias do sr. Keuner*, de Brecht, a tese da “mutabilidade do ser humano e do mundo”, da ausência de uma “essência” ou “natureza” humana, “teria sido a tese fundamental de sua vida” (1993, p. 162). Em *Um homem é um homem*, Brecht busca levar a cabo tal desmontagem e negação do “grande idealismo burguês”, presente tanto formalmente quanto na própria temática da peça.

3.2 Entre texto e cena

O projeto de refuncionalização social do teatro, de transformar-lhe politicamente, atribuindo-lhe nova função social, deve, como enfatiza Benjamin, “se basear em novos elementos” (OE I, p. 79). A montagem da peça *Um homem é um homem* sob direção de Brecht, em 1931, em Berlim, foi considerada por Benjamin, na primeira versão de seu ensaio *O que é o teatro épico?*, como a melhor oportunidade fornecida até então por Brecht para “pôr à prova tais elementos” (OE I, p. 79). O ensaio foi escrito em 1931, logo após a estreia do espetáculo, respondendo à intensa polêmica gerada por sua recepção pela crítica teatral da época. Tal encenação obteve uma recepção e avaliação negativa por grande parte da crítica, repercutindo amplamente na imprensa, porém, Benjamin a caracteriza como “modelo do teatro épico, até agora o único” (OE I, p. 80). O ensaio foi escrito inicialmente para publicação no *Frankfurter Zeitung*. No entanto, devido, sobretudo, à influência do crítico de teatro Bernhard Diebold, escritor do jornal que se opunha ao teatro épico de Brecht, o texto teve sua publicação recusada, vetada, sendo publicado pela primeira vez

somente em 1966, portanto, após a morte de Benjamin.¹⁶² Na ocasião, Diebold, publicou um artigo no jornal contendo críticas extremamente negativas à peça, acusando-a de ser “vaga”, “confusa” e, interpretando-a de forma diametralmente oposta às suas intenções políticas, de tender ao fascismo.¹⁶³

A peça apresenta afinidades, tanto no âmbito temático quanto na construção cênica, com *As Aventuras do Bravo Soldado Schweik*, de Hasek, em cuja adaptação e encenação por Piscator, em 1928, Brecht trabalhou, marcada pelo esforço de tornar os “bastidores um elemento de ação”, conforme escreve Brecht em *A Compra do latão* (1999, p. 103), através de recursos como projeções de filmes, desenho animado, uso de marionetes, bonecos de caráter grotesco, bem como por sua estrutura formal, de caráter “episódico”.¹⁶⁴ Segundo Piscator, desde o início, ele teria percebido que uma “dramatização de *Schweik*”, sua adaptação teatral, só poderia ser uma “fiel reprodução do romance, onde o trabalho consistira em enfileirar o maior número possível de episódios”, além da necessidade de encontrar um meio que os comentasse, dando “vida, no palco, à sátira hasekiana” (1968, p. 214). Com este objetivo, ele afirma que, nessa peça, mais do que em qualquer outra, expôs “o sentido do ambiente por meio do filme e de marionetes”, estas representando “os tipos enrijecidos da vida política e social na velha Áustria. [...] Diante desse mundo fantástico o

¹⁶² Cf. carta a Brecht, “após 5 de fevereiro de 1931”, na qual Benjamin diz que “o artigo que eu escrevi para o *Frankfurter Zeitung* sobre ‘Um homem é um homem’ precisa muito da sua ajuda” (Cf. BENJAMIN, Walter. Carta 705. In: GB IV, p. 16), e nota dos editores (In: *Ibidem*, p. 17). Por meio de Kracauer, haviam sido feitas solicitações de modificações no ensaio de Benjamin. Em uma carta a Kracauer, em fim de maio de 1931, Benjamin diz que Gubler – escritor do *Frankfurter Zeitung* – “irá publicar o artigo, no qual, neste interim, foram inseridas as modificações sobre as quais conversamos. Ele também tomou conhecimento do meu urgente desejo de não deixar, de modo algum, Diebold responder no mesmo número” (Cf. BENJAMIN, Walter. Carta 713. In: GB IV, p. 32). Aparentemente, Diebold pretendia publicar uma resposta juntamente com o artigo de Benjamin, no entanto, terminou por intervir contra sua publicação (Cf. nota dos editores, in: *Ibidem*, p. 17 e p. 33). Segundo observa Erdmut Wizisla, “também Kracauer, nessa época correspondente do *Frankfurter Zeitung* em Berlim, cujo juízo sobre Brecht era cada vez mais negativo, teve participação na recusa ao artigo de Benjamin. Em uma carta de 29 de maio de 1932 a Ernst Bloch, nega a acusação de que uma decisão tomada por ele, sobre a qual se diz que teve como objeto ‘o artigo de Benjamin sobre Brecht’, ‘deveu-se a uma espécie de ódio pessoal relativamente a Brecht’” (Cf. WIZISLA, Erdmut. *Benjamin e Brecht: História de uma amizade*. Tradução de Rogério Silva Assis. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p. 220). Aparentemente, Brecht também buscou publicá-lo por meio da Organização Internacional de Teatro Revolucionário (MORT), organização com que, por meio de Bernhard Reich, possuía interlocução, no entanto, sem êxito (Cf. *Ibidem*, p. 220).

¹⁶³ Demonstrando grande incompreensão da peça, em termos políticos e estéticos, Diebold afirma que “com esta equalização dos seres humanos é alcançado o ideal comunista na versão brechtiana (!). Este ideal é militarista [...] Esta ideia de igualdade também pode servir ao método fascista. À luta, toureiro – contra a individualidade! Fora com a alma. Um homem é um homem. Os nazistas encenariam a peça – se ela não fosse tão vaga até mesmo para seus interesses” (Cf. DIEBOLD, Bernhard. “*Militärstück von Brecht*”. In: *Frankfurter Zeitung*, 11 de fevereiro de 1931. AdK, Berlin, *Bertolt-Brecht-Archiv* BBA 937/40; baseamo-nos aqui, com algumas modificações, na tradução de Rogério Silva Assis, in: WIZISLA, Erdmut. *Benjamin e Brecht, op. cit.*, p. 219).

¹⁶⁴ Cf. comentários de Piscator à montagem, in: PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Tradução de Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 213-230.

único vulto humano era Schweik” (PISCATOR, 1968, p. 225). Conforme nota Sérgio de Carvalho, a dialética entre os elementos que compõem a peça *Um homem é um homem* origina-se justamente “da mesma tentativa de fazer do contexto histórico um elemento objetivo da ação” (2013, p. 119).

Um homem é um homem se passa na Índia sob colonização britânica, no entanto, de caráter fictício, fantasioso, sob inspiração das narrativas de Rudyard Kipling.¹⁶⁵ Na peça, temos a exposição teatral do processo de transformação do estivador Galy Gay em uma “máquina de guerra” a serviço dos interesses do capital, do exército imperialista britânico, sendo “desmontado” e “remontado”, “como se fosse um automóvel”, conforme diz o interlúdio da peça, transformado, na montagem de 1931, em prólogo (BRECHT, TC 2, p. 181) – como também as obras de arte na indústria cultural, como vimos, “desmontadas” e “remontadas” segundo as “leis do mercado”. Um dia, ao sair de casa para comprar peixe, Galy Gay depara-se com um pelotão do exército imperialista britânico que, enquanto saqueava um templo, havia perdido um de seus membros. Aos poucos, Galy Gay será incorporado ao pelotão, assimilado a ele e metamorfoseado, transformado em uma “máquina de guerra”, em um processo pelo qual não é inteiramente responsável, mas do qual tampouco é inteiramente vítima, apresentando também certo “caráter oportunista”, como ressalta Sérgio de Carvalho (2013, p. 119): é manipulado por ser “um homem que não sabe dizer não” (BRECHT, TC 2, p. 157), conforme é caracterizado, mas, simultaneamente, adere aos poucos às ofertas dos soldados, buscando tirar vantagens em trocas de mercadorias. No prólogo da peça, conduzindo um endereçamento à plateia por meio da viúva Begbick, Brecht intervém diretamente, colocando-se, conforme observa Knopf, como “demonstrador” de um “número” a ser exibido, semelhante a um “diretor de circo” (1980, p. 51) – algo excluído do universo de caráter “absoluto” do drama, como caracterizado por Szondi, que eliminaria referências ao dramaturgo ou diretor enquanto narrador (2011, p. 25). Acerca disto, ressalta Brecht posteriormente, em 1940, que as falas direcionadas ao público não deveriam ser realizadas a partir de “‘apartes’ ou da técnica do monólogo do antigo teatro”, mas de modo “total” e direto (GBA 22.2, p. 644; 1967, p. 164), o que se tornou um próprio princípio estruturante do teatro épico. Diz o prólogo:

O senhor Bertolt Brecht afirma: um homem é um homem.
E isso qualquer um pode afirmar.

¹⁶⁵ Para uma consideração sobre a influência de Kipling na peça, cf. KNOPF, Jan. *Brecht-Handbuch: Theater*. Stuttgart: Metzler, 1980, p. 47.

Porém o senhor Bertolt Brecht consegue também provar
 Que qualquer um pode fazer com um homem o que desejar.
 Esta noite, aqui, como se fosse automóvel, um homem será desmontado
 E depois, sem que dele nada se perca, será outra vez remontado.
 Com calor humano dele nos aproximaremos
 E sem dureza, mas com energia, a ele pediremos
 Que saiba às leis do mundo se conformar
 E que deixe seu peixe tranqüilo nadar.
 Não importa no que venha a ser transformado,
 Para sua nova função estará corretamente adaptado.
 Mas, se não o vigiarmos, ele poderá se tornar
 Da noite para o dia, um assassino vulgar.
 O senhor Bertolt Brecht espera que observem o solo em que pisam
 Como neve sob os pés se derreter.
 E que, vendo Galy Gay, finalmente compreendam
 Como é perigoso neste mundo viver (BRECHT, TC 2, p. 181-182).

E mais adiante, Jesse, um dos soldados do pelotão, diz, logo antes do início do processo de concretização da transformação de Galy Gay:

Eu lhe digo, viúva Begbick, a partir de um ponto de vista mais amplo, o que ocorre aqui é um evento histórico. Pois o que ocorre aqui? A personalidade será colocada sob uma lupa, o caráter será abordado com mais proximidade. [...] A técnica intervirá. [...] O que diz Copérnico? O que gira? A Terra gira. A Terra, logo, o ser humano. De acordo com Copérnico. Portanto, o ser humano não se encontra no centro. Agora veja isto. Deve isto estar no centro? Isto é histórico. O ser humano não é nada! A ciência moderna comprovou que tudo é relativo. [...] Olhe-me nos olhos, viúva Begbick, um momento histórico. O ser humano encontra-se no centro, mas apenas relativamente (BRECHT, GBA 2, p. 206).¹⁶⁶

Tais trechos revelam-se especialmente significativos, permitindo-nos já identificar os fundamentos do teatro épico de Brecht. A peça *Um homem é um homem* foi escrita entre 1924 e 1926, em um trabalho coletivo com diversos colaboradores, sendo decisivo, sobretudo, o trabalho de Elisabeth Hauptmann, além de Emil Burri, Bernhard Reich e Caspar Neher.¹⁶⁷ A peça marca uma transição entre as primeiras peças escritas por Brecht, próximas ao Expressionismo, como mencionado, e suas peças posteriores: tendo sido iniciada antes das óperas e das peças de aprendizagem e reescrita, reformulada, reelaborada durante e após os experimentos com elas, nela encontra-se já, em seus diversos âmbitos e aspectos, o embrião do projeto do teatro épico que Brecht desenvolverá a partir do fim da década de 1920. Sua primeira encenação ocorreu em 1926, em Darmstadt, sob direção de

¹⁶⁶ Tradução nossa. Tradução de Fernando Peixoto disponível, in: BRECHT, Bertolt. TC 2, p. 185.

¹⁶⁷ Cf. KNOFF, Jan. *Brecht-Handbuch: Theater*. Stuttgart: Metzler, 1980, p. 47.

Jakob Geis, e posteriormente, foi apresentada em uma versão para rádio, em 1927, em Berlim. Em 1928, foi montada na *Volksbühne*, em Berlim, dirigida por Erich Engel, e em 6 de fevereiro de 1931, ocorreu a estreia do espetáculo sob direção do próprio Brecht, no *Staatstheater*, em Berlim, com música de Kurt Weill.¹⁶⁸ Ao montá-la, Brecht já havia aderido ao marxismo, realizado experimentos com as peças de aprendizagem, como vimos, buscando um rompimento com as instituições teatrais existentes, iniciado o desenvolvimento do projeto do teatro épico, atuando em uma refuncionalização interna ao próprio aparelho teatral burguês, e considerava a peça, como observa Patterson, “como uma arma na luta contra o fascismo” (1981, p. 149). O texto da peça apresenta diferentes versões, tendo sido modificado, editado, reescrito e reformulado por Brecht ao longo dos anos, em estreita relação com a conjuntura política e os efeitos críticos almejados frente a ela. Inicialmente, Brecht escreveu, em 1919 e 1920, planos de peça intitulados *Galgei*, que contam a história de um homem que, devido à influência de outros, é levado a assumir o papel de outra pessoa, no entanto, sem apresentar uma motivação definida por detrás desse processo.¹⁶⁹ Os planos de peça apresentavam uma ênfase no caráter transformável e substituível dos sujeitos, em sua mutabilidade e permutabilidade, ou, como aponta Knopf, mais especificamente, na destruição da noção burguesa de indivíduo, uma das questões centrais que ocupava Brecht, “aparentemente sob a influência da [Primeira] Guerra” (1980, p. 46; colchete nosso), e que já se fazia presente em *A Medida*, como vimos. A primeira versão de *Um homem é um homem*, por sua vez, traz à tona a questão da guerra imperialista e, posteriormente, a partir da versão de 1931, como veremos, Brecht busca acentuar e explicitar cada vez mais sua interpretação como crítica do fascismo, trabalhando, neste sentido, tanto aspectos do texto quanto da encenação.¹⁷⁰

A peça apresentava inicialmente o subtítulo “comédia” (*Lustspiel*), transformado, na versão de 1931, montada sob direção de Brecht, em “peça-parábola” (*Parabelstück*). *Um homem é um homem* é a primeira peça definida por Brecht como “peça-parábola”, uma forma, segundo Jean-Pierre Sarrazac, central no desenvolvimento de seu teatro épico,

¹⁶⁸ Sobre as diferentes montagens, cf. *Ibidem*, p. 52; PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre: 1900 – 1933*. Boston, London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981, p. 160.

¹⁶⁹ Cf. BRECHT, Bertolt. “Galgei”. In: GBA 10.1, p. 16-48; “Mann ist Mann”. In: KNOPF, Jan. *Brecht-Handbuch: Theater, op. cit.*, p. 46-47.

¹⁷⁰ Sobre a gênese da peça e suas diferentes versões, cf. *Brechts Mann ist Mann*: Herausgegeben von Carl Wege. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982; “Mann ist Mann”. In: KNOPF, Jan *Brecht-Handbuch: Theater, op. cit.* A versão revisada publicada no primeiro volume das *Gesammelte Werke* em 1938, pela Malik-Verlag retoma, em linhas gerais, a versão da peça utilizada na encenação de 1931. Pode ser também encontrada em GBA 2.

enquanto sua “forma por excelência” (2002 a, p. 109; 2012, p. 133),¹⁷¹ na qual a peça apresenta uma “estrutura comparativa” – como vimos ao interpretar *A Medida* como uma parábola –, é caracterizada por um “desvio” da “história imagética” fictícia narrada, a ser estranhada e remetida a outros âmbitos, a problemas do contexto político e questões de caráter “abstrato”, visando, assim, atingir sua função didática, gerar uma reflexão no espectador, um ensinamento, um aprendizado. Em *Um homem é um homem*, temos uma “peça-parábola” que nos leva, como pretendemos mostrar, a diversos, complexos e intrincados âmbitos de problemas, questões e discussões políticas.

Nas duas versões de seu ensaio *O que é o teatro épico?*, Benjamin identifica no “herói não-trágico” o elemento que manifestaria “o legado do drama medieval e barroco” no teatro épico de Brecht.¹⁷² Neste sentido, conforme afirma Anatol Rosenfeld, Brecht desconstrói o mito do “herói teatral clássico” do “teatro pós-renascentista, que tende a celebrar a grande personalidade”, expressão da concepção burguesa de indivíduo, figura pela qual o teatro teria substituído o “destino exterior” que regia as personagens da tragédia clássica pela “lei interna do caráter particular” que determinaria suas ações (2012, p. 114). Galy Gay, assim como as demais personagens da peça, não corresponde à construção do típico sujeito do drama burguês, à construção ideológica do indivíduo que se autodetermina enquanto agente, mas é também objeto, reduzido à condição de mercadoria, a uma máquina a serviço da lógica de autovalorização do capital pela guerra imperialista. Como observa Sérgio de Carvalho, ao ser transformado em soldado, Galy Gay sofrerá “uma refuncionalização mercantil da qual terá pouca consciência” (2013, p. 119). Ao ser indagado contra quem partirão para a guerra, diz um soldado: “Se estiverem precisando de algodão, será contra o Tibet; se estiverem precisando de lã, será contra o Pamir” (BRECHT, TC 2, p. 192). Tem-se, assim, a questão da relativização histórica do sujeito, a exposição teatral de seu caráter histórica e socialmente constituído, bem como de sua configuração alienada no capitalismo, de seu processo de desumanização e reificação na sociedade capitalista, atravessando a construção da peça em todos os seus níveis e âmbitos, temático e formal, como veremos.

Segundo Benjamin, Galy Gay “não é nada além de um palco das contradições que constituem nossa sociedade” (VB, p. 24). Seria tal característica crucial que o constituiria

¹⁷¹ Deve-se observar, aqui, que Sarrazac se apropria da forma da “peça-parábola” brechtiana tendo em vista seu projeto de reabilitação do drama na contemporaneidade (ver nota 246 deste trabalho).

¹⁷² Cf. BENJAMIN, Walter. “O que é o teatro épico?”. In: OE I, p. 82-83; “Was ist das epische Theater? *Erste Fassung*” e “Was ist das epische Theater? *Zweite Fassung*”. In: VB, p. 12 e p. 24-25.

enquanto “herói não trágico”, manifestando “o legado do drama barroco” no teatro épico, de acordo com Benjamin, retomando reflexões de *Origem do drama barroco alemão*¹⁷³: ambos apresentariam “uma estética antiaristotélica afim”, como observa Wizisla, para a qual “os personagens individuais” seriam menos relevantes do que o âmbito da imanência das relações e interações sociais (2013, p. 214). Galy Gay, como as demais personagens de Brecht, é a construção cênica da corporificação das contradições sociais, atravessado, perpassado pelas “contradições objetivas” dos processos da sociedade, às quais Brecht buscava dar expressão teatral, colocando-as em cena, em vez de transformá-las em “contradições subjetivas” das personagens, do “herói”, como o faria o drama burguês tradicional, chamado por Brecht de “aristotélico”, conforme caracterizado em *A compra do latão* (1999, p. 15). Buscava-se assim criticar aquela concepção ideológica, presente na forma dramática, enquanto seu próprio pressuposto, do sujeito que se autodetermina e age por exercício de sua livre vontade. Segundo Brecht, o efeito de estranhamento permitiria justamente colocar em cena as contradições sociais em seu caráter estrutural e complexo, expor cenicamente aquele “complexo de causalidade social”, transformando radicalmente a relação entre plateia e palco. Aqui, como ressalta Bornheim, temos, com a preocupação central de Brecht em torno do problema da exposição da “causalidade” social, permitindo “dominá-la”, o cerne da “cientificidade” almejada com seu teatro (1992, p. 230). Posteriormente, em uma anotação em seu *Diário de Trabalho*, em 1940, Brecht escreve:

será quase impossível exigir que a realidade seja representada de maneira a poder ser dominada, sem indicar o caráter contraditório e corrente de condições, acontecimentos, figuras, pois a realidade só pode ser dominada se se reconhece sua natureza dialética. O *efeito-v* permite representar essa natureza dialética, é para isto que ele existe; isso é o que o explica (BRECHT, 2002, p. 151; *tradução modificada*).¹⁷⁴

Rompendo com o princípio de identificação, com a ilusão e a “hipnose”, o “efeito-v”, o efeito de estranhamento se estabeleceria na relação entre palco e espectador do teatro, modificando-a, buscando fazer com que este seja retirado daquela postura passiva,

¹⁷³ Cf. BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 88-91.

¹⁷⁴ Aqui, teríamos aquela concepção brechtiana de uma arte “realista”, defendida pelo dramaturgo em discussão com Lukács, que abordamos no capítulo anterior deste trabalho (ver seção 2.2). Cf. textos de Brecht sobre o “debate sobre o expressionismo”, in: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: UNESP, 1998, e BRECHT, Bertolt; BLOCH, Ernst; EISLER, Hanns; LUKÁCS, Georg. *Realismo, Materialismo, Utopia: (Uma polêmica 1935-140)*. Seleção, introdução e notas de João Barrento. Lisboa: Moraes Editores, 1978).

enfeitiçado e anestesiado sensível e intelectualmente, que apresenta no teatro ilusionista, de teor “entorpecente”. Tinha-se por objetivo produzir um “choque”,¹⁷⁵ uma desnaturalização, um estranhamento das cenas, ações, posturas e eventos que se desenrolam no palco, uma desnaturalização do próprio cotidiano em seus mínimos aspectos, retirando seu caráter “conhecido” e “evidente”, de modo a gerar uma mudança de postura no espectador, vendo-o como “grande transformador”, incitando nele uma análise crítica da realidade e um posicionamento político frente a ela, um reconhecimento das contradições sociais estruturais em seu caráter histórico, que lhe tornasse possível “dominar a realidade”, como costuma dizer Brecht, agir sobre ela de modo a transformá-la, “intervir nos processos da natureza e nos da sociedade”, ajudando-o “a se tornar senhor de si mesmo e do mundo” (1967, p. 137-138). Segundo Brecht, “‘estranhar’ é pois, ‘historicizar’” (1967, p. 138; *tradução modificada*). Tem-se, aqui, subjacente ao efeito de estranhamento, aquele mencionado trabalho brechtiano de crítica da ideologia, presente tanto no âmbito temático quanto formal, nas formas de percepção e representação, enquanto movimento de radical desnaturalização a partir de um processo de historicização¹⁷⁶ – que, como vimos, volta-se criticamente contra a

¹⁷⁵ Peter Bürger caracteriza, como mencionado, a teoria do efeito de estranhamento elaborada por Brecht como “uma tentativa consequente de ultrapassar o inespecífico no efeito do choque” das vanguardas “e recuperá-lo didaticamente” (Cf. BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 208). O efeito de estranhamento aproxima o teatro de Brecht da “estética do choque” perceptivo das vanguardas, portanto, ao mesmo tempo em que delas se distancia, o que nos remete à própria distinção de seus objetivos na utilização da técnica de montagem, ao projeto estético-político de Brecht de refuncionalizar o teatro, a arte, dotando-a de função “didática”, em vez de aniquilá-la, como ressaltado por Peter Bürger, conforme vimos. Em *A compra do latão*, Brecht refere-se ao uso do choque pelos surrealistas. A personagem do Dramaturgista pergunta ao Filósofo se também os surrealistas não se utilizam na pintura de uma “técnica de estranhamento”. O Filósofo afirma que sim, mas que apresentariam “uma utilização primitiva” dessa técnica: ao deslocar, retirar as coisas de suas funções habituais, recairiam muitas vezes em uma mera reprodução da “falta de função” social das coisas, produzindo um “choque pelo choque”. Para Brecht, este “choque” visado pelo “efeito-v” seria um primeiro passo para exercitar um trabalho de reconhecimento das contradições econômico-sociais em seu caráter estrutural, que se busca trazer à tona em palco, incitando no espectador uma experiência “dialética”, como veremos. Diz o Filósofo: “Tentam chocar o observador bloqueando, desiludindo, desordenando as suas associações, representando por exemplo a mão de uma mulher em que se encontram olhos no lugar dos dedos. [...] produz-se um certo choque, e tanto a mão como os olhos sofrem uma distanciação. Exactamente pela razão de a mão já não ser uma mão impõe-se uma idéia de *mão* que tem mais a ver com as funções habituais deste instrumento do que aquele objecto decorativo estetizado que encontramos em dez mil quadros. No entanto estas pinturas são muitas vezes apenas reacções à falta parcial de funções que caracteriza os homens e as coisas do nosso século, quer dizer, elas denunciam uma grave perturbação funcional. Esta perturbação funcional é também denunciada pelas lamentações sobre o facto de tudo ter de funcionar, portanto de tudo ser um meio e nada um fim.

DRAMATURGISTA Por que é que disse que era uma utilização primitiva do efeito V?

FILÓSOFO Porque, visto de uma perspectiva social, também a função desta arte é bloqueada, de modo que a própria arte já não funciona. Quanto ao seu efeito, este reduz-se a um mero divertimento pelo dito choque”. (Cf. BRECHT, Bertolt. *A compra do latão*. Tradução de Urs Zuber com a colaboração de Peggy Berndt. Belo Horizonte: Editora Vega, 1999, p. 128-129).

¹⁷⁶ Conforme enfatizado por Sérgio de Carvalho, como discutido no primeiro capítulo, cf. CARVALHO, Sérgio de. “Brecht e a dialética”. In: Almeida, Jorge de. Bader, Wolfgang (Orgs.). *O Pensamento alemão no século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 122; CARVALHO, Sérgio de. Questões sobre a atualidade de

própria naturalização das contradições levada a cabo por parte da esquerda, assumindo também uma postura passiva frente a elas. Podemos ver, aqui, também presente uma busca de incitar no espectador do teatro épico um exercício daquela postura crítica relacionada à “dialética enquanto método de pensamento e de comportamento” (STEINWEG, 1976 b, p. 118), que vimos como objetivo na peça de aprendizagem a partir da atuação no experimento. Conforme diz Brecht posteriormente, em *Pequeno Organon para o Teatro*, o efeito de estranhamento configura-se como uma “técnica” para empregar, no âmbito do teatro, a “dialética materialista”, possibilitando “conferir mobilidade ao domínio social”: “trata as condições sociais como acontecimentos em processo e acompanha-as nas suas contradições” (1978, p. 117).

No caderno do programa de *Um homem é um homem*, temos um diálogo, escrito por Emil Burri, intitulado *Notas sobre os ensaios de “Um homem é um homem”* (*Anmerkungen zu den Proben von “Mann ist Mann”*), em que afirma que “a teoria do teatro épico considera irrelevante e impossível determinar como um ser humano é, mas importante mostrar como ele se comporta em algumas situações apresentadas”.¹⁷⁷ Assim, tem-se, portanto, o objetivo de “mostrar” os comportamentos contraditórios das personagens de acordo com as situações e relações nas quais se inscrevem, tornando possível observá-las, analisá-las e criticá-las, remetendo àquele “complexo de causalidade social”, ao âmbito material da estrutura econômico-social, das forças históricas e políticas. Na peça, temos, então, a ênfase na mutabilidade e permutabilidade dos sujeitos, do ser humano: “um é nenhum” (“*Einer ist Keiner*”), afirmação chave na peça, propiciará, como ressalta Knopf (1980, p. 50), uma “teoria do conhecimento social” nela desenvolvida e é apresentada como desdobramento da afirmação “uma vez não é nada” (“*Einmal ist keinmal*”), provérbio alemão citado pelo soldado Polly a Galy Gay, ao buscar convencê-lo, em troca de um charuto, a passar-se pelo soldado Jeraiah Jip pela primeira vez, na revista da tropa. Galy Gay responde “Está certo. *Uma vez não é nada*. Assim se diz” (BRECHT, GBA 2, p. 184; *grifos nossos*; TC 2, p. 162). Pouco antes de adentrarem no templo para saqueá-lo, na segunda cena da peça, o soldado Uria diz: “Espere! Antes me passem os seus passaportes para cá! Um passaporte militar não pode ser danificado. Um homem a qualquer momento pode ser substituído por outro, mas não existe nada de mais sagrado do que um passaporte” (BRECHT, TC 2, p. 151). Os

Brecht. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 6, 2006.

¹⁷⁷ Cf. BURRI, Emil. “Anmerkungen zu den Proben von ‘Mann ist Mann’”. In: *Brechts Mann ist Mann*: Herausgegeben von Carl Wege. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982, p. 286.

sujeitos são mostrados como números substituíveis, permutáveis, intercambiáveis, como registros de passaporte militar, corporificações de funções assumidas na lógica de autovalorização do capital pela guerra imperialista. Ao planejarem a definitiva transformação de Galy Gay no soldado Jip, Polly pergunta: “O que será que vai acontecer agora, Uria? A única coisa que temos é o passaporte de Jip”. Uria responde:

Isso basta. Isso tem de fabricar um novo Jip. Não se deve dar muita importância às pessoas. *Um é nenhum*. Sobre menos do que duzentas pessoas, nada se pode dizer. Naturalmente, qualquer um pode ter outra opinião. Uma opinião só não vale nada. Um homem tranquilo pode, tranquilamente, assumir duas ou três opiniões diferentes (BRECHT, TC 2, p. 175; *grifos nossos*).

Assim, o ditado popular se desdobra e é estranhado, expondo, mostrando, explicitando a inserção do sujeito na coletividade sob a forma da massificação, insistindo no caráter descartável, fácil e rapidamente substituível dos sujeitos. As relações travadas pelas personagens ao longo de toda a peça são, então, apresentadas como relações estabelecidas em função de troca de mercadorias.¹⁷⁸ Assim, na parábola política da peça *Um homem é um homem*, temos presentes temáticas de Marx da “alienação” (*Entfremdung*) – também traduzida por “estranhamento” – na sociedade capitalista e do fetichismo da mercadoria.¹⁷⁹ Como observa Ernst Bloch, é crucial evitar, aqui, a confusão entre os conceitos – que, em português, pode ser também muitas vezes ensejada e reforçada por diferentes traduções disponíveis de ambos os termos –, distinguindo a “alienação” (*Entfremdung*), tal como tematizada por Marx, em relação ao “estranhamento” (*Verfremdung*) que Brecht almeja

¹⁷⁸ Tal aspecto da peça é associado por Jan Knopf, em sua leitura, a uma demonstração, por Brecht, “da realidade econômica contemporânea, que na metade dos anos 1920 tornou-se definida pelo *slogan* do ‘fordismo’”, levando a cabo uma massificação do consumo (Cf. KNOPF, Jan. *Brecht-Handbuch: Theater*. Stuttgart: Metzler, 1980, p. 49-50).

¹⁷⁹ Há divergências quanto à tradução mais adequada do termo *Entfremdung* (e das formas verbal, *entfremden*, e adjetiva, *entfremdet*). No contexto do pensamento de Marx e da noção de *entfremdete Arbeit* (“trabalho alienado” ou “estranhado”), nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos*, a tradução mais tradicional e difundida de *Entfremdung* em português é “alienação”, porém, pode também ser traduzido por “estranhamento”, como na tradução deste texto por Jesus Ranieri, publicada em 2004 pela Editora Boitempo, reservando a tradução por “alienação” ao termo *Entäusserung* e ressaltando suas relações com o pensamento hegeliano, conforme esclarece em sua “Apresentação” à tradução (Cf. In: MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. Tradução e notas de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004). Neste trabalho, adotaremos a tradução do termo por “alienação” (“alienar” e “alienado”, nas suas formas verbal e adjetiva), seguindo a tradução já consagrada em português, a fim de evitar confusões com o “estranhamento” (*Verfremdung*) brechtiano, e por considerarmos que o termo “alienação” dá conta do sentido do termo *Entfremdung* em Marx, cujo prefixo *ent*, em alemão, remete a uma idéia de uma coisa “retirada”, em um processo com conotações negativas. Agradecemos aos professores Paulo Sampaio Xavier de Oliveira e Erick Calheiros de Lima pelas minuciosas considerações sobre os termos em alemão, de grande contribuição para a escolha de tradução aqui adotada.

incitar, estimular e proporcionar com seu teatro, buscando melhor compreender as diferenças e a relação entre eles.¹⁸⁰

A temática da alienação é inicialmente formulada pelo jovem Marx nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos*, em suas primeiras formulações de uma crítica da economia política, a partir de seus próprios “pressupostos” (1989, p. 157), nas quais temos a noção de “trabalho alienado” (*entfremdete Arbeit*), relacionada à propriedade privada, às relações de propriedade que organizam, constituem e estruturam a produção material no capitalismo. No modo de produção capitalista, tem-se a alienação do trabalhador em diversos âmbitos, níveis e aspectos: tanto em relação ao “*produto do seu trabalho*”, que não lhe pertence, sendo-lhe retirado, apropriado pelo capitalista, relacionando-se com ele “como a um *objeto estranho*”, tornando-se “poder autônomo em relação a ele”, “força hostil e antagônica”, não reconhecido enquanto fruto da “*objetivação do trabalho*”, da exteriorização de sua própria atividade, quanto em relação à sua “própria atividade de trabalho”, tornada “mercadoria” a ser vendida em troca de salário, tornando-se, portanto, alienado de “si mesmo no próprio ato da produção”, bem como em relação aos outros sujeitos (1989, p. 159-166). Desta forma, tem-se a “alienação da coisa”, a “auto-alienação” humana e a alienação em relação aos outros sujeitos, de modo que são minadas as próprias condições de possibilidade de auto-realização humana por meio de sua “objetivação”, de sua “exteriorização” através do trabalho e de reconhecimento intersubjetivo entre os trabalhadores, que entram “igualmente em oposição” entre si (MARX, 1989, p. 163-166). “A valorização do mundo das coisas” seria proporcional à “desvalorização” do mundo humano, segundo Marx: “o trabalho não produz apenas mercadorias; produz-se também a si mesmo e ao trabalhador como uma mercadoria, e justamente na mesma proporção em que produz bens” (MARX, 1989, p. 159). A questão da alienação é retomada em *O Capital*, de modo a reformular tal inversão em termos do “fetichismo da mercadoria”, segundo o qual as relações humanas, as relações sociais estabelecidas entre os sujeitos assumem a aparência, “a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas”, devido à própria “forma mercadoria”, que oculta as relações de exploração, mascara as relações sociais de trabalho, refletindo “as características sociais do seu próprio trabalho como características objetivas dos próprios produtos de trabalho, [...] e, por isso, também reflete a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social existente fora deles, entre objetos” (MARX, 1983, p. 71). Aqui, como observa

¹⁸⁰ BLOCH, Ernst. “‘Entfremdung, Verfremdung’: Alienation, Estrangement”. In: *The Drama Review: TDR*, Vol. 15, N. 1 (Autumn, 1970), The MIT Press, pp. 120-125.

Terry Eagleton, essa inversão ideológica do fetichismo da mercadoria não é concebida em termos de ilusão de uma “falsa consciência”, de inversão da “realidade” na “consciência”, mas apresenta caráter de “fato ‘objetivo’”, é gerada pela própria estrutura produtiva material, pela forma da mercadoria, estando “ancorada nas operações econômicas cotidianas do sistema capitalista” (1997, p. 83-85).

Em *Um homem é um homem*, as trocas de mercadorias permeiam, perpassam, mediam todas as relações pessoais estabelecidas. É em função da troca e consumo de mercadorias que Galy Gay se deixa levar pelos soldados a cada momento da peça, sendo por eles conduzido, manipulado em proveito de seus interesses, resultando, em última instância, na negação de sua própria identidade e em sua transformação, assimilação e incorporação ao pelotão do exército: é em troca de uísque, comida, charutos, que ele adere aos poucos às propostas dos soldados. É pela venda de um suposto elefante pertencente ao exército – constituído pelos soldados disfarçados – que Galy Gay receberá sua sentença de morte e será submetido a um falso fuzilamento: na verdade, um fuzilamento, uma morte e enterro simbólicos, que serão encenados em palco, de sua antiga identidade. O caráter de “farsa” do episódio da venda do falso elefante, apresentado como “número de clowns”, como ressaltava Knopf, “não é realista no sentido de uma representação direta da realidade”, mas “representa muito mais o funcionamento da realidade, e mais precisamente, o de um negócio” (1980, p. 49). Durante o leilão do falso elefante, Galy Gay diz, de forma um tanto distanciada frente à personagem: “hoje cedo, Galy Gay, você saiu para comprar um peixe pequeno e agora já possui um elefante grande. E ninguém sabe o que vai acontecer amanhã. Para você, tanto faz, desde que você tenha um cheque” (BRECHT, TC 2, p. 186).

Conforme aponta Bloch, então, o “estranhamento” (*Verfremdung*) almejado pelo teatro brechtiano seria justamente “o caminho mais curto” para incitar e operar uma desnaturalização e um reconhecimento da “alienação” (*Entfremdung*) tal como caracterizada por Marx, derivada “da organização social do capitalismo” (1970, p. 122-125).¹⁸¹ O efeito

¹⁸¹ Bloch apresenta um histórico dos usos dos dois termos na língua alemã, no âmbito da “linguagem especializada”. O termo *Entfremdung* – ou verbo *entfremden* – seria usado por Hegel para referir-se à “externalização da Ideia na Natureza” e à “exteriorização do ser humano pelo trabalho”. Feuerbach, então, lhe “adiciona uma clara conotação negativa”, vendo-o como “alienação do ser humano de si mesmo”, “cujos valores antropológicos são deslocados, removidos, perdidos, hipostaziados em um além – um Paraíso” (Cf. BLOCH, Ernst. “‘Entfremdung, Verfremdung’: Alienation, Estrangement”. In: *The Drama Review: TDR*, Vol. 15, N. 1 (Autumn, 1970), The MIT Press, p. 120). Marx retomaria este caráter negativo da definição do termo por Feuerbach, porém, pensando-o pela perspectiva da “exploração”, do trabalhador destituído de meios de produção, “forçado a se vender”. *Entfremdung*, então, corresponderia à alienação identificada por Marx como relacionada à forma de organização capitalista do âmbito da produção material (Cf. *Ibidem*, p. 121). Já o termo *Verfremdung* – mais especificamente, o verbo *verfremden* –, segundo observa Bloch, não é um termo antigo e

de estranhamento, assim, dotado de um caráter positivo, seria “direcionado contra a própria alienação” decorrente da estrutura produtiva capitalista, intrínseca a este próprio modo de produção, pretendendo estranhá-la, desnaturalizá-la, levando o “estranhamento” ao seu “oposto dialético – o reconhecimento” (BLOCH, 1970, p. 124-125). Em *A compra do Latão*, Brecht afirma que, enquanto o uso teatral vigente da identificação, da empatia, “torna habitual o acontecimento particular”, o estranhamento, por sua vez, “torna particular o acontecimento habitual”, cotidiano, desnaturalizando-o (1999, p. 47). Assim, “o espectador já não foge do tempo presente para a história; o tempo presente passa a ser a história” (BRECHT 1999, p. 47). O efeito de estranhamento apresentaria a finalidade de incitar uma mudança de postura frente à realidade relacionada à realização de um processo de experiência “dialética”, que, partindo da compreensão habitual, naturalizada da vida cotidiana, passaria pela desnaturalização e teria por objetivo um conhecimento e reconhecimento pleno de mediações, de caráter crítico, cujos momentos são assim caracterizados por Brecht, em vocabulário hegeliano: “distanciamento [estranhamento] como compreensão (compreensão-não-compreensão-compreensão), negação da negação. O acúmulo das não-compreensões transforma-se em compreensão, ou seja, a quantidade se faz qualidade” (BRECHT *apud* BORNHEIM, 1996, p. 244; colchete nosso). Inicialmente, haveria, conforme diz Brecht em *A Compra do Latão* (1999, p. 14), “o que se compreende por si”, “a forma particular que tomou a experiência na consciência”, sua forma de percepção singular, naturalizada e familiar dos objetos, acontecimentos e relações do cotidiano, que seria negada em sua “evidência”, desnaturalizada pelo efeito de estranhamento, tornando-a “não compreensível”, para posteriormente transformar-se “em uma nova *compreensão*”, em uma transição para um terceiro momento, de modo que o estranhamento se alçaria a uma nova forma de conhecimento e reconhecimento, de caráter mediado e crítico, por aquele processo dialético de “negação da negação”. Assim, diz Brecht, “o ato original da descoberta é repetido” (1999, p. 14).

surge inicialmente na literatura, no romance *Neues Leben*, de 1842, de Bertholt Auerbach, para caracterizar o sentimento de incompreensão vivenciado pelas personagens que “se sentem estranhadas (*verfremdet*)” em relação aos filhos, pois estes conversam diante delas em um idioma que não compreendem – o francês. Entre tal uso do termo por Bertholt Auerbach e o de Brecht, segundo Bloch, há “um enorme salto”, concedendo-lhe um caráter positivo, relacionado à “surpresa”, ao “espanto”, ao “choque” intrínsecos ao processo de descoberta e “reconhecimento” (Cf. *Ibidem*, p. 121-123). Cabe observar que, inicialmente, o termo empregado por Brecht era *Entfremdungseffekt*. Conforme Bernhard Reich, ele teria passado a utilizar o termo *Verfremdungseffekt* “por influência de seu tradutor russo, Serguei Tretiakóv, o que colocaria a teorização brechtiana do ‘efeito de distanciamento’ sob o influxo direto da noção de ‘estranhamento’ do formalismo russo, notadamente desenvolvida por Chklóvski” (Cf. PASTA JUNIOR, José Antônio. *Trabalho de Brecht: Breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Editora Ática, 1986, p. 44-45).

Abordando e expondo a alienação e a reificação, durante toda a peça, temos a analogia entre ser humano, animal – tornado também mercadoria, assim como o ser humano – e máquina. Na primeira cena, a esposa de Galy Gay diz a ele: “Você é como um elefante. É o mais pesado de todos os animais, mas quando começa a correr é como um trem de carga” (BRECHT, TC 2, p. 149). Comparado a um elefante, Galy Gay será transformado justamente devido à venda de um suposto “elefante” do exército. Os soldados da peça, por sua vez, são comparados a máquinas de guerra a serem “abastecidas”: “Assim como os pesados tanques de nossa rainha precisam ser abastecidos com petróleo para que possam ser vistos avançando pelas malditas estradas deste enorme país de ouro, assim para os soldados a cerveja é indispensável” (BRECHT, TC 2, p. 150), diz o soldado Polly, logo na segunda cena. Suas ações e interações durante a peça são orientadas pela busca deste “combustível”: é em função de obter dinheiro para comprar cerveja que saqueiam o pagode, o que lhes rende a perda do soldado Jeraiah Jip e a busca de outro homem para substituí-lo no pelotão. Conforme vemos nas imagens abaixo, na montagem da peça em 1931, sob direção de Brecht, os soldados utilizavam pernas de pau, mãos, ombros, narizes e orelhas postiças enormes. Seus rostos eram pintados de branco.¹⁸² Tais recursos circenses remetem à montagem de *Schweik* por Piscator, na qual Brecht trabalhou, como mencionado, valendo-se de bonecos, marionetes e máscaras para dar conta da exposição cênica da desumanização, da reificação, e ao teatro expressionista, em sua abordagem temática e em sua construção cênica da questão do ser humano como “autômato”, proveniente, como ressalta Anatol Rosenfeld (1977, p. 112), de E. T. A. Hoffmann: assim, quebrando, sabotando, minando as possibilidades de empatia e ilusionismo, buscava-se uma teatralidade capaz de dar conta da exposição cênica da alienação humana e da reificação no próprio âmbito corporal, criando imagens de figuras de caráter grotesco, deformado, desfigurado e “despersonalizado” (BRECHT, GBA 24, p. 44).¹⁸³

¹⁸² “A maquiagem branca para soldados”, como nota Patterson, havia sido adotada por Brecht, pela primeira vez, em sua montagem de *Eduardo II*, de Marlowe, em 1924, e remete a uma conversa com o comediante Karl Valentin, que havia lhe descrito os soldados, antes das batalhas, como “assustados” e “pálidos”. Assim, ele teria passado a adotar tal recurso como “uma metáfora caracteristicamente teatral para uma condição psicológica” (Cf. PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre: 1900 – 1933*. Boston, London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981, p. 169).

¹⁸³ Cf. também Patterson, que ressalta a influência decisiva, para Brecht, “do exagero teatral do expressionismo”, no entanto, “abstendo-se do exagero emocional de seu lirismo extasiado” (PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre: 1900 – 1933*. Boston, London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981, p. 151).

Figura 1: *Um homem é um homem* (1)

Imagem disponível somente na versão impressa

Figura 2: *Um homem é um homem* (2)

Imagem disponível somente na versão impressa

O processo de exposição cênica da transformação de Galy Gay em “máquina de guerra” foi acompanhado de projeções de duas imagens, conforme vemos nas imagens abaixo reproduzidas (Figuras 3 e 4): uma imagem de sua aparência inicial de estivador, onde se lê “Galy Gay”, confrontada com uma imagem, com as palavras “Jeraiah Jip”, de sua aparência posterior ao processo, já tornado soldado violento, “máquina de guerra”, na qual o ator Peter Lorre, que atuou no papel de Galy Gay, é mostrado, então, segurando uma faca com a boca e completamente armado. Diante desta última, conforme anota Brecht, “encontra-se Galy Gay, quando ele acorda novamente após o fuzilamento”, enfatizando a contraposição, o processo de transformação em curso, no qual também o “rosto natural” de Lorre será transformado, pintado de branco, constituindo uma exteriorização teatral, uma “forma de exposição de processos internos” (GBA 24, p. 45). Assim como o uso de “pernas de pau”, “mãos enormes” e “máscaras”, tais recursos buscariam servir cenicamente, no próprio âmbito corporal, visual, segundo Brecht, à “clareza da parábola, da transformação e despersonalização dos atores, forçados a trazer, por meio de gestos exteriores e

comportamentos o mais notáveis, emoções que, caso contrário, ficariam escondidas” (BRECHT, GBA 24, p. 44). Os recursos de projeção de imagens, como vimos, constituíam técnicas voltadas à produção do efeito de estranhamento, interrompendo a ação teatral em seu habitual desenvolvimento linear, como na forma dramática tradicional, dotando o espetáculo de caráter épico, buscando gerar uma ruptura com seu efeito ilusionista enfeitiçador, hipnótico, de arrebatamento da platéia, impedindo a empatia por parte do espectador e incitando-lhe o exercício de uma postura crítica.

Figura 3: *Um homem é um homem* (3)

Imagem disponível somente na versão impressa

Figura 4: *Um homem é um homem* (4)

Imagem disponível somente na versão impressa

Nas imagens, vemos também uma cortina branca de altura média, que atravessa o palco de um extremo ao outro, na boca de cena. Remetendo, conforme observa Patterson, à cortina tradicionalmente usada em atrações de feiras, mercados e shows populares, a técnica da “meia-cortina” foi utilizada por Brecht na montagem da peça como recurso cenográfico de estranhamento: “quando está fechada, a metade inferior do palco fica escondida do espectador, enquanto parte do cenário de fundo ainda pode ser vista acima da cortina”, permitindo, assim, “que cenários sejam modificados e atores se coloquem em posição, enquanto esconde isto da visão e ao mesmo tempo lembra a audiência do que está acontecendo” (PATTERSON, 1981, p. 163). Deste modo, como observa Patterson, tem-se um rompimento com a “esfera mágica” criada em torno da “ação teatral” no “tradicional teatro do arco do proscênio” que, por meio da “cortina frontal”, torna o palco invisível fora dos momentos da ação (1981, p. 163). Assim, a meia-cortina romperia o efeito ilusionista, evitaria aquela condenada “operação mágica” (BRECHT, 1967, p. 60), como vimos, de

“hipnose”, “êxtase”, e “arrebatamento” do espectador para uma realidade fictícia, evitando que ele fosse “sequestrado” por meio do “mundo da arte”, como diz Brecht em *O Teatro Experimental*, mas buscando “introduzi-lo, bem acordado, em seu mundo real” (1967, p. 137), permitindo aquele importante procedimento, como vimos, de “mostrar que mostra”, “não mostrar demais”, mas “mostrar algo”, conforme diz Brecht, deixando o espectador “consciente” de que os atores “não são mágicos, mas / trabalhadores” (*apud* PATTERSON, 1981, p. 164). Todo o cenário da montagem da peça é radicalmente anti-ilusionista, apresentando aquela economia, aquela “pobreza de aparatos” cênicos do teatro brechtiano valorizada por Benjamin, como vimos: conforme anota Brecht, “todas as peças da decoração possuíam caráter de requisitos” (GBA 24, p. 45), constituindo elementos dotados de função indispensável, específica e necessária, em um espetáculo destituído de excessivos detalhes e ornamentos, de caráter cênico simples e abstrato. Aqui, conforme ressalta Patterson, este caráter “abstrato” da cenografia brechtiana remete também a uma herança teatral expressionista (1981, p. 152).

O efeito de estranhamento, então, permeia, atravessa, constitui o espetáculo teatral brechtiano em sua totalidade, modificando as “relações funcionais” existentes entre seus diversos elementos, como enfatiza Benjamin, segundo o qual o teatro épico parte justamente da tentativa de transformar “as relações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretor e atores”, que teriam permanecido praticamente intocadas e não modificadas no teatro político da época, limitado “a franquear ao público proletário posições que o aparelho teatral havia criado para o público burguês” (OE I, p. 79). No teatro épico, o próprio palco, por sua vez, seria dotado de um caráter de narrador crítico, com a utilização da técnica de montagem, das projeções de imagens e títulos nas telas, que deveriam, segundo anotará Brecht posteriormente, em seu *Diário de Trabalho*, em 1940, “anunciar uma contradição” frente ao que se desenrola no palco e “conter uma qualidade crítica”, não apenas “social”, de modo que “a dialética”, a “contraditoriedade” pudesse “se tornar concreta” (2002, p. 151). Estas técnicas de “literarização do teatro” através de telas, com projeções de títulos, como vimos, relacionam-se ao exercício do que Brecht chama de “olhar complexo”, remetendo àquela “arte da observação” a ser desenvolvida, a uma espécie de trabalho do olhar em perceber e comparar diferentes aspectos, reconhecer e explorar contradições entre os diversos elementos do palco, conforme afirma no caderno do programa

da peça,¹⁸⁴ em trecho extraído das *Notas sobre a ópera dos Três Vinténs*: deve-se introduzir, no teatro, “notas de rodapé” e “folhas comparativas” (1978, p. 26; 1967, p. 68).

Opondo-se à “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*) wagneriana, conforme vimos no capítulo anterior, Brecht defende e leva a cabo uma “separação radical dos elementos” no processo de construção cênica do espetáculo (1967, p. 60). Segundo Brecht, na ocasião da montagem da peça em 1931, suas primeiras reflexões teóricas sobre a “separação dos diferentes elementos cênicos” já haviam sido formuladas e a música já tinha sido utilizada como recurso de caráter épico, adquirindo “as características de uma arte” que “podia ser avaliada em si mesma”, dotada de valor próprio (1967, p. 82). “A peça possuía uma certa quantidade de comicidade popular e Weill introduziu um noturno, *kleine Nachtmusik*, para acompanhar as projeções de Caspar Neher, a canção de batalha *Schlachtmusik*, e uma canção que era cantada, verso por verso, durante as mudanças visíveis de cena” (BRECHT, 1967, p. 82). Assim, “música”, “texto” e “imagem” se fazem presentes como elementos autônomos que se comentam entre si, como vimos, constituindo um espetáculo teatral destituído de efeito “hipnótico”, “mágico”, enfeitiçador, mas de caráter construtivo, enfatizando e remetendo, assim, analogamente, também à própria sociedade como realidade construída, social, histórica e politicamente. Deste modo, incide-se contra a forma ideológica de exposição do mundo pelo teatro então estabelecido, que, conforme escreve posteriormente, em *Pequeno Organon para o Teatro*, substituindo “um mundo contraditório por um mundo harmonioso, um mundo que conhece mal por um mundo onírico”, “apresenta a estrutura da sociedade (reproduzida no palco) como algo que não pode ser modificado pela sociedade (na sala)” (BRECHT, 1978, p. 111-112). Rompendo a forma orgânica do espetáculo, haveria, segundo Brecht, uma “tensão” característica entre todas as suas partes (1978, p. 29).

No programa da peça, Emil Burri afirma – em um trecho citado por Benjamin na primeira versão do ensaio *O que é o teatro épico?* (OE I, p. 88) – que o teatro épico “é uma construção que precisa ser racionalmente considerada, na qual as coisas devem ser reconhecidas, portanto, sua apresentação precisa corresponder a esta consideração”.¹⁸⁵ Nela, “o ator possui diversas funções” e, neste sentido, “de acordo com cada função que ele cumpre, muda o estilo com o qual ele representa”,¹⁸⁶ devendo, assim, alternar de forma clara

¹⁸⁴ AdK, Berlin, *Bertolt-Brecht-Archiv* BBA1089/32-51.

¹⁸⁵ Cf. BURRI, Emil. “Anmerkungen zu den Proben von ‘Mann ist Mann’”. In: *Brechts Mann ist Mann*: Herausgegeben von Carl Wege. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982, p. 286.

¹⁸⁶ *Ibidem*. Trecho também citado por Benjamin, in: OE I, p. 87.

e precisa entre as diferentes funções. O ator de teatro épico não deve se “metamorfosar”, fundir-se, transformar-se completamente na personagem, como no método de Stanislavski,¹⁸⁷ mas “citá-la”. Conforme Brecht escreve posteriormente, por volta de 1940, “o ator cita a personagem que ele apresenta” (GBA 22.2, p. 617, p. 650; 1967, p. 170). Assumindo aquela postura de “demonstrador”, como abordado no capítulo anterior, o ator deveria assumir, diz Brecht (1967, p. 147), “um ponto de vista duplo”, apresentando sempre uma dupla postura, alternando os momentos e funções, em que representa as ações da personagem e em que se posiciona frente a ela, criticamente, como um narrador “em terceira pessoa”, ou ainda, em que mostra ações das personagens, mostrando o próprio “ato de mostrar”: como vimos, a “postura de mostrar” é a base, o fundamento de todas as posturas para a atuação segundo o efeito de estranhamento.¹⁸⁸ Tais momentos, transformações de funções e posturas deveriam ser clara e rigorosamente marcados, distinguidos em sua especificidade, por uma alteração precisa da fala, em sua entonação, e acurada, meticulosa e cuidadosa exposição do gestual. Ao mostrar, segundo Brecht, deve-se mostrar também que esta não é a única possibilidade, mas uma dentre várias, de modo que “a pessoa permanece sob controle e é testada”: não apenas mostrar o que se faz, mas também “o que não se faz”, o que chamará de “fixação do não – mas” (*Nicht – Sondern*) (1967, p. 162; GBA 22.2, p. 643). O procedimento de mostrar algo, “na medida em que se mostra”, e vice-versa, sem, no entanto, fazer desaparecer tal “contradição”, é caracterizado por Benjamin, na primeira versão de *O que é o teatro épico?*, como a “dialética” que rege as “múltiplas possibilidades”

¹⁸⁷ Como observa Iná Camargo Costa, “o problema de Brecht não é Stanislavski propriamente dito, mas a mistificação que teve início quando da adoção do *realismo socialista* como palavra de ordem stalinista para as artes em 1934, programa no qual, no âmbito da encenação teatral, coube a Stanislavski, *malgré lui même*, o papel de profeta, por assim dizer” (Cf. COSTA, Iná Camargo. Aproximação e distanciamento: o interesse de Brecht por Stanislavski. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 2, nº 1, 2002, p. 53-54). Segundo a autora, com “um bom exemplo de exercício de dialética”, Brecht analisa o método de Stanislavski de identificação entre ator e personagem, reconhecendo o “avanço” representado por sua sistematização, por promovê-la de forma sistemática, não decorrendo do “acaso” ou da “inspiração”, tendo proporcionado, no contexto do naturalismo, a identificação com o proletariado (Cf. *Ibidem*, p. 54). No entanto, diante das dificuldades que tal identificação encontra frente às problemáticas da dramaturgia moderna, situam-se, segundo a autora, os diferentes esforços de ambos: enquanto Stanislavski buscava “salvar” uma prática do drama burguês, Brecht teria buscado sua “superação” (Cf. *Ibidem*, p. 54). Brecht irá enfatizar a importância do estudo do método de Stanislavski pelo ator, de sua capacidade em provocar tal “metamorfose” com a personagem, mas, sobretudo, de sua capacidade de distanciar-se dela, de estranhá-la, de modo que, conforme escreve Iná Camargo Costa, deve-se ver “o distanciamento como a superação dialética (a que preserva e contém em si o superado) da identificação” (Cf. *Ibidem*, p. 57).

¹⁸⁸ Em *Breve descrição de uma nova técnica da arte de representar, que produz um efeito de estranhamento* (*Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt*), texto de 1940, Brecht enumera os seguintes recursos que serviriam para a produção do efeito de estranhamento na atuação: “1. A transposição para a terceira pessoa do singular. 2. A transposição para o passado. 3. Dizer o texto acompanhado pelas instruções e comentários do autor”. (Cf. BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 163).

e funções do ator e “à qual têm que se submeter todos os elementos estilísticos” (OE I, p. 87).

Em *Um homem é um homem*, Brecht joga com as formas de linguagem, contrapondo-as, confrontando-as, colocando-as em contradição entre si e em relação às personagens e contextos em que são utilizadas, negando, quebrando e criticando as expectativas convencionais, habituais dos espectadores – procedimento que vimos, no primeiro capítulo, como já almejado nas óperas. Na primeira fala da peça, Galy Gay diz: “Cara esposa, decidi hoje, segundo nossa renda, comprar um peixe. Isto não excede as condições de um estivador que não bebe, fuma muito pouco e quase não tem vícios. Você acha que eu devo comprar um peixe grande ou você precisa de um pequeno?” (BRECHT, TC 2, p. 149). Aqui, temos uma fala de teor distanciado da personagem, apresentando sua condição econômico-social, de classe, e seus hábitos, seus costumes perante a plateia, bem como o choque de uma forma de discurso extremamente formal, pomposo, solene, que entra em contradição com as expectativas sociais a partir da situação de classe da personagem, um estivador em uma conversa cotidiana, trivial, com sua esposa, apresentando, como aponta Patterson, muito mais o caráter de linguagem de um “documento legal” (1981, p. 173). Neste sentido, observa Sérgio de Carvalho, haveria um “duplo desajuste” na fala “elevada e formal” de Galy Gay: “internamente, o estivador que fala como se fosse de outra classe sugere alguém que deseja ser outra pessoa; externamente, a estilização contradiz a expectativa do acordo identificatório do público – baseado em estereótipos – entre linguagem e condição social” (CARVALHO, 2013, p. 120). Efeito similar seria produzido no momento da condenação de Galy Gay, em que, segundo a rubrica da peça, “*ele grita como protagonista de uma tragédia*” (BRECHT, TC 2, p. 195). Haveria, aqui, uma contradição entre o que conhecemos da personagem, de sua caracterização, de seus comportamentos ao longo da peça e de sua condição, e esta “paródia de alta tragédia” aqui estabelecida, conforme ressalta Patterson, de modo que a distância existente entre Galy Gay e a figura de um “herói trágico tradicional” impediria a própria empatia com a personagem e tornaria a situação absurda, cômica, “risível” (1981, p. 176).

A peça é toda constituída e atravessada por diferentes transformações, de personagens, objetos e espaços, que ocorrem e são apresentadas paralelamente à transformação de Galy Gay, para cujas exposições teatrais Brecht também recorreu a diversos recursos anti-ilusionistas. A viúva Begbick, em diferentes momentos do processo de transformação de Galy Gay, canta a *Canção do Fluxo das Coisas*, que narra como

também perdeu o “bom nome” que possuía, tornando-se dona de uma cantina montada em um vagão, seguindo o exército nas guerras como meio de sustento (BRECHT, TC 2, p. 189). Tal canção apresenta uma referência a Heráclito, como ressalta Anatol Rosenfeld, apresentando o elemento da água como metáfora, que perpassa toda a peça – também já presente no prólogo acima citado –, para a mutabilidade, “fluidez e relatividade de todas as coisas”, principalmente do sujeito (2012, p. 117). A própria cantina-vagão também sofre um processo de transformação “em um espaço vazio durante a peça”, como ressalta Brecht (GBA 24, p. 45), sendo desmontada pelos atores diante do espectador, rompendo os parâmetros ilusionistas habituais: tal “mudança de cenário diante da audiência”, passando a ser um elemento constitutivo da própria “ação” teatral, como observa Patterson, remete a umas das técnicas utilizadas por Piscator, da qual Brecht se apropriou, que, assim como as projeções e “o uso de uma forte luz branca ao longo de todo o espetáculo”, também utilizada na montagem de *Um homem é um homem*, estaria a serviço de uma “desmistificação do teatro” (1981, p. 153-154; p. 166). A transformação da cantina, em *Um homem é um homem*, é levada a cabo em um processo no qual a viúva Begbick canta a mencionada *Canção do Fluxo das Coisas*, retira as lonas do teto da cantina, conforme vemos nas imagens (Figuras 1 e 2), “lava-as” em uma “abertura no chão do palco”, mergulhando-as nela e balançando-as “como na água”, para em seguida “estender peças limpas”, como descreve Brecht (GBA 24, p. 46). Conforme Brecht, “o palco foi construído de forma que o cenário adquirisse uma aparência completamente diferente, por meio da eliminação das poucas peças das decorações” (GBA 24, p. 45). Assim, “com a construção do palco em seções móveis”, como diz Brecht, torna-se possível explorar “uma nova forma de ver nosso ambiente”, como espaço “em transformação e capaz de outras transformações, como sendo pleno de contradições em sua vacilante uniformidade” (*apud* PATTERSON, 1981, p. 167).

Já o soldado Jeraiah Jip, após machucar-se ao saquear o pagode e esconder-se em uma liteira do lado de fora dele, será também transformado: é encontrado pelo chinês Wang, proprietário do templo, que identifica, então, a oportunidade, pessoal e financeiramente vantajosa, de transformá-lo em um “deus”, para extorquir dinheiro dos fiéis. Assim como ocorre com Galy Gay, Jip é manipulado e utilizado, instrumentalizado para os fins de Wang, ao mesmo tempo em que busca tirar vantagens, permanecendo no templo e aceitando as ofertas de boas cervejas e carnes feitas por ele. A cena da perda de Jip como membro do pelotão é aberta pela projeção do título “ $4 - 1 = 3$ ”, já antecipando os acontecimentos e incitando o espectador a levar a cabo uma reflexão crítica sobre a questão do ser humano em

seu caráter substituível, descartável, em sua condição de número permutável, intercambiável, registro de passaporte militar. Já na primeira cena na cantina da senhora Begbick, após Galy Gay aceitar pela primeira vez a oferta para acompanhar os soldados na revista da tropa, passando-se por Jip, em troca de um charuto, Brecht projeta o título “3+1=4”.¹⁸⁹ No entanto, observa Patterson (1981, p. 165), tais títulos teriam permanecido “difícilmente inteligíveis”, de caráter por demais abstrato.

Com a personagem do sargento Fairchild, temos ainda outra transformação, em sentido contrário à de Galy Gay, diametralmente oposta a ela. Inicialmente um soldado violento, feroz, conhecido como “Sanguinário 5”, Fairchild sofre um processo de transformação em que se vê completamente bêbado e dominado por sua pulsão sexual, despido de sua farda e humilhado frente a seus antigos subordinados no exército. Para a construção e exposição cênica do processo de transformação de Fairchild, Brecht utilizou-se do seguinte recurso, que descreve em suas anotações: “o contra-regra adiantou-se com o roteiro e leu títulos intermediários durante todo o processo. No início: ‘Como entreato: arrogância e destruição de uma grande personalidade’ (GBA 24, p. 46). Todo este processo, conforme afirma, foi intercalado com o fechamento e a abertura da cortina, caracterizando-o “claramente como entreato” (BRECHT, GBA 24, p. 46).

A parábola da peça remete-nos também a uma crítica ao contexto político de avanço do fascismo, o qual Brecht reconhece como “uma fase histórica em que o capitalismo entrou – nesse sentido, é uma coisa nova, porém ao mesmo tempo velha”, configurando-se como a manifestação e a expressão mais nua, “mais descarada” e “mais fraudulenta” da violência pela defesa, pela manutenção e não transformação das relações de propriedade, da propriedade privada dos meios de produção em um contexto de crise do capitalismo, conforme escreve em *Cinco dificuldades para escrever a verdade*, em 1934 (1967, p. 23). Opondo-se a uma difundida opinião que veria o fascismo como uma “catástrofe”, como “força” natural que veio se colocar “ao lado (e acima) do capitalismo”, justapondo-se a ele, Brecht afirma que o seu combate exigiria este reconhecimento, a desnaturalização de sua barbárie como “catástrofe da natureza” (1967, p. 23). “O monopólio das fábricas, das minas e da terra está criando terríveis situações em toda a parte, embora nem sempre evidentes. A

¹⁸⁹ Em um livro de anotações sobre a peça, que pode ser encontrado no Arquivo Bertolt Brecht da Academia de Artes de Berlim, consta uma lista com as diversas projeções utilizadas no espetáculo, cf. *Mann ist Mann – Textbuch von Alexander Granach*. AdK, Berlin, *Helene-Weigel-Archiv* HWA 060. Cf. também Patterson, que fornece uma análise detalhada da cenografia da montagem de 1931 de *Um homem é um homem* e dos diversos recursos utilizados (PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre: 1900 – 1933*. Boston, London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981, p. 162-170).

barbárie se torna visível quando o monopólio pode ser protegido somente com a força bruta” (BRECHT, 1967, p. 24). Inicialmente, Brecht havia concebido e apresentado a transformação de Galy Gay como possuindo também uma perspectiva positiva, a partir da destruição da noção burguesa de indivíduo – questão presente em *A Medida*, como vimos, mas, enquanto lá a destruição da individualidade burguesa era investigada por meio da relação entre sujeito e coletivo revolucionário, aqui, faz-se presente por sua inserção, assimilação e fusão na lógica da massificação. Ao ter sua individualidade destruída, Galy Gay simultaneamente se fortaleceria, conforme Brecht. Em 1927, escreve: “Galy Gay não é um fraco, pelo contrário, ele é o mais forte. Na verdade, ele só é o mais forte após ter deixado de ser uma pessoa privada, ele só se torna forte na massa” (BRECHT, GBA 24, p. 41). Quando, no final da peça, diz Brecht, ele se torna um soldado poderoso que conquista e destrói uma fortaleza, seria somente pela força desta massa na qual se insere, apenas devido a seu processo de transformação, ao ter seu caráter de “indivíduo particular”, de “pessoa privada” destruído e ser inserido em um coletivo, “porque com isto ele realiza, aparentemente, a vontade absoluta de uma grande massa de pessoas” (GBA 24, p. 41-42). Porém, insere-se, como diz Brecht, num “falso coletivo”, desumanizador e reificador como o exército, tornando-se violenta “máquina de guerra”, mero número e instrumento a serviço da guerra imperialista, dos interesses do capital. Deste modo, sua transformação apresentaria um caráter ambíguo, ambivalente, um teor contraditório, que remeteria, como ressalta Knopf, à sua própria “matéria”, à própria “realidade” à qual a peça se refere (1980, p. 48). No entanto, pelo relevo concedido à questão da mutabilidade do sujeito, enquanto construto histórico e social, que constitui e atravessa a peça em todos os seus âmbitos e níveis, haveria também o vislumbre, mesmo que negativamente, da possibilidade de transformação em sentido revolucionário, emancipador, de inserção em outras formas de coletividade possíveis, passíveis de construção, apesar de não apresentadas na peça. Porém, no contexto político de ascensão do fascismo, de crescimento e avanço do nazismo na Alemanha e seu processo de massificação dos indivíduos, Brecht não continua a defender tal interpretação nestes termos, modificando-a, eliminando do texto para sua encenação, em 1931, as últimas duas cenas, “após o grande ato de montagem” na nona cena, nas quais Galy Gay conquista e explode a fortaleza, já transformado em violento soldado, por não ter visto “nenhuma possibilidade de emprestar um caráter negativo ao crescimento do herói no coletivo”, conforme escreve posteriormente, em 1954 (BRECHT, GW 17, p. 951). Aqui, como ressalta Knopf, tratava-se de expor a transformação “como ato de barbárie”, sem deixar de

apresentar certo caráter cômico e divertido, “como nos filmes de Chaplin”, opondo, então, “a diversão esclarecida” “à seriedade cínica e obstinada dos nazistas” (1980, p. 47). Assim, na encenação de 1931, Brecht encerra a peça após a nona cena, que expõe teatralmente o processo de transformação de Galy Gay no soldado Jeraiah Jip, em “máquina de guerra” a serviço do capital, substituindo as cenas finais pela projeção de um título relatando sua atuação na conquista da fortaleza Sir El Dchowr, “em nome da Royal Shell”, e incitando o espectador à reflexão, remetendo à conjuntura política: “Vocês viram que se pode utilizá-lo para qualquer coisa. Nos nossos tempos, ele é utilizado para a guerra”.¹⁹⁰ Posteriormente, Brecht reformula e edita o texto, em 1954, reincorporando as últimas duas cenas presentes na versão inicial e definindo o problema central da peça como o “coletivo falso, negativo e seu poder de sedução, cada coletivo que Hitler e seus patrocinadores recrutaram nestes anos”, o poder de sedução do fascismo sobre as inseguranças e “exigências vagas” da pequena-burguesia e sua exploração da classe trabalhadora (BRECHT, GW 17, p. 951).

3.3 Linguagem gestual, experiência e narração

Os múltiplos e variados recursos cênicos mencionados, empregados por Brecht em *Um homem é um homem*, como os recursos de “literarização do teatro”, as diferentes projeções, de títulos e imagens, a utilização de caráter épico das canções, a cortina, apresentavam a função de técnica de montagem, interrompendo o desenvolvimento da ação em sua habitual linearidade do drama burguês e provocando uma ruptura com a forma orgânica, ilusionista, “mágica” e “hipnotizante” do espetáculo, em sua forma ideológica de representação e percepção, voltando-se à construção de um espetáculo pleno de “tensões”, como afirma. Conforme temos visto, a questão da técnica é, em diversos sentidos, de importância crucial para a construção do teatro épico. Benjamin afirma que “as formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas, o cinema e o rádio. Ele está situado no ponto mais alto da técnica” (OE I, p. 83). Em vez de se esforçar naquela “concorrência inútil com o cinema e o rádio”, como diz Benjamin, Brecht buscava se apropriar e aprender com estes novos aparatos, apropriando-se, em seu trabalho, da técnica de montagem neles presente, intrínseca a eles:

¹⁹⁰ Cf. *Mann ist Mann* – Textbuch von Alexander Granach. AdK, Berlin, *Helene-Weigel-Archiv* HWA 060.

Com o princípio da interrupção, o teatro épico adota um procedimento que se tornou familiar para nós, nos últimos anos, com o desenvolvimento do cinema e do rádio, da imprensa e da fotografia. Refiro-me ao procedimento da montagem: pois o material montado interrompe o contexto no qual é montado (BENJAMIN, OE I, p. 133).

Assim, mediante a técnica da montagem, mina-se e frustra-se o desenvolvimento da ação dramática, interrompendo-a, paralisando-a, imobilizando-a e desmantelando-a em suas distintas partes e elementos constitutivos. Acerca do cinema, Benjamin diz que ele teria, com a técnica de montagem que lhe é intrínseca, permitido penetrar “profundamente as vísceras”, “o âmago da realidade”, conforme escreve em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, desmontando-a tecnicamente, produzindo “imagens” compostas “de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis”, desbravando e explorando, então, novas perspectivas e dimensões, construções de olhares, percepções visuais, espaciais e temporais (OE I, 187). Assim, Benjamin compara o “cinegrafista” a um “cirurgião da realidade” (OE I, p. 186-187). Tais considerações poderiam ser estendidas à sua compreensão do trabalho de Brecht e de seus procedimentos, nos quais também identifica, como veremos melhor, um tal trabalho de “desmontagem técnica” da realidade e e recomposição de seus elementos “segundo novas leis”, afirmando que “o teatro épico [...] avança em choques, de forma comparável às imagens de uma tira de filme. Sua forma fundamental é a do choque com o qual se confrontam as situações individuais e bem separadas da peça” (BENJAMIN, VB, p. 45). É importante ressaltar, como observa Sean Carney, que o que se coloca aqui em questão não é uma mera “reprodução da realidade”, mas as possibilidades de “construção” de formas de percepção “novas e históricas” (2005, p. 58).

Segundo Benjamin, o teatro épico seria um “teatro gestual”. Nas duas versões de *O que é o teatro épico?*, ele interpreta o seu uso das técnicas de montagem como voltado à “interrupção da ação”, que estaria “no primeiro plano” no teatro épico, e à obtenção de “gestos” (OE I, p. 80). “O gesto é seu material, e a aplicação mais adequada desse material é a sua tarefa” (BENJAMIN, OE I, p. 80; VB, p. 9), sendo o objetivo do ator, sua “mais alta realização”, “tornar os gestos citáveis” (BENJAMIN, OE I, p. 88; VB, p. 19; 27). Em *Estudos para uma teoria do Teatro épico (Studien zur Theorie des epischen Theaters)*, afirma que o “material bruto” a partir do qual trabalha o teatro épico seria “o *Gestus* encontrado hoje”, tanto “o *Gestus* de uma ação” quanto “o da imitação de uma ação”

(BENJAMIN, VB, p. 31).

Conforme já abordamos, ao tratar da peça *A Medida*, a questão da linguagem gestual em sua dimensão de caráter político e histórico-social ocupa lugar crucial no teatro de Brecht. Em traduções disponíveis em português de textos teóricos de Brecht¹⁹¹ e de Benjamin sobre o dramaturgo, tanto o termo *Gestus* quanto *Geste* são traduzidos por “gesto”. No entanto, é importante estabelecer aqui uma diferenciação. Inicialmente, os termos aparecem em Brecht de forma não especificada, sem caracterização e distinção clara, dando a entender muitas vezes que são tomados por sinônimos, bem como nos escritos de Benjamin, o que dificulta a compreensão. Porém, ao longo da década de 1930 e 1940, os textos de Brecht dão lugar a algumas definições, especificações conceituais mais precisas, que trazemos aqui para ajudar a melhor compreender e diferenciar as perspectivas dos autores em suas especificidades. Uma das questões centrais para Brecht durante a década de 1930 é justamente o estudo, a pesquisa e a experimentação com o que ele denominará *Gestus*, que caracterizará e conceitualizará ao longo de textos a partir da segunda metade dessa década.¹⁹² Como escreve, entre 1937 e 1938, em *Sobre a música gestual* (*Über gestische Musik*), o *Gestus* não se reduz à “gesticulação” (*Gestikulieren*): “não se trata de movimentos das mãos, que sublinham ou explicam. Trata-se de posturas globais. Uma linguagem é gestual (*gestisch*) quando ela se baseia no *Gestus*, mostra determinadas posturas daquele que fala, que ele assume em relação a outros seres humanos” (BRECHT, GBA 22.1, p. 329; 1967, p. 77). Ele diz: “a frase ‘arranca o olho que te incomoda’ é menos eficiente, do ponto de vista do *Gestus*, do que ‘se teu olho te incomoda, arranca-o’. A última começa apresentando o olho e sua primeira parte tem o *Gestus* definido de colocar um suposto. A segunda parte, principal, vem como uma surpresa, um conselho libertador” (BRECHT, 1967, p. 77; GBA 22.1, p. 329). O termo latino *Gestus* será então utilizado, como escreve,

¹⁹¹ Com exceção da edição *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. Porém, em alguns trechos, também aqui o termo *Gestus* é traduzido por “gesto”.

¹⁹² Cf., acerca desta questão, BORNHEIM, Gerd. “O efeito de distanciamento: o ator”. In: *Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992; YUN, Mi-Ae. *Walter Benjamin als Zeitgenosse Bertolt Brechts: eine paradoxe Beziehung zwischen Nähe und Ferne*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2000, p. 55-57; BOLLE, Willi. A linguagem gestual no teatro de Brecht. *Revista Língua e Literatura*, São Paulo, n. 5, 1976; e os textos de Brecht: “Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater” (1935/1936), in: GBA 22.1, p. 155-164, e a tradução “Sobre o uso da música no teatro épico”, in: *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 81-89; “Über gestische Musik” (1937/1938), in: GBA 22.1, p. 329-331; e as traduções “A Música-‘Gestus’”, in: *Teatro Dialético, op. cit.*, e “Acerca da música-gesto”, in: *Estudos sobre Teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978; “Über den Gestus” (Sobre o Gestus) (1940/1941), in: GBA 22.2, p. 616; “Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt” (Breve descrição de uma nova técnica da arte de representar, que produz um efeito de estranhamento) (1940/1941), in: *Ibidem*, p. 641. O último texto encontra-se traduzido, in: BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético, op. cit.*, p. 165; *Idem. Estudos sobre Teatro, op cit.*, p. 84.

em 1940, em *Breve descrição de uma nova técnica da arte de representar, que produz um efeito de estranhamento* (*Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt*), para se referir à “expressão mímica e gestual das relações sociais que existem entre as pessoas de uma determinada época” (BRECHT, 1967, p. 165; tradução modificada; GBA 22.2, p. 646).¹⁹³ “Sob um *Gestus* é compreendido um complexo de gestos (*Geste*), mímica e declarações”, que as pessoas dirigem umas às outras (BRECHT, 22.2, p. 616). O *Gestus*, então, apresenta-se como uma “postura global”, “complexa”, dotada de significação histórico-social, que compreende “gesto”, “palavras” e “mímica”: inclusive, “palavras podem ser substituídas por meio de outras palavras, gestos podem ser substituídos por meio de outros gestos, sem que o *Gestus* mude”; ou ainda, um *Gestus* pode apresentar-se também “só em palavras”, como no rádio, ou da mímica sem palavras, como nos filmes mudos (GBA 22.2, p. 617); também a música pode apresentar um *Gestus*.¹⁹⁴ Em *Sobre o Gestus* (*Über den Gestus*), Brecht fornece o seguinte exemplo: “um homem que vende um peixe mostra entre outras coisas o *Gestus* de vender”, que é um “*Gestus* social” (GBA 22.2, p. 617). Em *Um homem é um homem*, como vimos, o *Gestus* de compra e venda, de troca de mercadorias, permeia e constitui toda a peça, a partir do qual as relações entre as personagens são mostradas, expostas. Então, ele afirma que o efeito de estranhamento teria por “objetivo”, justamente, “estranhar o *Gestus* social que subjaz a todos os acontecimentos” (BRECHT, GBA 22.2, p. 646; 1967, p. 165; 1978, p. 84). O efeito de estranhamento “exige a premissa de que aquilo que deve ser mostrado o seja complementado pelo ator com o *claro Gestus de mostrar*” (BRECHT, 1967, p. 161; tradução modificada; GBA 22.2, p. 641; 1978, p. 79-80). Assim, o trabalho de exposição do *Gestus* social permite “adotar uma postura política” frente ao que se representa e apresenta, frente às ações, comportamentos, acontecimentos, devendo “substituir o princípio da imitação” (BRECHT, 1967, p. 78, p. 84; GBA 22.1, p. 158, p. 329-330). Diz Brecht, em 1940:

¹⁹³ O “termo latino *gestus*”, como observa Willi Bolle, remonta a Cícero, que o utilizava “no sentido de ‘atitude do corpo’, em particular ‘gestos do ator ou do orador’”, remetendo, portanto, a uma dimensão da “função pública” da linguagem central para Brecht (Cf. BOLLE, Willi. A linguagem gestual no teatro de Brecht. *Revista Língua e Literatura*, São Paulo, n. 5, 1976, p. 393).

¹⁹⁴ Brecht desenvolve a noção de “música-*Gestus*”, buscando definir e atribuir uma função de *Gestus* para a música, na qual ela apresentaria uma postura crítica, política, em relação à ação (Cf. BRECHT, Bertolt. “Über gestiche Musik”. In: GBA 22.1, p. 329-331; “A Música-‘Gestus’”. In: *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967; “Acerca da música-gesto”. In: *Estudos sobre Teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978).

O ator deve representar os acontecimentos como acontecimentos históricos, isto é, que só acontecem uma vez, que são transitórios e que estão unidos a uma determinada época. O comportamento das pessoas nestes acontecimentos não é simplesmente humano e imutável, tem certas particularidades, tem características ultrapassadas e a serem ultrapassadas em virtude do caminhar da História e está sujeito à crítica do ponto de vista de cada época posterior. O desenvolvimento constante nos distancia o comportamento daqueles que nasceram antes de nós.

Em relação aos acontecimentos e comportamentos da época atual, o ator deve usar a mesma distância que é mantida pelo historiador. Ele deve nos distanciar estes acontecimentos e estas pessoas (BRECHT, 1967, p. 165-166; GBA 22.2, p. 646).

Assim, o trabalho de estranhamento, exposição, apresentação do *Gestus* social estaria relacionado, conforme afirma, à técnica da “historicização” dos comportamentos humanos: caberia ao ator, então, elaborar o gestual, “os acontecimentos e comportamentos da época atual”, “o *Gestus* encontrado hoje”, como diz Benjamin, de modo a mostrá-lo assumindo “uma *visão crítica da sociedade*” (BRECHT, 1967, p. 165; GBA 22.2, p. 645). Deste modo, teríamos uma exposição da esfera das relações sociais de forma historicizada, buscando elaborar suas contradições históricas e estruturais, as contradições não resolvidas do passado que permanecem no presente, “a serem ultrapassadas”. Para isto, o ator “tem de adquirir os conhecimentos sobre o convívio humano que são patrimônio da sua época, tem de adquiri-los participando da luta de classes”, conforme escreve posteriormente, no *Pequeno Organon para o Teatro* (BRECHT, 1978, p. 122). Neste texto, afirma que o conceito de *Gestus* refere-se ao “âmbito das posturas que as figuras assumem em relação às outras [...] A postura corporal, a entonação e a expressão facial são determinadas por um *Gestus* social” (BRECHT, GBA 23, p. 89; 1967, p. 209; 1978, p. 124). Mesmo posturas de aparência privada podem ser dotadas de significação histórico-social, política, contraditória, pertencendo ao âmbito do *Gestus* social, enquanto suas manifestações e exteriorizações: intrinsecamente contraditórias, constituem uma totalidade expressiva “complexa”, uma “postura global”, que remete à totalidade das relações sociais, carregando e expressando, portanto, suas contradições estruturais. Como observa Koudela, Brecht opera uma inversão frente à compreensão usual do gestual, segundo a qual ele seria uma “‘expressão corporal’ de sentimentos e idéias”, vendo-o como “expressão do comportamento real, de atitudes reais”: “não é o ‘interior’ que se objetiva para o ‘exterior’. O interior é orientado pelo exterior, torna-se o seu *gestus*. [...] O *gestus* torna, portanto, compreensível e acessível aquilo que é subjetivo (comportamento subjetivo, atitude subjetiva) através daquilo que é intersubjetivo, social” (1991, p. 102). A “postura” ou “atitude” (*Haltung*), como vimos, seria

mais do que um “estado corporal”, expressando “uma forma determinada através da qual alguém (ou um grupo) se confronta com o ambiente social” (KOUDELA, 1991, p. 102).

Todo acontecimento, de acordo com Brecht, comportaria um “*Gestus* fundamental” (*Grundgestus*), que subjaz, molda, informa a ação, cabendo ao ator mostrá-lo (GBA 23, p. 92; 1967, p. 213; 1978, p. 128). Segundo afirma no *Pequeno Organon*, deve-se enfatizar o “*Gestus* geral da representação”: aquele “que sempre sublinha o que está sendo mostrado” (BRECHT, 1967, p. 216). O trabalho de elaboração, exteriorização e exposição do *Gestus* da personagem, pelo ator, deveria ser acompanhado de uma postura crítica, sempre mostrando também que mostra, mostrando “o *Gestus* de mostrar” e explicitando que esta não é a única possibilidade, mas uma dentre várias, diversas – mostrar o “não – mas”, conforme mencionado. Como afirma entre 1935 e 1936, deve-se garantir ao espectador a chance de imaginar outras ações e comportamentos possíveis, outras posturas “frente às relações dadas”, ou “outras relações político-econômicas” nas quais as personagens poderiam assumir outras posturas, comportar-se, agir e falar de outras formas: assim, “o espectador obtém a ocasião para a crítica do comportamento humano a partir de uma perspectiva social, e a cena é representada como cena histórica. [...] Trata-se, para a arte, de um cultivo do *Gestus*” (BRECHT, GBA 22.1, p. 158; 1967, p. 84). O *Gestus* seria, portanto, a forma de concretização e expressão das contradições histórico-sociais, de caráter estrutural, a partir do âmbito da materialidade corporal do ator, da “postura global” por ele assumida, sendo por meio de sua exposição, do processo de mostrar o *Gestus*, mostrando também o “*Gestus* de mostrar”, que os espectadores poderiam conceber, ponderar, refletir e imaginar as diferentes alternativas possíveis das cenas, comportamentos e ações das personagens, adotando uma postura crítica frente a elas e reconhecendo-as em seu caráter “histórico”, político e socialmente contraditório.¹⁹⁵

Segundo Brecht, a recepção negativa de sua montagem de *Um homem é um homem* por parte da crítica teatral na imprensa da época constituía, principalmente, um “conflito de opiniões” em torno da atuação de Peter Lorre no papel de Galy Gay, remetendo não a uma “mera falta de talento do ator”, mas justamente à “nova arte de atuação” que visa o estranhamento do *Gestus* e à estranheza gerada devido à sua especificidade, afastando-se

¹⁹⁵ Tendo em vista o que foi dito, seguimos o original no presente texto, mantendo, quando utilizado, o termo latino, *Gestus*, traduzindo por “gesto” apenas quando o termo presente no original for o termo alemão, *Geste*. Para uma análise mais detalhada do aparecimento dos termos nos textos de Brecht, cf. BORNHEIM, Gerd. “O efeito de distanciamento: o ator”. In: *Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992; BOLLE, Willi. A linguagem gestual no teatro de Brecht. *Revista Língua e Literatura*, São Paulo, n. 5, 1976.

radicalmente do modo de atuação dramática convencional e seus habituais “critérios de avaliação” estabelecidos (GBA 24, p. 47). Mesmo Herbert Ihering, crítico que se posicionava a favor de Brecht, publicou um artigo no jornal *Berliner Börsen-Courier*, no qual critica a pretensão de “radicalização” operada por Brecht com este espetáculo, afirmando que a teoria do teatro épico anunciaria, aqui, um “raciocínio incorreto”, havendo uma má utilização do “estilo épico”, tornado “meio da crítica, da decomposição”, elogiando, por um lado, a atuação de Helene Weigel no papel da viúva Begbick, mas criticando Peter Lorre por não possuir “o pré-requisito decisivo”, sobretudo “para o endurecimento das últimas cenas”, de “clareza e capacidade para falar de forma ilustrativa e expositiva.”¹⁹⁶

O próprio Brecht respondeu publicamente a tais críticas, reunindo-as, analisando-as e comentando-as em uma *Carta ao “Berliner Börsen-Courier”*, intitulada *Para a questão dos critérios na avaliação da arte de representar (Zur frage der Masstäbe bei der Beurteilung der Schauspielkunst)*. Segundo ele, as duas principais críticas à atuação de Lorre voltavam-se contra “sua forma de falar sem sentido claro” e contra o fato de que “ele só teria representado episódios” (BRECHT, GBA 24, p. 47). Quanto à primeira crítica, Brecht afirma que ela “ocorre menos contra a primeira parte da peça do que contra a segunda, com seus longos discursos”: “os argumentos contra o julgamento em sua própria proclamação, as reclamações no muro antes do fuzilamento e o monólogo de identidade sobre o caixão antes do enterro” (BRECHT, GBA 24, p. 47). Em seu monólogo junto ao caixão, diz Galy Gay: “E eu, meu eu e o outro eu, / Nós somos úteis e por isso somos utilizáveis./ E se não olhei com muita atenção este elefante/ Fecho os olhos também para o que me toca, / E me desprendo do que em mim não agrada aos outros, e assim / Sou agradável” (BRECHT, TC 2, p. 204). Aqui, está subjacente à sua assimilação à lógica da massificação e sua incorporação ao exército, à sua transformação em “máquina de guerra”, o *Gestus* de compra e venda, presente em toda a peça, como vimos, a partir do qual as relações entre as personagens são expostas: Galy Gay, que inicialmente sai de casa para comprar um peixe,

¹⁹⁶ Cf. IHERING, Herbert. In: *Brechts Mann ist Mann*: Herausgegeben von Carl Wege. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982, p. 314-316. Acerca de tal “raciocínio incorreto”, Ihering afirma que, ao transmitir a “tipificação, que ele ambiciona, de forma mais clara nos soldados”, ou seja, “nas pessoas que ele critica”, Brecht instauraria aqui uma “contradição”, dado que ele “demonstra uma teoria, que ele afirma, em pessoas que ele nega. Ele experimenta um princípio expositivo, que ele propaga, em um mundo que ele combate. Assim, Brecht elimina seu próprio mundo de pensamento. Deste modo, destrói seu próprio sistema” (Cf. *Ibidem*, p. 315). Também o crítico teatral Alfred Kerr, em um artigo sobre a peça publicado no dia seguinte à estréia, no *Berliner Tageblatt*, afirma que “não havia nada para salvar” na peça, mas que a “senhora Weigel [...] tentou mesmo assim. Falou com sua brilhante força de articulação”; já “Peter Lorre, o homem no centro”, afirma Kerr, “guardou suas possibilidades de humor para outras tarefas” (Cf. KERR, Alfred. In: *Ibidem*, p. 318-319).

acaba, pela venda de um falso elefante, sendo incorporado ao exército. Ao “não saber dizer não” e agir orientado pela troca de mercadorias, torna-se um número e um instrumento a serviço da guerra imperialista, é transformado em “máquina de guerra”. Segundo Brecht, foi-lhe relatado que um grande comerciante teria assistido a sua encenação da peça e “compreendido muito bem a cena da venda do falso elefante, rejeitada pelo público em geral”, dizendo: “assim é, [...] assim se realiza um negócio em nosso tempo. Ninguém quer saber algo sobre a mercadoria, contanto que seja comprada”. Poucos saberiam algo sobre comércio, “e um número ainda menor quer saber algo sobre” (GBA 24, p. 45). Enquanto na primeira parte da peça, segundo Brecht, “a forma de falar” teria sido “dissolvida por inteiro segundo o gestual” e não teria atraído muito a atenção e prendido o interesse do espectador, na segunda parte, com seus “longos e conclusivos discursos”, ela teria sido percebida como “monótona em aparência”, “não favorável ao sentido” do espetáculo e à sua clareza (GBA 24, p. 48). Defendendo, desde o início da carta, o modo de atuação de Lorre, Brecht afirma que, na segunda parte da peça, tratava-se de trabalhar e desenvolver um “*Gestus* fundamental (*Grundgestus*) muito preciso”, para o qual não se fazia tão crucial o “sentido das frases individuais”, que, frente à exposição do sentido geral da contradição ali presente, seria necessário somente “como meio para um objetivo” (GBA 24, p. 48). As contradições que constituíam o próprio conteúdo dos longos discursos deveriam, segundo Brecht, ser trabalhadas e expostas pelo ator, não buscando “envolver o espectador nas contradições, por meio da identificação com as próprias frases individuais, mas mantendo-o de fora” do processo: “precisava ser a exposição o mais objetiva possível de um processo internamente contraditório como um todo” (GBA 24, p. 48). Assim, suas declarações, ou seus “ditos”, como diz Brecht, enfatizando o caráter de citação, “não foram aproximadas do espectador”, conduzindo-o, “mas afastadas”, mostradas, expostas de forma estranhada, para que ele realize por si próprio a “descoberta” de tais contradições (GBA 24, p. 48). Os “processos intelectuais” que o teatro épico almeja suscitar, proporcionar no espectador, exigiriam uma “transformação dos critérios de avaliação” habituais – relacionada à “refuncionalização social do teatro” – e um outro tipo de temporalidade teatral, a partir de “curvas e saltos”, como vimos, distinto do tempo acelerado, linear, contínuo e progressivo do teatro “tradicional”, voltado para a produção de “processos afetivos”, apresentando-se como “monótono” para o espectador cuja forma de sensibilidade, de percepção estaria habituada, formada e moldada por ele (BRECHT, GBA 24, 49).

Quanto à crítica do caráter “episódico” da atuação de Lorre, Brecht afirma que isso

estaria relacionado, justamente, aos novos critérios de atuação propostos e ao próprio “objetivo do ator épico”: buscar “tornar visíveis determinados processos entre os seres humanos” (GBA 24, p. 50). Assim, diz Brecht, ele não “possui desde o início sua personagem”, como no caso do “ator dramático” tradicional, mas a “deixa surgir diante dos olhos do espectador pela forma com que se comporta. ‘A forma de se deixar envolver’, ‘a forma de vender um elefante’, ‘a forma de conduzir um processo’”: deste modo, o objetivo do ator épico não seria apresentar à plateia “uma figura única e imutável, mas uma figura que se transforma constantemente e que se torna cada vez mais clara na ‘forma de se transformar’” (GBA 24, p. 50). Ao ator épico seria exigida “uma economia completamente outra”, o mesmo valendo para o espectador que, com sua forma de percepção habituada aos parâmetros do teatro dramático tradicional, não perceberia imediatamente como clara tal forma de atuação voltada à exposição de “processos” (BRECHT, GBA 24, p. 50-51). No teatro épico, conforme afirma Brecht, “exige-se do espectador uma postura que corresponde aproximadamente àquela do folhear comparativo do leitor de um livro” (GBA 24, p. 51). Assim, aquela transformação de postura que se pretende incitar no espectador estaria relacionada a tal postura e forma de percepção “comparativa”, exigindo que ele treine e exerça sua capacidade de observação, reflexão e análise crítica, seu “olhar complexo” para perceber, identificar e explorar contradições, sua capacidade de notar, relacionar e comparar “um comportamento diferente em uma situação semelhante”, bem como o mesmo “gesto determinado” em situações distintas (GBA 24, p. 50). Portanto, à nova forma de atuação focada em mostrar o *Gestus*, em estranhá-lo, que exige uma transformação de postura do ator frente ao teatro habitual estabelecido, à arte dramática tradicional, corresponderia uma transformação de postura por parte do espectador, que podemos ver como uma postura crítica relacionada a um exercício de dialética, uma nova forma de observação e percepção de sua parte – revelando-se também como um trabalho de crítica da ideologia no sentido de desnaturalização da percepção, como vimos.

Em sua interpretação do teatro épico, Benjamin concede grande ênfase, relevância e primazia ao âmbito “gestual”, assumindo centralidade em sua leitura, ao caracterizá-lo, nas duas versões de *O que é o teatro épico?* e em *Estudos para uma teoria do Teatro épico*, como um “teatro gestual”.¹⁹⁷ Conforme mencionado, na primeira versão do ensaio *O que é o*

¹⁹⁷ Isto remete ao teatro chinês, cuja afinidade com o teatro épico é mencionada por Benjamin, e que também assumirá lugar central em sua leitura de Kafka (Cf. OE I, p. 84; p. 146). Nele, há a utilização de técnicas de distanciamento na atuação, de influência crucial para Brecht (Cf. BRECHT, Bertolt. “Verfremdungseffekte in

teatro épico?, ele caracteriza “a mais alta realização do ator” no teatro épico como “tornar os gestos citáveis” por meio da “interrupção da ação” (OE I, p. 88; VB, p. 19; 27), o que se revela como aspecto crucial, central e determinante em sua interpretação da peça *Um homem é um homem*. Conforme observa Olgária Matos, “citar é abandonar o contexto familiar pelo estranho, é transformar o estranho em familiar e o familiar em estrangeiro”, envolvendo uma “desestruturação” de um todo, um deslocamento de contextos, uma criação de “descontinuidades”.¹⁹⁸ Assim, segundo Benjamin, o teatro épico renuncia a “ações complexas”, “não se propõe desenvolver ações”, como na estrutura tradicional do drama, mas sim, através de sua interrupção, paralisação, imobilização, por meio da técnica de montagem, “expor (*darstellen*) condições”, que são descobertas na medida em que as ações são interrompidas, em que “o fluxo real da vida é represado, imobilizando-se”, sendo, assim, afastadas, apartadas do espectador, sendo destituídas de sua aparência de caráter habitual, corriqueiro, naturalizado para a percepção cotidiana e gerando um “assombro”, um choque, um “espanto” (OE I, p. 81; p. 89; p. 133).¹⁹⁹ Através da interrupção da ação, o espectador

der chinesischen Schauspielkunst”. In: GBA 22.1, p. 200-210; “Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa”. In: BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Tradução de Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978). Segundo Carol Martin, Brecht escreveu este texto em Moscou, em 1935, “após assistir a uma apresentação improvisada de atuação chinesa, conhecida no ocidente como Ópera de Pequim, por Mei Lanfang” (Cf. MARTIN, Carol. “Brecht, Feminism, and Chinese Theater”. In: *The Drama Review: the journal of performance studies – Special section on Bertolt Brecht*. Winter 1999, T 164., p. 77).

¹⁹⁸ Cf. MATOS, Olgária. *Walter Benjamin: a citação como esperança*. In: *Revista Semeiar*, Rio de Janeiro, v. 6, 2002, p. 285-296.

¹⁹⁹ Nas traduções da primeira versão de *O que é o teatro épico?* e de *O autor como produtor* para o português, por Sérgio Paulo Rouanet (Cf. BENJAMIN, Walter. OE I, p. 81; p. 133), a passagem consta como “representar condições”. Porém, a palavra utilizada por Benjamin é *darstellen*, que remete, no pensamento benjaminiano, à importância crucial da “exposição” (*Darstellung*) como procedimento crítico por ele oposto à “representação” (*Vorstellung*), conforme seu “Prefácio” à *Origem do Drama Barroco Alemão*. Conforme aponta Olgária Matos, na “Teoria do Conhecimento” do “Prefácio”, que seria na verdade “uma teoria da linguagem”, temos uma “crítica às filosofias do Sujeito, da Consciência e da Representação (a cartesiana e a kantiana)”, em torno das “noções de ideia, origem, alegoria”, com ênfase na “temporalidade autônoma” e no “acaso”, rompendo as relações de causalidade e temporalidade cronológica linear, o âmbito da intencionalidade da consciência. (Cf. MATOS, Olgária. *Iluminação Mística, Iluminação Profana: Walter Benjamin*. São Paulo, *Revista Discurso*, n. 23, 1994, p. 90-91). Segundo afirma Benjamin no Prefácio, “a verdade é a morte da intenção” (Cf. BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 58). Acerca da distinção entre os termos *Vorstellung* e *Darstellung* no “Prefácio” e do caráter problemático da tradução de ambos por “representação”, conforme ocorre nas versões do livro em Português, cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 46, nº 112, Dez/2005, p. 183-190. A autora sugere, então, a tradução de “*Darstellung* por ‘apresentação’ ou ‘exposição’, e *darstellen* por ‘apresentar’ ou ‘expor’, ressaltando a proximidade no campo semântico com as palavras *Ausstellung* (exposição de arte) ou também *Darstellung*, no contexto teatral (apresentação)” (Cf. *Ibidem*, p. 184). Benjamin contrapõe, então, à “representação” do “objeto”, correspondente ao “conhecimento” ou “saber”, que remeteria à sua “posse” pela “consciência”, “ainda que seja uma consciência transcendental”, o processo, relacionado à “verdade”, de “exposição” dos fenômenos, salvando-os “nas ideias”, enquanto “constelação” ou “configuração” de seus elementos extremos, “configuração em que o extremo se encontra com o extremo”, através da mediação do “conceito” (Cf. BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*, op. cit., p. 51; p. 56-57). “A verdade, presente no bailado das ideias expostas, esquivava-se a qualquer tipo de projeção no reino do saber.

reconheceria tais condições subjacentes às ações “com assombro”, sendo, então, incitado, instigado e convocado à reflexão crítica e ao posicionamento político em relação a elas (OE I, p. 81; p. 133).

Para falar do teatro épico, Benjamin constrói a seguinte imagem:

Imaginemos uma cena de família: a mulher está segurando um objeto de bronze, para jogá-lo em sua filha; o pai está abrindo a janela, para pedir socorro. Nesse momento, entra um estranho. A sequência é interrompida; o que aparece em seu lugar é a situação com que se depara o *olhar do estranho*: fisionomias transtornadas, janela aberta, mobiliário destruído. Mas existe um olhar diante do qual mesmo as cenas mais habituais da vida contemporânea têm esse aspecto. É o olhar do dramaturgo épico (BENJAMIN, OE I, p. 134; *grifos nossos*).

Deste modo, teríamos, com a interrupção da ação pelo teatro épico, o choque e a citação dos “gestos”, a busca por gerar esse “olhar estranho”, “estranhado” sobre as cenas mais cotidianas, corriqueiras, habituais. A interpretação benjaminiana volta-se, sobretudo, à especificidade da construção brechtiana do espetáculo no teatro épico, em seus aspectos revolucionários frente ao teatro dramático tradicional, “à construção do novo palco”, “preservando inteira liberdade com relação ao texto” (BENJAMIN, OE I, p. 80). Benjamin alega que a própria “função do texto no teatro épico” seria “a de interromper a ação, e não ilustrá-la ou estimulá-la”: o “texto tem uma função instrumental”, estando a serviço da transformação do teatro, de modo que “Brecht liquida a ilusão de que o teatro se funda na literatura” (OE I, p. 79-80). Ressaltando seu caráter experimental, Benjamin defende que, no teatro épico, “ação e texto” seriam “elementos variáveis” em um “ordenamento experimental” (VB, p. 32), naquele mencionado trabalho de “ordenamento experimental” dos “elementos da realidade” levado a cabo pela prática teatral brechtiana (OE I, p. 133). Deste modo, por meio da interrupção da ação pela técnica de montagem e pelo trabalho experimental com o gestual, por meio do “ordenamento experimental” dos “elementos da realidade”, desmontados e remontados, decompostos e recompostos “segundo novas leis”, assim como o faria a técnica cinematográfica, em busca da exposição das “condições”, das contradições econômico-sociais e da exploração e construção de novas possibilidades de ações e relações sociais, segundo Benjamin, Brecht não realizaria uma crítica das nossas

Saber é posse” (Cf. *Ibidem*, p. 51). Pensando, ainda, no âmbito teatral, cuja relação é ressaltada por Gagnebin, no caso específico do teatro de Brecht, a tradução do termo *darstellen* sugerida pela autora também parece mais adequada, tendo em vista, justamente, seu caráter narrativo, expositivo, de ruptura e crítica com os parâmetros da “representação” dramática habitual, de modo que a adotamos aqui.

condições sociais a partir de uma perspectiva exterior, “de fora”, mas de forma imanente, deixando-as “criticarem-se mutuamente, de modo altamente mediatizado e dialético, contrapondo logicamente uns aos outros os seus diversos elementos” (OE I, p. 85). As “condições” que o teatro épico expõe viriam à tona e seriam explicitadas “no fim deste processo” de “ordenamento experimental”, “com a rapidez do relâmpago” (BENJAMIN, OE I, p. 80; p. 88; VB, p. 10; p. 20): segundo Benjamin, “a condição que o teatro épico descobre é a dialética na imobilidade” (*Dialektik im Stillstand*) (BENJAMIN, VB, p. 20; OE I, p. 89).

* * *

A interpretação benjaminiana da peça *Um homem é um homem* não se direciona e concentra em algum ensinamento visado pela parábola, mas, voltada ao âmbito da “construção do novo palco”, da construção cênica do espetáculo, em seus aspectos inovadores, revolucionários frente ao teatro tradicional da época, parece identificar, valorizar e explorar, enquanto núcleo fundamental do potencial crítico, estético-político do teatro de Brecht justamente o uso da técnica de montagem, a “interrupção da ação” e o trabalho experimental com os “gestos citáveis”. Para melhor compreender tal interpretação benjaminiana, em toda a especificidade que a caracteriza, simultaneamente aproximando-se e distanciando-se das perspectivas do próprio Brecht, como veremos, é pertinente nos remetermos a outros textos de Benjamin da época, a outras preocupações e aspectos centrais de seu pensamento. Com este objetivo, abordaremos aqui, embora de forma não tão aprofundada e detalhada, sobretudo o seu diagnóstico, exposto nos ensaios *Experiência e Pobreza*, de 1933, e *O Narrador*, de 1936, da crise e do aniquilamento da “arte de narrar” e da “experiência” (*Erfahrung*) na modernidade, com o desenvolvimento do capitalismo,²⁰⁰ relacionados ao declínio de uma tradição narrativa, oral, à incapacidade, materialmente fundamentada, de “narrar” o cotidiano de modo a proporcionar a formulação e elaboração de ensinamentos práticos coletivos, relacionados à atuação dos sujeitos na esfera da vida coletiva, bem como das específicas e características transformações na forma de percepção humana no capitalismo, no âmbito da vida nas grandes cidades modernas, desenvolvidas de forma mais minuciosa em textos como *Sobre alguns temas em Baudelaire* e *A obra de arte*

²⁰⁰ Cf. Luciano Gatti, que sublinha, como veremos melhor adiante, a importância de tal diagnóstico para a compreensão da interpretação benjaminiana do teatro de Brecht (Cf. GATTI, Luciano. “A citação do gesto”. In: *Constelações: Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009).

na era de sua reprodutibilidade técnica.

Tais textos situam-se em um momento das reflexões estético-políticas de Benjamin em que se dedica a uma compreensão, consideração e crítica da arte, bem como da história, por um viés e uma fundamentação materialista, pensando-a a partir da perspectiva da transformação radical e profunda, na modernidade, com o desenvolvimento do capitalismo, das condições materiais de produção e recepção do trabalho artístico e intelectual, como vimos no capítulo anterior, transformando o horizonte de possibilidades de sua atuação política. Neste contexto, justamente, inscreve-se sua reflexão acerca da derrocada da “experiência” (*Erfahrung*) e da “arte de narrar”, da forma da “narração tradicional” que, como observa Jeanne Marie Gagnebin, constitui um problema que o ocupa desde seus textos de juventude,²⁰¹ fundamentando uma “arqueologia da modernidade” a ser desenvolvida nos textos sobre Baudelaire e nas *Passagens*: “trata-se de uma interrogação que diz respeito à estética no sentido etimológico do termo, pois Benjamin liga indissociavelmente as mudanças da produção e da compreensão artísticas a profundas mutações da percepção (*aisthêsis*) coletiva e individual” (GAGNEBIN, 2009, p. 55). As formas de percepção coletivas, “das coletividades humanas”, conforme afirma Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, modificam-se histórica e socialmente, de acordo com as transformações das condições materiais e sociais em que vivem, com as modificações de “seu modo de existência” (OE I, p. 169). “O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente” (BENJAMIN, OE I, p. 169). Benjamin cita os estudos de Riegl e Wickhoff, da Escola de Viena, acerca da “indústria artística do Baixo Império Romano”, como precursores, pioneiros na tentativa de elaborar, a partir da pesquisa e do estudo da arte de certo período histórico, em suas características estilísticas, de representação formal, conclusões sobre a respectiva forma de “organização da percepção” humana, um projeto a que ele mesmo se dedica. No entanto, “essas conclusões estavam limitadas a descrever as características formais do estilo de percepção característico do Baixo Império. Não tentaram, talvez não tivessem a esperança de consegui-lo, mostrar as convulsões sociais que se exprimiram nessas metamorfoses da percepção” (BENJAMIN, OE I, p. 169-170). Benjamin, por sua vez, deseja mostrar tais “convulsões”, as transformações sociais, coletivas, no próprio âmbito da organização da produção material da vida, relacionadas à divisão

²⁰¹ Cf. BENJAMIN, Walter. “Experiência” In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução, apresentação e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2002.

capitalista do trabalho, ao desenvolvimento das forças produtivas, ao desenvolvimento técnico moderno e à condição da vida dos sujeitos nas metrópoles modernas, subjacentes, decisivas e determinantes em relação às transformações da forma de percepção na modernidade.

Em *Experiência e Pobreza* e em *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Benjamin fornece-nos o diagnóstico da destruição, para o sujeito moderno, do âmbito da “experiência” (*Erfahrung*) tradicional, de caráter coletivo, caracterizada pelo horizonte de uma intersubjetividade historicamente cristalizada e sedimentada, por uma tradição oral, de transmissão coletiva e histórica de saberes, “de geração em geração”, como diz Benjamin (OE I, p. 114), e uma memória coletivamente constituída, construída, partilhada e comum, que, como observa Gagnebin (2009, p. 57), “acarretam uma verdadeira formação (*Bildung*)” de toda uma comunidade, de uma coletividade. Tais reflexões de Benjamin apresentam um viés claro e marcadamente materialista: tal tradição oral, na perspectiva benjaminiana, seria materialmente fundamentada, enraizada, associada ao âmbito do trabalho, vinculada a uma forma pré-capitalista de divisão do trabalho – aspectos exposto, de forma clara, explícita, e minuciosamente desenvolvida em *O Narrador* –, “a uma comunidade entre vida e palavra”, “vida e discurso”, como observa Gagnebin (1996, p. 10), relacionada ao trabalho artesanal, às corporações de ofício, atividades e espaços em que se transmitem histórica e coletivamente saberes práticos:

o artesanato permite, devido a seus ritmos lentos e orgânicos, em oposição à rapidez do processo de trabalho industrial, e devido a seu caráter totalizante, em oposição ao caráter fragmentário do trabalho em cadeia, por exemplo, uma sedimentação progressiva das diversas experiências e uma palavra unificadora. O ritmo do trabalho artesanal se inscreve em um tempo mais global, tempo onde ainda se tinha, justamente, tempo para contar. Finalmente, de acordo com Benjamin, os movimentos precisos do artesão, que respeita a matéria que transforma, têm uma relação profunda com a atividade narradora: já que esta também é, de certo modo, uma maneira de dar forma à imensa matéria narrável, participando assim da ligação secular entre a mão e a voz, entre o gesto e a palavra (GAGNEBIN, 1996, p. 10-11).

Antigamente, afirma Benjamin, “sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos” (OE I, p. 114). Com a divisão capitalista do trabalho, “com o monstruoso desenvolvimento da técnica”, sobrepondo-se aos

sujeitos (OE I, p. 115), como diz Benjamin, com o desenvolvimento e a configuração da vida nas grandes cidades, em suas rápidas, profundas, radicais e devastadoras transformações nas condições materiais, econômico-sociais de existência, tem-se uma crise dessa experiência. “Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno?” (BENJAMIN, OE I, p. 114). Tal tradição oral, narrativa e coletiva, estaria ausente, portanto, para o sujeito moderno, dado que suas condições materiais de possibilidade haveriam sido minadas na modernidade, com o desenvolvimento do capitalismo. Ele apresentaria uma “pobreza” de “experiências comunicáveis” que teria, segundo Benjamin, se radicalizado ainda mais “entre 1914 e 1918”, com a Primeira Guerra Mundial, “uma das mais terríveis experiências da história”, em seus múltiplos e profundos efeitos destrutivos, devastadores e traumáticos:

Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, OE I, p. 114-115).

Assim, destituído de experiência, o sujeito moderno seria especificamente caracterizado e constituído pelo âmbito da “vivência” (*Erlebnis*), encontrando-se restrito, reduzido e aprisionado a ele, à condição da “vivência de choque” (*Schockerlebnis*), que caracteriza sua própria forma de percepção no cotidiano das grandes cidades, um “choque” a ser registrado e “aparado” pela “consciência”, tornando-o “amortecido” e minimizando seu “efeito traumático”, conforme desenvolve em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, recorrendo a considerações de Freud (OE III, p. 108-126). Na sociedade burguesa, com a destruição da experiência, ocorreria um processo de “interiorização psicológica” por parte dos sujeitos, que se relaciona à própria noção burguesa de indivíduo, à “vida do indivíduo particular”, como ressalta Gagnebin, “na sua inefável preciosidade, mas também na sua solidão” (2009, p. 59).²⁰² Relacionadas ao trabalho alienado, em todos os seus níveis e

²⁰² Como observa Gagnebin, temos aqui um “duplo processo de interiorização”, em que essa “interiorização

dimensões, como vimos, de auto-alienação e alienação das relações interpessoais, a aniquilação da experiência e a “vivência de choque” caracterizariam a produção industrial capitalista. Enquanto no trabalho artesanal haveria uma continuidade entre suas etapas, tal conexão se dá de forma “autônoma e coisificada” para o operário, em seu trabalho na linha de montagem da fábrica, na qual a peça entra e desaparece arbitrariamente, “independentemente da sua vontade” (BENJAMIN, OE III, p. 125). Em vez de o trabalhador utilizar os meios de produção, é o contrário que ocorre, como caracterizado por Marx: seus movimentos seriam adestrados, adaptados, automatizados segundo os movimentos uniformes e constantes da maquinaria, em um trabalho que, diferentemente do artesanal, seria “alheio a qualquer experiência” (BENJAMIN, OE III, p. 125-126). Segundo Benjamin, a esta “‘vivência’ do operário com a máquina” corresponderia a “vivência do choque do transeunte na multidão”, nas ruas das grandes cidades modernas (OE III, p. 126). A estes movimentos mecanizados do operário, como descreve Marx, marcados pela “vivência do choque” com a máquina, corresponderiam, conforme Benjamin, os movimentos também mecanizados e atravessados pela “vivência do choque” dos transeuntes na multidão amorfa, “a natureza absurda da uniformidade” da multidão, como apresentada nos contos de Edgar Allan Poe,²⁰³ com seus transeuntes que se chocam e esbarram, reagindo mecanicamente (OE III, p. 125-126).

psicológica é acompanhada por uma interiorização especificamente espacial: a arquitetura começa a valorizar, justamente, o ‘interior’. A casa particular torna-se uma espécie de refúgio contra um mundo exterior hostil e anônimo. O indivíduo burguês, que sofre de uma espécie de despersonalização generalizada, tenta remediar este mal por uma apropriação pessoal e personalizada redobrada de tudo o que lhe pertence no privado” (Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009, p. 59-60). Aqui se inserem as considerações de Benjamin, em *Paris, Capital do Século XIX* e *Paris do Segundo Império*, sobre os interiores das moradias e lares burgueses, apresentando a função de garantir os “rastros”, os “vestígios” do sujeito no âmbito de seu mundo privado, entre quatro paredes, apagados na vida pública anônima: segundo Benjamin, “desde Luís Felipe, a burguesia se empenha em buscar uma compensação pelo desaparecimento dos vestígios da vida privada nas grandes cidades. Busca-a entre quatro paredes. [...] Dá preferência a coberturas de veludo e pelúcia, que guardam a impressão de todo contato” (Cf. OE III, p. 43).

²⁰³ Em *Paris do Segundo Império* e em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin cita *O homem da multidão*, de Poe, e *A janela de esquina do meu primo*, de Hoffmann. Ambos os contos mostram, como escreve Benjamin, “o fascínio com que o narrador acompanha o espetáculo da multidão” (OE III, p. 46), porém, segundo ressalta, de diferentes perspectivas: enquanto no conto de Poe temos um homem “atraído pelo magneto da massa”, seduzido, impelido e tragado pelo movimento da multidão da agitada metrópole de Londres do século XIX, que se confunde com ela, em Hoffmann, a multidão é percebida a partir da perspectiva do indivíduo “privado” no interior de seu apartamento burguês, de seu lar, de seu espaço privado, que observa, com um binóculo, a multidão de uma feira de rua em Berlim e pretende ensinar seu visitante a observá-la, ensinar “as primícias da arte de enxergar” (Cf. HOFFMANN, E. T. A. *A Janela de esquina do meu primo*. Tradução: Maria Aparecida Barbosa. Posfácio: Marcus Mazzari. Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 16-17; e o posfácio de Marcus Mazzari, “Hoffmann e as primícias da arte de enxergar”. In: *Ibidem*). Entre estas duas figuras, segundo Benjamin, se situaria a figura do *flanêur* (Cf. BENJAMIN, Walter. OE III, p. 45-54; p. 121-123; POE, Edgar Allan. “O homem da multidão”. In: *Histórias Extraordinárias*. Seleção, tradução e apresentação: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008).

“Com o monstruoso desenvolvimento da técnica” na modernidade, como diz Benjamin, tem-se uma mudança profunda, radical e estrutural na sensibilidade humana, em sua forma de percepção, caracterizada por uma profusão, proliferação e bombardeio de intensos e violentos estímulos, tendo a imagem, a atividade visual, o olhar uma função crucial, determinante. No entanto, escreve Benjamin, o âmbito da própria “recepção ótica” do sujeito moderno seria, conforme afirma no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, permeado, determinado e estruturado pelo que chama de “dominante tátil”, de “qualidade tátil”, remetendo a “choques” perceptivos intensos, constantes, agressivos e violentos: “nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que a dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica” (BENJAMIN, OE I, p. 194). O choque coloca-se, assim, como o próprio princípio constitutivo e estruturante da percepção do sujeito moderno, de sua forma característica de sensibilidade, de seu sistema perceptivo, marcando-o, atravessando-o e imprimindo-se no âmbito de sua própria corporeidade: ele remete à sua própria forma específica de percepção da realidade, marcada pela “vivência do choque” físico e perceptivo nas grandes cidades, constantemente sujeito a uma estimulação sensível, perceptiva, sensorial cada vez mais intensa e rápida, em meio a turbulentos e violentos encontros com a multidão, a uma intensa profusão e disseminação de imagens e reclames publicitários.²⁰⁴ Na arte moderna, por sua vez, observar-se-ia, por meio do jogo, dos processos e trabalhos experimentais com a técnica de montagem, um procedimento voltado para uma produção de “choques” no espectador: em substituição à antiga e tradicional forma de recepção artística da “contemplação” e “recolhimento” do espectador na obra, teríamos uma forma de recepção “distraída”, marcada e caracterizada pelo efeito de “choque físico” com a montagem de imagens (BENJAMIN, OE I, p. 192-194). Tais transformações de recepção, que crescentemente permeariam e atravessariam a arte “em todos os domínios”, encontrariam, segundo Benjamin, “no cinema o seu cenário privilegiado”, devido, justamente, à técnica de montagem que lhe é intrínseca, (OE I, p. 194).

Em *O Narrador*, Benjamin desenvolve a tese, íntima e intrinsecamente relacionada à

²⁰⁴ Benjamin utiliza-se das considerações de Simmel sobre a intensificação de estímulos nas grandes cidades, característica de seus habitantes, bem como da “preponderância notável da atividade da visão sobre a audição” (Cf. SIMMEL *apud* BENJAMIN. In: OE III, p. 142). Segundo Simmel, “o fundamento psicológico sobre o qual se eleva o tipo das individualidades da cidade grande é a *intensificação da vida nervosa*, que resulta da mudança rápida e ininterrupta de impressões interiores e exteriores” (Cf. SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito* (1903). Tradução de Leopoldo Waizbort. *Revista Mana*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, out. 2005, p. 577-578). A essa “intensificação” reagiria o mecanismo “protetor” de “intensificação da consciência” que caracterizaria os indivíduos das grandes cidades (Cf. *Ibidem*, p. 578).

“pobreza” de “experiências comunicáveis”, de que a “arte de narrar está em vias de extinção” (OE I, p. 197), explorando, de forma explícita e detalhada, suas relações com o âmbito do trabalho, seu enraizamento na esfera da organização da produção material da vida. Ela remete à “tradição oral”, de caráter coletivo, como vimos, sempre nascendo dela, dela procedendo e a ela retornando, alimentando-a, nutrindo-a, bem como apresentando “uma dimensão utilitária”, em suas diversas formas, como “contos de fadas”, “lendas”, “poesia épica”, e também as parábolas, enquanto forma de narrar, de contar, relacionada à atividade de “dar conselhos”, sendo “aconselhar menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada”, para o que “é necessário primeiro saber narrar a história” (OE I, p. 200-201). A este respeito, diz Benjamin: “o conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção” (OE I, p. 200-201). Relacionada àquele âmbito de “comunidade entre vida e palavra”, “vida e discurso”, como ressaltado por Gagnebin, partilhado por quem narra e quem escuta, a forma tradicional da narração apresentaria, como diz Benjamin, como sua fonte própria e específica, “a experiência que passa de pessoa a pessoa”, esta “sabedoria” coletivamente transmitida e constituída, à qual historicamente “recorreram todos os narradores” e que constituía sua “autoridade”, seja ela proveniente “de terras distantes” ou do passado local, “do longe temporal contido na tradição”, correspondentes, respectivamente, às figuras do “marinheiro comerciante” e do “camponês sedentário”, os “dois tipos arcaicos” do narrador (OE I, p. 198-199; p. 202-203). Historicamente, eles teriam se interpenetrado, misturado e fundido, em um processo no qual o sistema medieval das corporações de ofício teria tido função crucial: o “mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro” (OE I, p. 199). Deste modo, os artífices teriam sido os responsáveis pelo desenvolvimento e aperfeiçoamento da “arte de narrar”, unindo, mesclando e fundindo aqueles dois tipos de saber, de sabedoria. A tradicional “arte de narrar”, afirma Benjamin, é ela mesma “uma forma artesanal de comunicação”, que “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele”, permitindo que o ouvinte traga-a para si, incorpore-a, assimile-a “à sua própria experiência”: “assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (OE I, p. 204-205).

O definhamento, a crise desta arte de narrar e da experiência estaria, então,

associada, segundo Benjamin, à “evolução secular das forças produtivas” (OE I, p. 201), à divisão capitalista do trabalho, à produção material industrial, ao ritmo de vida nas cidades, desaparecendo “o dom de ouvir” e a “comunidade dos ouvintes”, sendo forma de expressão, de testemunha de uma aceleração tipicamente moderna da temporalidade e da percepção: conforme Paul Valéry, citado por Benjamin, o sujeito moderno “não cultiva o que não pode ser abreviado” (OE I, p. 205- 206). No início da modernidade, o surgimento do romance burguês, com *Dom Quixote*, representaria “o primeiro indício” deste processo que levará à “morte da narrativa”: ao contrário da arte de narrar, sempre vinculada à “tradição oral”, o romance estaria “essencialmente vinculado ao livro”, sua difusão teria tido como condição de possibilidade o advento da imprensa, portanto, o desenvolvimento técnico moderno (BENJAMIN, OE I, p. 201). Tanto sua forma de produção quanto de recepção seriam tipicamente individuais: sua origem “é o indivíduo isolado que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, OE I, p. 201). Concentrando-se e girando em torno da descrição da vida deste indivíduo enquanto seu eixo central, o romance burguês apresentaria, ao seu término, um tipo de fim rígido inexistente na narrativa tradicional, nele não havendo, conforme observa Jeanne Marie Gagnebin (1996, p. 12-13), a “profusão ilimitada” e a “plenitude do sentido”, baseadas na experiência, que caracterizavam sua “abertura”, da qual podiam derivar, emanar, desdobrar-se, como sugestão à sua continuação, os “conselhos”, os ensinamentos voltados à atuação prática dos sujeitos no âmbito da vida coletiva. “O romance, ao contrário, não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra *fim*, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida” (BENJAMIN, OE I, p. 213). Gagnebin enfatiza que a teoria benjaminiana da dimensão da “abertura” da obra de arte, de seu “não-acabamento essencial”, explorada no teatro épico de Brecht, bem como em outros fenômenos da arte moderna, já se encontra antecipada em *O Narrador*: na “estrutura da narrativa tradicional”, essa abertura se apoiava na “plenitude do sentido” conferida pelo âmbito da experiência coletiva, cristalizada e partilhada, que lhe era subjacente, permitindo uma “profusão ilimitada” do “sentido”, sempre possibilitando novos desdobramentos da história, continuações, formulações, elaborações e extrações de novos ensinamentos intimamente relacionados e voltados à *práxis* (GAGNEBIN, 1996, p. 12-13). Em tais reflexões sobre a crise, o esfacelamento, a destruição da experiência e da arte de narrar, Benjamin vale-se das considerações de Lukács, desenvolvidas em *A Teoria do Romance*, em que, caracterizando, especificando e diferenciando “romance” e “epopeia”,

estabelece uma relação entre esta e o que chama de “culturas fechadas”, como caracteriza o mundo grego antigo, como um “mundo homogêneo” no qual não haveria a cisão entre sujeito e mundo, entre sujeito e objeto, mas relações “verdadeiramente plenas de substância” com as estruturas sociais, em que “o mundo do sentido” seria “apalpável e abarcável com a vista”, bastando acolher “um sentido prontamente existente” (2009, p. 29). Já o romance, em contrapartida, é por ele caracterizado como uma manifestação, expressão, objetivação “da grande épica” em sociedades destituídas desta “homogeneidade” e deste sentido “apalpável”, cindidas, como “epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente” (2009, p. 55), estando nele presente a própria historicidade, o “devir”, o “processo” enquanto elemento, princípio e estrutura formal interna (2009, p. 72).²⁰⁵

Tendo em vista tal diagnóstico benjaminiano da modernidade, Jeanne Marie Gagnebin alerta, no entanto, para que não se relacione o pensamento de Benjamin às perspectivas e aos “argumentos moralizantes”, contemporaneamente corriqueiros, voltados a um retorno, a um resgate de uma “continuidade perdida”, de “um enraizamento secular”:

Por certo, Benjamin não escapa, às vezes, a um tom nostálgico, tom comum, aliás, à maioria dos teóricos do “desencantamento do mundo”, quando evoca as “comunidades” de outrora nas quais memória, palavras e práticas sociais eram compartilhadas por todos. Porém, sua visada teórica ultrapassa de longe esses acentos melancólicos. Ela se atém aos processos sociais, culturais e artísticos de fragmentação crescente e de secularização triunfante, não para tentar tirar dali uma tendência irreversível, mas, sim, possíveis instrumentos que uma política verdadeiramente “materialista” deveria poder reconhecer e aproveitar em favor da maioria dos excluídos da cultura, em vez de deixar a classe dominante se apoderar deles e deles fazer novos meios de dominação. Tal é, pelo menos, a exigência teórica e

²⁰⁵ Segundo Benjamin, “por outro lado, verificamos que com a consolidação da burguesia – da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes – destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce essa influência. Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação. [...] O saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição –, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência” (Cf. OE I, p. 202). Radicalmente distinta da “arte de narrar”, a “informação” seria, como mencionado, uma forma de linguagem, de comunicação que “aspira a uma verificação imediata”, “precisa ser compreensível ‘em si e para si’” e deve ser “plausível”, estando, aqui, eliminado o elemento “miraculoso” da narrativa: “cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. [...] Metade da arte narrativa está em evitar explicações [...] O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação” (Cf. OE I, p. 203). Assim, também aqui não haveria aquela “abertura” característica da narrativa, à qual se refere Gagnebin, relacionada à “profusão ilimitada” de sentidos, permitindo seus constantes e inesgotáveis desdobramentos, continuações e formulações de ensinamentos.

política que orienta as afirmações, muitas vezes ousadas, do ensaio sobre a reprodutibilidade técnica ou do pequeno texto “Experiência e Pobreza” (GAGNEBIN, 2009, p. 55-56).

Assim, longe de ater-se apenas a uma perspectiva nostálgica frente a tal processo de “secularização” e “fragmentação”, em *Experiência e Pobreza*, Benjamin enfatiza, justamente neste processo, neste caráter problemático da relação com uma tradição cindida, estilhaçada, desmoronada, a abertura de um horizonte de exploração e desenvolvimento de novas possibilidades estético-políticas, de uma construção de novas possibilidades formais, no âmbito da linguagem artística, e de uma nova função social revolucionária para a arte, novas possibilidades para atuação política do trabalho artístico e intelectual, assumindo tal “pobreza de experiência” como a única possibilidade que a “impele a partir para a frente, a começar de novo”, “a partir de uma tábula rasa” e “construir com pouco”, práticas que ele identifica no teatro de Brecht e em outros fenômenos da arte moderna, como o cubismo, a pintura de Paul Klee e a arquitetura de Adolf Loos (BENJAMIN, OE I, p. 116). “Qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?” (BENJAMIN, OE I, p. 117). Portanto, contra tentativas de preservar, manter ou resgatar formas artísticas não condizentes com as modificações da realidade histórico-social, material, com as transformações nas condições materiais de vida, de produção e recepção artística, como vimos, com as novas técnicas e as novas possibilidades formais abertas por elas, assim como Brecht, Benjamin valoriza práticas da arte moderna que, partindo de uma tradição e experiência em declínio, esvaziadas e “pobres”, constroem uma nova linguagem artística experimental, “uma linguagem inteiramente nova”, de “dimensão arbitrária e construtiva, em contraste com a dimensão orgânica” (OE I, p. 117). Uma nova linguagem mobilizada “a serviço da luta” política, não voltada à “descrição” desta realidade fragmentada, cindida, esfacelada, mas à sua “transformação” (OE I, p. 117), já que, conforme afirma Brecht, citado por Benjamin em *Pequena História da Fotografia*, de 1931, hoje, “menos que nunca”, a mera “reprodução da realidade” pode nos dizer de fato algo sobre ela (OE I, p. 106). Ele cita o seguinte trecho de *O Processo dos Três Vinténs*, de Brecht:

A situação torna-se tão complexa pelo facto de que cada vez menos uma simples ‘reprodução da realidade’ pode dizer algo sobre a realidade. Uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não revela praticamente nada sobre essas instituições. A verdadeira realidade resvalou para o plano funcional. A reificação das relações humanas, por exemplo a fábrica, não permite a apreensão destas últimas. É realmente preciso ‘construir alguma

coisa', alguma coisa de 'artificial', de 'não-real'.

No texto de Brecht, o parágrafo assim prossegue:

O que prova que também a arte é necessária. Mas o que acontece é que aqui não tem lugar o velho conceito de arte entendida a partir da vivência. Porque quem da realidade dá apenas aquilo que nela é apreensível na vivência não dá a própria realidade. Há muito que ela deixou de ser apreensível na totalidade. E quem oferece as obscuras associações e os sentimentos que ela provoca já não nos oferece a realidade. Não reconheceremos já os frutos pelo seu sabor. Mas, ao falar assim, falamos de uma arte com uma função totalmente diversa na vida social, designadamente a de proporcionar o acesso à realidade (BRECHT, 2005 b, p. 85).

Em um contexto de transformação, profunda e radical, das possibilidades formais e políticas da arte, buscando refuncionalizá-la socialmente, dotando-lhe de nova função social, um papel de atuação política efetivamente revolucionário, esta dimensão formal experimental e “construtiva” faz-se presente, tanto na perspectiva de Brecht quanto de Benjamin, como oposição a uma linguagem reduzida e orientada a uma “descrição da realidade”, que não nos permite realmente conhecê-la em suas contradições sociais estruturais, em suas relações sociais de exploração, não proporcionando um “acesso a ela”, conforme diz Brecht, mas, ao contrário, mascara, vela, oculta suas contradições.

Retornando à interpretação benjaminiana do teatro épico e da peça *Um homem é um homem*, tal diagnóstico benjaminiano aqui exposto, de destruição da experiência e da narrativa, como observa Luciano Gatti, auxilia-nos na compreensão daquela “ênfase no gesto” nela presente (2009, p. 143). Deste modo, Benjamin não identifica “a força pedagógica da peça”, seu potencial crítico-político no engajamento temático propriamente dito do enredo da narrativa, dos posicionamentos e comentários do dramaturgo ou das personagens, conforme enfatiza Gatti (2009, p. 143; p. 162), dado que não haveria mais, então, as condições objetivas materiais para a extração de ensinamento a partir da narrativa, da parábola. Dada a impossibilidade, materialmente fundamentada, segundo a perspectiva benjaminiana, de formulação e elaboração de ensinamentos para a atuação prática dos sujeitos, para sua atuação política, por meio da narrativa, agora minada em seus fundamentos, com a destruição da “experiência”, Benjamin volta-se, então, justamente à “centralidade do gesto”, aos potenciais críticos dos procedimentos de interrupção da ação e “citação dos gestos” (GATTI, 2009, p. 143; p. 162). Assim, podemos melhor compreender

sua interpretação de *Um homem é um homem*, que, portanto, não é centrada na parábola política e um suposto ensinamento a ser elaborado ou retirado dela – como também não o era sua interpretação de *A Medida* –, mas no poder do choque perceptivo a partir da interrupção da ação – que podemos compreender como operando, atuando sobre a “vivência de choque” naturalizada do cotidiano, desnaturalizando-a – e, também, no trabalho com os “gestos citáveis”, nos trabalhos de “ordenamento experimental” dos “elementos da realidade”, na possibilidade experimental de “desmontagem técnica” de seus elementos, decompostos e recompostos “segundo novas leis”, como o faria a técnica cinematográfica, como vimos. Aqui, como observa Patrick Primavesi, encontramos “aspectos centrais das reflexões teórico-teatrais de Benjamin”, de modo que sua “interpretação do teatro épico a partir do princípio da montagem e da desmontagem”, considerando-o “a partir da pergunta por novas formas de exposição, antes emblemáticas e alegóricas do que orgânicas”, associam-se ao “potencial revolucionário” que ele vê no “gesto” (1998, p. 368). Segundo Benjamin (OE I, p. 134), o teatro brechtiano constrói a “ação”, “a partir dos elementos mais minúsculos do comportamento”, que corresponderiam justamente aos “gestos”: assim, teríamos o trabalho experimental de diversas configurações, associações, desmontagens e remontagens, decomposições e recomposições para o material gestual, fornecendo, então, um espetáculo das contradições sociais. “O gesto demonstra a significação social e a aplicabilidade da dialética. Ele testa as condições no ser humano. As dificuldades que surgem para o diretor de teatro em um ensaio não podem se solucionar sem uma percepção concreta do corpo da sociedade” (BENJAMIN, OE I, p. 88; tradução modificada; VB, p. 19). Conforme afirma Benjamin:

Em face das assertivas e declarações fraudulentas dos indivíduos, por um lado, e da ambiguidade e falta de transparência de suas ações, por outro, o gesto tem duas vantagens. Em primeiro lugar, ele é relativamente pouco falsificável, e o é tanto menos quanto mais inconspícuo e habitual for esse gesto. Em segundo lugar, em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos, o gesto tem um começo determinável e um fim determinável. Esse caráter fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma *postura* que não obstante, como um todo, está escrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto (BENJAMIN, OE I, p. 80; tradução modificada; VB, p. 9).

Segundo Benjamin, a “matriz da dialética” do teatro épico não seria “a sequência contraditória das palavras e ações, mas o próprio gesto” (OE I, p. 89). É ele que constitui o próprio cerne, o núcleo, o centro mesmo de sua interpretação do potencial crítico, estético-

político da peça *Um homem é um homem*, incentivando, ativando e despertando a perspectiva crítica na relação com o espectador por meio do trabalho com os “gestos citáveis”, realizando, reproduzindo e citando os mesmos gestos em diferentes cenas da peça, gerando, assim, uma percepção, um reconhecimento, acompanhado daquele “assombro”, das diversas relações contraditórias nelas presentes, em toda a complexidade que as atravessa e constitui, em seus múltiplos aspectos. Aqui, a compreensão benjaminiana parece enfocar mesmo o próprio “gesto” corporal, opondo-o às “assertivas e declarações fraudulentas”, “enganadoras”, das pessoas, entrando em conflito com a compreensão totalizante do *Gestus* como “postura global” por Brecht, de forma que, como observa Mi-Ae Yun (2000, p. 50), Benjamin “considera o gesto como uma reação à crise da linguagem”.²⁰⁶ Conforme aponta Luciano Gatti, teríamos aqui, em Benjamin, uma dimensão de irredutibilidade do âmbito corporal, uma “centralidade do corpo” relacionada a “um limite da exposição narrativa no domínio da arte”, constituindo, assim, uma “dialética entre corpo e narração num contexto marcado pela discussão da função pedagógica da obra de arte” (2009, p. 135). Para Benjamin, o “gesto”, então, como “elemento de uma postura”, estaria a serviço de um trabalho de “ordenamento experimental” dos elementos da realidade, mediado pela técnica, por meio da interrupção da ação: como observa Gatti, haveria a centralidade de um “*jogo* do corpo com a técnica”, que possibilitaria uma “relação de aprendizado” entre ser humano e “aparelho” (2009, p. 176). Segundo Benjamin, “quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos” (OE I, p. 80; VB, p. 27). É por meio do processo de trabalho com os “gestos citáveis” que Galy Gay se mostra como “palco das contradições que constituem nossa sociedade” (BENJAMIN, VB, p. 24; p. 15; OE I, p. 85). Conforme observa Benjamin, “o mesmo gesto faz com que ele desista de comprar o peixe e aceite o elefante” (OE I, p. 89). Deste modo, segundo Benjamin, a personagem Galy Gay “deixa as contradições da existência ali onde, por fim, elas devem ser ultrapassadas: no ser humano” (VB, p. 16; OE I, p. 85). Assim, afirma: “ele convive com sua natureza de mercenário, do mesmo modo que convivera com sua natureza de estivador. Um homem é um homem: não se trata de fidelidade à sua própria essência, e sim da disposição constante para receber uma nova essência” (BENJAMIN, OE I, p. 86; VB, p. 16).

Devemos ressaltar que tais questões remetem a reflexões anteriores de Benjamin. No

²⁰⁶ Acerca dessas diferenças nas compreensões do gestual pelos autores, cf. YUN, Mi-Ae. “Geste und mimesis”. In: *Walter Benjamin als Zeitgenosse Bertolt Brechts: eine paradoxe Beziehung zwischen Nähe und Ferne*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2000, p. 50-66; GATTI, Luciano. “A citação do gesto”. In: *Constelações: Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

texto *Programa de um teatro infantil proletário*, escrito em 1928 como um programa para um teatro infantil dirigido, na União Soviética, por Asja Lacis, encontramos, como ressalta Mi-Ae Yun (2000, p. 58), as tematizações inaugurais de Benjamin acerca do “gestual”, em uma proposta de “correção da pedagogia burguesa”. Neste texto, Benjamin já identificava, então, no âmbito de reflexões, debates e fundamentações de um caráter pedagógico e político almejado pelo teatro, o “gesto” como elemento central, defendendo que a encenação teatral, por meio do trabalho com a “improvisação”, configurar-se-ia como o “espaço autêntico” do “gesto infantil”, levando a uma “libertação radical do jogo” (2002, p. 116-117).²⁰⁷ Em um contexto em que já refletia sobre o problema de uma crise da experiência e do horizonte das possibilidades pedagógico-políticas, das potencialidades críticas da arte a partir daí, como mencionado, a experimentação gestual já apresentava, assim, importância crucial, central, inserindo-se no conjunto das reflexões benjaminianas acerca do “jogo” que, como ressaltam Patrick Primavesi (1998, p. 335-354) e Mi-Ae Yun (2000, p. 59-60), permitem trazer à tona diversas considerações extremamente decisivas para pensarmos a perspectiva benjaminiana do potencial pedagógico do teatro: neste sentido, cotejando tais escritos de Benjamin acerca do “jogo” com suas reflexões sobre o teatro de Brecht, podemos identificar, então, uma conexão privilegiada entre os “gestos”, aqui abordados, tal noção de “jogo” e a questão do “hábito”, a ser pensada como pano de fundo de sua compreensão do potencial político do trabalho teatral brechtiano. Segundo Benjamin, em *Brinquedo e Brincadeira. Observações sobre uma obra monumental*, também de 1928, a “essência da representação” estaria no “fazer sempre de novo”, e não no “fazer como se”: “repetir o mesmo” seria o que caracterizaria a “representação”, bem como o “jogo” ou a “brincadeira”, sendo o “elemento comum” que revelaria “a raiz mais profunda do duplo sentido da palavra alemã *Spielen*” – que significa tanto “representar” quanto “brincar”, “jogar” (BENJAMIN, OE I, p. 253). Neste texto, como enfatiza Primavesi (1998, p. 349), Benjamin distingue, então, as noções de “imitação” e “repetição”, ou ainda, conforme sublinha Yun (2000, p. 60), ele identifica, no “jogo”, “dois momentos essenciais da *mimesis*”, um de caráter “receptivo” e um de caráter “produtivo”, ativo. Esta “repetição do mesmo”, este “fazer sempre de novo”, conforme Benjamin, seria “a transformação em hábito de uma experiência devastadora”: “é a brincadeira, e nada mais, que está na origem de todos os hábitos”, diz

²⁰⁷ Este ensaio de Benjamin apresenta diversos pontos de afinidade com a peça de aprendizagem de Brecht, sobretudo no que diz respeito a uma aprendizagem a partir da “improvisação” e “jogo” de experimentação, como observa Koudela (Cf. KOUDELA, Ingrid. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1991: p. 26-31).

Benjamin, enquanto formas cristalizadas, sedimentadas, “petrificadas” e “irreconhecíveis” de uma experiência sempre repetida, constante e incansavelmente, “de nossa primeira felicidade e de nosso primeiro terror” (OE I, p. 253).²⁰⁸ Assim, tanto a “representação” quanto o “jogo” remeteriam à repetição de uma experiência cristalizada, “petrificada”, transformada em hábito, apresentando, no entanto, uma perspectiva ativa, de recriação, como a criança que “recria essa experiência, começa sempre tudo de novo, desde o início” (BENJAMIN, OE I, p. 253). Como observa Patrick Primavesi, “jogar seria, portanto, repressão, repetição e retorno do reprimido no momento de uma representação distorcida, que o gesto dispara. Com o jogo-gesto entre compulsão de repetição e prazer expressa-se um potencial semiótico, que não exerce a violência das fixações e separações simbólicas, mas a atravessa”, de modo que o “gesto” seria, “como função básica da representação teatral, simultaneamente, a encarnação do performativo, que exhibe-se como meio puro, e manifestação de um ‘resto’ da realidade impulsivamente preenchido” (1998, p. 350).

Isto remete-nos à própria concepção benjaminiana de *mimesis*, da “faculdade mimética” como capacidade de “reconhecer” e, sobretudo, “produzir semelhanças” que, conforme ressalta Mi-Ae Yun (2000, p. 50), pensada como pano de fundo das considerações de Benjamin acerca do teatro épico, mostra-se crucial para abordarmos o fundamento “linguístico-filosófico” de suas reflexões acerca do “gesto”. Em *A Doutrina das semelhanças*, de 1933, Benjamin diz que o olhar sobre a questão do “semelhante” “deve consistir menos no registro de semelhanças encontradas que na reprodução dos processos que engendram tais semelhanças” (OE I, p. 108). Como observa Jeanne Marie Gagnebin, assim como ressaltado por Aristóteles, para Benjamin, “a *mimesis* será ligada por definição ao jogo e ao aprendizado, ao conhecimento e ao prazer de conhecer”, devendo-se entender tais semelhanças não como mera “cópia”, reduzida à “imitação”, mas “mediação simbólica”, de modo que o ser humano produziria semelhanças ao reagir “às semelhanças já existentes no mundo” (1993, p. 80-81): Benjamin evoca, então, o conceito de uma “semelhança extra-

²⁰⁸ Neste texto, Benjamin cita Freud, valendo-se de suas considerações, em *Além do Princípio do Prazer*, em que observa o ato de repetição como forma de apropriar-se ativamente de uma experiência traumática sofrida e relaciona a “compulsão de repetição” com um “além do princípio de prazer” (Cf. BENJAMIN, Walter. OE I, p. 253). No ensaio em questão, Freud vê no gesto, denominado de *fort-da*, de lançar objetos para longe para, em seguida, trazê-los de volta, realizado constante e repetidamente por seu neto, uma forma de “compensação” e busca de assenhorar-se, apropriar-se, apoderar-se ativamente da “vivência dolorosa”, sofrida passivamente, dos momentos de ausência e desaparecimento da mãe, de forma que “compensava a si mesmo, digamos, ao encenar o desaparecimento e a reaparição com os objetos que estavam ao seu alcance”, de forma ativa. (Cf. FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”): Além do princípio do prazer e outros textos* (1917-1920). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 128).

sensível” (OE I, p. 110). Segundo ele, a faculdade mimética teria na brincadeira infantil a sua própria “escola” e seria historicamente constituída, sofrendo mutações, desenvolvendo-se e transformando-se historicamente, segundo as sociedades e períodos históricos (BENJAMIN, OE I, p. 108-109) – aqui reside o caráter original da teoria benjaminiana da *mimesis*, como observa Gagnebin (1993, p. 80). Tal faculdade de reconhecer e produzir semelhanças teria estado na base da astrologia, por exemplo, permitindo, a partir da leitura da “posição dos astros” no céu, simultaneamente a leitura do “destino” ou “futuro” humano (BENJAMIN, OE I, p. 112). Como diz Benjamin, apesar de parecer que hoje tal capacidade de produzir semelhanças estaria extremamente reduzida, limitada, fragilizada, de modo que “nossa percepção não mais dispõe do que antes nos permitia falar de uma semelhança entre uma constelação e um ser humano”, ela haveria se transformado, modificado, encontrando-se no âmbito da “linguagem”, tanto na linguagem oral quanto na escrita, como “arquivo de semelhanças, de correspondências extra-sensíveis”: a linguagem, então, “seria a mais alta aplicação da faculdade mimética” (OE I, p. 110-112). Aqui, como observa Gagnebin, derivando “de um impulso mimético comum”, a escrita estaria em íntima relação com “qualquer inscrição”, como a inscrição corporal, a “inscrição no espaço pela dança” (1993, p. 82), ou pelo teatro. A dimensão “mimética” da linguagem, segundo Benjamin, estaria relacionada, desenvolver-se ia de forma paralela e conjunta à “dimensão semiótica e comunicativa”, que constituiria um “fundo do qual emerge o semelhante, num instante, com a velocidade do relâmpago” (OE I, p. 112). De acordo com ele, a percepção do semelhante ocorre sempre “num relampejar”, de forma “veloz”, oferecendo-se ao olhar de modo “efêmero e transitório”, parecendo relacionar-se a “uma dimensão temporal” (BENJAMIN, OE I, p. 110). Esta concepção benjaminiana de uma “dimensão mimética da linguagem”, como ressalta Gagnebin (1993, p. 82), não apenas se opõe à tese linguística da arbitrariedade característica do signo, mas também à “determinação do sentido como comunicação de uma mensagem, como transmissão de um significado que preexistiria à produção da fala”, ou seja, “aquilo que geralmente é considerado como constitutivo do sentido”, concepção questionada por Benjamin já em seus escritos iniciais, de juventude. Aparecendo sobre o pano de fundo “semiótico” do texto, que compreenderia, de forma ampla e genérica, o aspecto de “transmissão dos significados”, conforme Gagnebin, “essa imagem rápida, inerente à dimensão mimética da linguagem constitui para Benjamin o sentido essencial - mas mutável - do texto. O sentido como transmissão do significado só seria de fato o pretexto, por certo imprescindível, que permitiria a elaboração de um outro texto” (1993, p.

82).²⁰⁹ Tal noção benjaminiana da “faculdade mimética”, portanto, como aponta Mi-Ae Yun (2000, p. 52), permite-nos pensar suas considerações sobre o “gesto”, no âmbito do teatro épico, como um “meio” pelo qual a “dimensão mimética” emergiria sobre a “semiótica ou comunicativa”, pelo qual, manifestando-se “sobre uma ordem simbólica determinada”, viriam à tona, por meio de certas “posturas”, as “condições sociais da sociedade burguesa”.

Podemos pensar, portanto, que, em um contexto caracterizado pela pobreza de “experiências comunicáveis”, pela incapacidade, materialmente fundamentada, de “narrar” de modo a proporcionar ensinamentos, com a interrupção da ação na representação do teatro épico e o trabalho experimental com os “gestos citáveis”, reproduzindo-os em diferentes cenas da peça, expondo, “com a rapidez do relâmpago”, as condições da sociedade, exercitar-se ia a capacidade de “reconhecer” e “produzir semelhanças”, viria à tona, no próprio âmbito de sua materialidade corporal, um hábito cristalizado, solidificado, sedimentado, permitindo desnaturalizá-lo e criticá-lo, reconhecê-lo e, assim, experimentar as possibilidades de construção de novas formas de ações e relações sociais, em um jogo experimental com a técnica de montagem.

3.4 Narrativas interrompidas

Enquanto para Brecht a noção de “épico” aparece especial e intrinsecamente relacionada ao efeito de estranhamento, como vimos, na interpretação de Benjamin, pode-se dizer que está intimamente ligada à “interrupção”.²¹⁰ Em sua interpretação de *Um homem é um homem*, vemos questões, motivos e conceitos caros a Benjamin, relacionados às suas reflexões sobre a história, de modo que consideramos pertinentes trazê-las aqui, fornecendo aparato teórico para uma melhor compreensão de sua interpretação do potencial crítico do

²⁰⁹ Como observa Gagnebin, pode-se diferenciar e dividir, visando uma simplificação, os textos de Benjamin sobre a linguagem em dois conjuntos: os “escritos de juventude”, em estreita relação com a “mística judaica” – aqui, encontram-se *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, de 1916, e *A tarefa do tradutor*, de 1921 –; e os textos pertencentes à sua “chamada fase ‘materialista’” – dentro os quais temos *A Doutrina das semelhanças* e *Sobre a faculdade mimética*, de 1933, nos quais Benjamin realizaria “uma teoria da *mimesis*” que também seria “uma teoria da origem da linguagem” (Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Do conceito de *mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin (Texto apresentado no Ciclo de Conferências sobre a Escola de Frankfurt, realizado na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Campus de Araraquara, em 1990). *Perspectivas*, São Paulo, v. 16, 1993, p. 79-80).

²¹⁰ Cf. DAMIÃO, C. “Sobre o significado de épico na interpretação benjaminiana de Brecht”. In: *Leituras de Walter Benjamin*. Márcio Seligmann-Silva (Org). São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007, p. 201.

teatro épico de Brecht.²¹¹ Como observa Michael Löwy, referindo-se ao pensamento benjaminiano sobre a história, seus “escritos sobre arte e literatura podem ser compreendidos somente em relação a essa visão de conjunto que os ilumina a partir de dentro. Sua reflexão constitui um todo no qual arte, história, cultura, política, literatura e teologia são inseparáveis” (2005, p. 14). Na especificidade da interpretação benjaminiana do teatro épico, em seu enfoque das relações e articulações entre “interrupção da ação” e da narrativa pela montagem, “ordenamento experimental” e trabalho com os “gestos citáveis”, teríamos presente uma relação, cara a Benjamin, entre “interrupção” (*Unterbrechung*), “crítica” e “verdade,” como defende Jeanne Marie Gagnebin, que remete a escritos de juventude²¹² e seria posteriormente retomada, reformulada e desenvolvida em termos materialistas, em sua formulação de uma crítica materialista da compreensão da história nas “teses” *Sobre o Conceito de História* e nas *Passagens*: a identificação da interrupção de uma “totalidade falsa”, do andamento, desdobramento e encadeamento de uma falsa “narrativa absoluta”, totalizante, como um potencial crítico, que abre a possibilidade de emergência de “uma outra história, uma outra verdade” histórica (GAGNEBIN, 2009, p. 101-104). A esta relação, enfatiza a autora, associar-se-ia seu próprio interesse pelo “teatro do *Verfremdungseffekt*”, “portanto, da interrupção provocada tanto na trama da ação como na identificação dos espectadores” (GAGNEBIN, 2009, p. 102). Desta forma, já poderíamos identificar, em suas interpretações do teatro épico, ao valorizar e concentrar-se em seus processos experimentais de “interrupção” do curso da “história”, do tempo e do andamento da fábula teatral, do desenvolvimento linear da ação, tal como característico do tradicional drama burguês, o vir à tona do próprio momento da crítica, da possibilidade de uma crítica histórico-social por uma perspectiva materialista, paralisando, petrificando, retendo e imobilizando o presente: permitindo, assim, vislumbrar, conforme desenvolverá nas “teses”, a partir do “choque”, o “relampejar” de uma “imagem” histórica que “perpassa veloz”, a

²¹¹ Tal relação é ainda mais acentuada e desenvolvida, como observa Wizisla, na segunda versão de *O que é o teatro épico?*, de 1939, em que “multiplicam-se os elementos que aproximam a interpretação de Benjamin do teatro épico à sua própria filosofia da história”. (Cf. WIZISLA, Erdmut. *Benjamin e Brecht: História de uma amizade*. Tradução de Rogério Silva Assis. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p. 250).

²¹² Esta relação já está presente, como ressalta a autora, em textos como *As Afinidades Eletivas de Goethe*, com a destruição, rompimento, cisão, aniquilação da “bela aparência” pelo “sem-expressão”, e na *Origem do Drama Barroco Alemão*, com a noção de “origem” (*Ursprung*), relacionada à tarefa crítica da filosofia, à “história filosófica, enquanto ciência da origem”, que “permite a emergência, a partir dos extremos mais distantes e dos aparentes excessos do processo de desenvolvimento, da configuração da ideia, enquanto Todo caracterizado pela possibilidade de uma coexistência significativa desses contrastes” (Cf. BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 69; GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009, p. 101-102).

identificação e percepção do presente como “tempo do agora” (*Jetztzeit*) por meio do qual se abria e se fundaria o horizonte de possibilidade da “tarefa” de “escovar a história a contrapelo” (OE I, p. 224-225).

As noções de “interrupção”, “imobilização”, “fratura” ou “cesura” assumem, no pensamento historiográfico benjaminiano, o importante papel de crítica a uma noção linear da relação, da dinâmica e da narrativa histórica, calcada e fundamentada em uma noção “determinista” de causalidade, contra a qual Benjamin defende uma relação fundada na descontinuidade e na “intensidade”.²¹³ Conforme Olgária Matos, “o sentido da história não se desvenda a um Sujeito no processo de sua evolução, mas na ruptura de sua continuidade aparente, suas fendas, acidentes e acasos, onde o surgimento do imprevisível vem interromper o seu curso” (1994, p. 89). Nas *Passagens*, Benjamin afirma que:

ao pensamento pertencem tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos. Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ela é a cesura no movimento do pensamento. [...]. Ela deve ser procurada onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível (BENJAMIN, 2009, p. 518).

Aqui, temos as importantes noções de “dialética na imobilidade” (*Dialektik im Stillstand*), já presente em sua primeira versão do ensaio *O que é o teatro épico?*, como vimos, e “imagem dialética”, centrais, cruciais nas *Passagens*. Assim, contra a narrativa histórica hegemônica, tal como formulada pelo “historicismo”, que estabelece “um nexos causal entre vários momentos da história”, como diz Benjamin, a partir de uma perspectiva cronológica linear, ele defende que o historiador marxista deveria proceder pela percepção, captação, reconhecimento de um “relampejar” e uma iluminação mútua, recíproca, entre “acontecimentos que podem estar dele separados por milênios”, que, por meio da interrupção, da imobilização da narrativa da história, “comunica um choque”, de modo que seu pensamento para e “se imobiliza numa constelação saturada de tensões”, como afirma, em uma “dialética na imobilidade” na qual lampeja diante dele a percepção e o “conceito do presente” como “tempo do agora”, reconhecendo “uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido”, para a construção coletiva de uma ação política revolucionária, voltada ao seu “apelo” (OE I, p. 231-232). Como afirma nas *Passagens*, “não é que o

²¹³ Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009, p. 105; MATOS, Olgária. *Iluminação Mística, Iluminação Profana: Walter Benjamin*. São Paulo, *Revista Discurso*, n. 23, 1994, p. 88-90.

passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade” (BENJAMIN, 2009, p. 504). Esta “relação do ocorrido com o agora”, diz Benjamin, “é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta” (2009, p. 504) – semelhante, portanto, à “condição *exposta* no palco” no teatro épico, que se descobre “com a rapidez do relâmpago”, em uma “dialética na imobilidade”, fazendo, segundo afirma, “a existência abandonar o leito do tempo, espumar muito alto, parar um instante no vazio, fulgurando, e em seguida retornar ao leito” (BENJAMIN, OE I, p. 88-90; *tradução modificada*; VB, p. 20-21). “O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas para no tempo e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente *aquela* presente em que ele mesmo escreve a história” (BENJAMIN, OE I, p. 230).

Como observa Jeanne Marie Gagnebin, há, aqui, “uma figura radical da interrupção como resistência à engrenagem política e social”, relacionada à imagem dos revolucionários que atiravam nos relógios, citada na décima quinta tese, bem como à greve geral: “somente a tentativa de parar o tempo pode permitir a uma outra história vir à tona, a uma esperança de ser resguardada em vez de soçobrar na aceleração imposta pela produção capitalista” (2009, p. 98). Temos, deste modo, a íntima e intrínseca relação, para Benjamin, entre “interrupção” e “revolução”, “pois o que a história tradicional quer apagar são os buracos da narrativa que indicam tantas brechas possíveis no *continuum* da dominação” (GAGNEBIN, 2009, p. 100). Assim, Benjamin vê na “interrupção” e no “salto” do “*continuum* da história”, na atividade, de caráter radical e eficaz, que intervém, para, rompe e explode o curso da história, do tempo, o momento próprio, constitutivo e característico da ação política revolucionária, do “salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx. [...] A consciência de fazer explodir o *continuum* da história é própria às classes revolucionárias no momento da ação” (OE I, p. 230).

Deve-se ressaltar a crítica estabelecida por Benjamin a vertentes marxistas da historiografia.²¹⁴ A crítica à historiografia burguesa, à narrativa histórica hegemônica, não implica, na perspectiva benjaminiana, a sua mera e pronta substituição por uma “contra-

²¹⁴ Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009, p. 104; BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Tradução de Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG / Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002, p. 401-402; LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005, p. 22-23.

história” a ela oposta, como observa Gagnebin (2009, p. 104), tão totalizante como ela, mas sim a exigência de nela introduzir “rupturas”, interromper, imobilizar, estilhaçar seu falso encadeamento totalizante, aparentemente “natural”, trazendo à tona elementos, processos e contradições históricas de um passado reprimido, recalcado, soterrado, possibilitando fundar aquele “conceito do presente” como “tempo do agora” (*Jetztzeit*) canalizador do vir à tona de tais processos contraditórios, propício para a ação política revolucionária.²¹⁵ Esta noção do presente como “tempo do agora”, voltado à percepção e reconhecimento dos “apelos” do passado, como diz Benjamin, em seu “índice misterioso, que o impele à redenção” (OE I, p. 223), remete a um projeto benjaminiano de “demonstrar um materialismo histórico que aniquilou em si a ideia de progresso” (2009, p. 502), em uma crítica à “obtusa fé no progresso” da social-democracia, como elaborado nas teses (OE I, p. 227-228), aos seus “traços tecnocráticos que mais tarde vão aflorar no fascismo”, ao mecanicismo economicista da Segunda Internacional e à Terceira Internacional, conforme ressalta Löwy (2005, p. 41; p. 96).²¹⁶ Trata-se, aqui, segundo Benjamin, de “se diferenciar rigorosamente dos hábitos de pensamento burgueses”, formulando uma concepção de “materialismo histórico” cujo “conceito fundamental não é o progresso, e sim a atualização” (2009, p. 502), com ênfase, então, em uma “atualização” do passado, em suas “centelhas da esperança” (OE I, p. 223-224), no tempo presente, propiciando, assim, seu reconhecimento enquanto o próprio tempo

²¹⁵ Buck-Morss enfatiza tal aspecto para afastar o pensamento benjaminiano de leituras da “desconstrução”, “forma de hermenêutica cultural” que recusa uma noção de passado “como um ‘ponto fixo’, enfatiza a interpretação do presente e pretende ser, ao mesmo tempo, anti-ideológica e filosoficamente radical. Mas não consegue parar ou deter o que se experimenta como um inquieto continuum de significado, porque não há imagem do presente como o momento da possibilidade revolucionária que detenha o pensamento” (Cf. BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*, *op. cit.*, p. 402). Segundo Buck-Morss, por apresentar a noção de presente enquanto “‘tempo-agora’ revolucionário” como um eixo magnético, como “ponto de fuga” para o “ênfase no passado”, Benjamin se distinguiria do “método hermenêutico” da “desconstrução” (Cf. *Ibidem*).

²¹⁶ Nas teses, Benjamin escreve: “num instante em que os políticos, em quem os adversários do fascismo tinham colocado as suas esperanças, jazem por terra e reforçam sua derrota com a traição à própria causa, esse curso de pensamento se propõe a desvencilhar os filhos políticos deste século dos liames com que os políticos os tinham enredado. Partimos da consideração de que a crença obstinada desses políticos no progresso, sua confiança em sua ‘base de massa’ e, finalmente, sua submissão servil a um aparelho incontrolável, foram três aspectos de uma única e mesma coisa. Essa consideração procura dar uma ideia do quanto custa a nosso pensamento habitual elaborar uma concepção da história que evite toda e qualquer cumplicidade com aquela a que esses interesses políticos continuam a se apegar” (In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005, p. 96). Como ressalta Michael Löwy, subjacente a esta tese, encontra-se o “acontecimento traumático” do então recentemente assinado pacto Molotov-Ribbentrop, retomando, então, de forma implícita, “sua polêmica com as concepções dominantes no âmbito da esquerda” (Cf. *Ibidem*). Conforme observa Löwy, tal proposta de Benjamin de uma compreensão materialista da história desvinculada da “ideologia do progresso” o aproxima de Rosa Luxemburgo, apesar de não citá-la diretamente, que “formulou a famosa palavra de ordem ‘socialismo ou barbárie’ em oposição às ilusões de progresso linear e futuro garantido da esquerda europeia” (Cf. *Ibidem*, p. 23; LUXEMBURGO, Rosa. *A crise da social-democracia*. Tradução de Maria Julibta Nogueira e Silvério Cardoso da Silva. Lisboa: Editorial Presença / Livraria Martins Fontes, 1974).

para a construção coletiva da ação política revolucionária, para a “luta por um passado oprimido”. Deste modo, temos uma oposição à criticada noção e compreensão da história como “marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo”, linear, partilhada tanto pelo historicismo como pela social-democracia, e da qual “a ideia de um progresso da humanidade na história” seria “inseparável”, constituindo seu próprio fundamento, o “pressuposto” dessa ideia (BENJAMIN, OE I, p. 229-231). Assim, a tarefa própria do “historiador materialista” seria a de gerar, introduzir e produzir “interrupções” e imobilizações na narrativa oficial e hegemônica da história, como observa Gagnebin, permitindo a “atualização” do passado em seus potenciais recalcados, estando, então, suas hipóteses explicativas da dinâmica histórica a serviço dessa tarefa, permitindo-lhe “interromper, com conhecimento de causa, a história que hoje se conta”, gerando “interrupções” e “fraturas” que permitam vir à tona uma outra possibilidade para o presente, a própria “emergência do novo”, em uma “escrita da história ao mesmo tempo destrutora e salvadora”, onde “a salvação” não consiste “simplesmente na conservação do passado”, mas também “na transformação ativa do presente” (2009, p. 104-105). Aquela “frágil força messiânica” do presente, “à qual o passado dirige um apelo”, da qual fala Benjamin (OE I, p. 223), como ressalta Gagnebin, relaciona-se a esta “violência” interruptora, que permite que respondamos, no tempo presente, às aspirações e “apelos” do passado que nele irrompem, atualizando-lhes e transformando tanto o presente quanto o passado, possibilitando que “algo de outro possa dizer-se” (2009, p. 97-98).

No âmbito das reflexões e escritos benjaminianos sobre o teatro épico de Brecht, podemos identificar, então, subjacente, uma semelhante diferenciação e contraposição entre distintas concepções de temporalidade, dialogando intimamente com suas reflexões sobre a história: aquela temporalidade própria exigida pelo teatro épico, como diz Brecht, caracterizada por “curvas e saltos”, interrupções, oposta a uma temporalidade acelerada, linear, contínua e progressiva característica do tradicional “drama aristotélico”, de modo que Benjamin parece ver aqui o processo de “interrupção” como o momento, a ocasião, a oportunidade, o instante em que se funda a possibilidade crítica, de uma crítica histórico-social por uma perspectiva materialista, vindo à tona todo seu potencial político, naquela relação entre “interrupção”, “crítica” e “verdade” ressaltada por Gagnebin.

Aqui, deve-se ressaltar que Benjamin se apropria do procedimento de “montagem”, que constitui para ele não apenas um elemento central de sua interpretação do teatro de Brecht e de outros fenômenos da arte moderna, mas o cerne de seu próprio procedimento de

trabalho, constituindo “a base de sua historiografia”, conforme ressaltado por Willi Bolle (1994, p. 88).²¹⁷ Como bem aponta Willi Bolle (1994, p. 91), as noções brechtianas de “montagem” e de “*gestus* citável”²¹⁸ são centrais para a concepção benjaminiana de “imagem dialética”, configurando, então, uma apropriação especificamente benjaminiana da teoria e prática do teatro brechtiano. Cabe lembrar que, no trabalho de mostrar, apresentar e estranhar o *Gestus* pelo ator no teatro épico, como vimos, tínhamos a busca por elaboração e exposição das contradições históricas não superadas do passado, expondo-as no próprio âmbito da corporalidade do ator e da construção imagética do espetáculo teatral. Conforme afirma Benjamin nas *Passagens*, então, “a primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total” (BENJAMIN, 2009, p. 503). Assim, busca-se trazer à tona, a partir dos “elementos minúsculos” da realidade, das mínimas partes,

²¹⁷ Sobre as relações entre as diferentes noções de “montagem” e o trabalho historiográfico de Benjamin, cf. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 88-103.

²¹⁸ A importância do conceito brechtiano de “*gestus*” e do “efeito de estranhamento” para a noção benjaminiana de “imagem dialética” é também abordada por Sean Carney (Cf. CARNEY, Sean. “Dialectical images”. In: *Brecht and Critical Theory: Dialectics and contemporary aesthetics*. New York: Routledge, 2005, p. 45). Cf. também Luigi Bordin e Marcos André Barros, que, conforme mencionado, também abordam as noções benjaminianas de “dialética na imobilidade” e “imagem dialética” em relação ao teatro brechtiano, afirmando também que não se pode equipará-las “com o conceito brechtiano de dialética” (Cf. BORDIN, Luigi; BARROS, Marcos André. Estética e política contemporânea: Bertolt Brecht e Walter Benjamin: uma prática estética contra a barbárie e em defesa da vida. *Ágora Filosófica*, Ano 6, nº 2, jul./dez. 2006, p. 74-77). Acerca das diferenças entre as compreensões de “dialética” pelos autores, como mencionado na introdução desta dissertação, Mi-Ae Yun defende que “para Benjamin o reconhecimento dialético no espectador surge através do choque, enquanto para Brecht trata-se de uma reflexão crítica” (Cf. YUN, Mi-Ae. *Walter Benjamin als Zeitgenosse Bertolt Brechts: eine paradoxe Beziehung zwischen Nähe und Ferne*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2000, p. 89). Ao abordar a peça *Um homem é um homem*, a autora enfatiza “a diferença entre uma dialética operativa, ligada à reflexão” – a de Brecht – “e uma dialética constelativa, histórica e filosoficamente motivada” – a de Benjamin (*Ibidem*, p. 98). Conforme já discutimos na introdução deste trabalho, consideramos, porém, tal distinção um tanto restrita, já que defendemos que o trabalho dialético brechtiano, em sua produção teatral, abarcaria tanto o “choque” quanto tal processo de “reflexão crítica”, mas, em última instância, relacionar-se-ia a uma transformação radical de “postura” por parte do espectador, enquanto objetivo didático almejado, bem como a um trabalho dialético formal por parte do autor, inserindo-se em seu projeto de “ultrapassamento dialético” da tradição e das condições materiais capitalistas de produção, como caracterizado por Pasta Júnior (1986). Além disso, discorrendo ainda acerca das diferentes concepções de “dialética” dos autores, Mi-Ae Yun enfatiza a ausência de “soberania do ponto de vista do sujeito” em Benjamin, enquanto Brecht colocaria “cada vez mais no centro de seu trabalho teatral o ponto de vista do sujeito agente e pensante” (YUN, Mi-Ae. *Walter Benjamin als Zeitgenosse Bertolt Brechts: eine paradoxe Beziehung zwischen Nähe und Ferne*, op. cit., p. 95). Consideramos tal afirmação problemática, dado que, embora não deixe de haver certa ênfase no sujeito no trabalho teatral brechtiano, no sentido de almejar uma formação estético-política de sujeitos capazes de construir uma militância política coletiva, o trabalho teatral dialético brechtiano é transpassado, como temos visto, pela demolição da noção burguesa tradicional de sujeito e pela busca de expressão das relações econômico-sociais estruturais, subjacentes às ações dos sujeitos, em uma crítica, que perpassa o próprio âmbito formal de seu teatro, às formas ideológicas de representação do teatro burguês, este, sim, centrado na “soberania” da noção burguesa de sujeito, que agiria a partir de sua livre vontade.

dos fragmentos, dos estilhaços, confrontados como “mônadas”, as contradições do todo, da totalidade: “o materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada” (BENJAMIN, OE I, p. 231). Aquele caráter formal “construtivo”, valorizado por Benjamin no teatro épico, faz-se presente aqui em seu pensamento sobre a história,²¹⁹ afirmando, nas teses, que ela é “objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, OE I, p. 229). Em oposição ao “procedimento aditivo” do historicismo, diz Benjamin, utilizado para “preencher o tempo homogêneo e vazio” com “a massa dos fatos”, “a historiografia marxista tem em sua base um princípio construtivo”, dedicando-se à construção daquelas “constelações saturadas de tensões” (OE I, p. 231).

Ao “choque” intrinsecamente ligado a uma “constelação saturada de tensões”, de “agoras”, imobilizada, àquela “imagem que salta”, que interrompe, irrompe, provoca uma ruptura e explosão no fluxo contínuo da história, estaria relacionada a noção de um “despertar” histórico, como observa Gagnebin (2009, p. 79), que encontra sua origem na crítica estabelecida por Benjamin ao surrealismo, sobretudo ao *Camponês de Paris*, de Aragon, obra que seria simultaneamente inspiração e alvo de crítica.²²⁰ Tal concepção de “despertar” histórico é central para as *Passagens* e remete, como aponta Gagnebin, a uma “exigência política e ética não de parar de sonhar, porém, muito mais, de juntar energia suficiente para confrontar o sonho e a vigília e agir, em consequência, sobre o real”, voltando-se à construção coletiva da “ação revolucionária” de transformação social radical (2009, p. 79-80).²²¹ “O conceito benjaminiano de *Eingedenken* (rememoração)”, conforme observa a autora, exprimiria “esta necessidade de recapitulação atenta sem a qual a *Erinnerung*”, a lembrança, “segue o seu fluxo incansável, continua a desenrolar-se só para si mesma”, de modo que “as *imagens dialéticas* nascem da profusão da lembrança, mas só adquirem uma forma verdadeira através da intensidade imobilizadora da rememoração” (GAGNEBIN, 2009, p. 80). Nas teses, como ressalta Buck-Morss (2002, p. 399), esta

²¹⁹ Cf. Wizisla, que ressalta tal aspecto (WIZISLA, Erdmut. *Benjamin e Brecht: História de uma amizade*. Tradução de Rogério Silva Assis. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, P. 209).

²²⁰ Em uma carta a Adorno, Benjamin afirma, acerca das *Passagens*: “lá está Aragon bem no seu início – *Le paysan de Paris*, do qual eu nunca pude ler mais que duas ou três páginas na cama sem que meu coração começasse a bater tão forte que eu precisasse pôr o livro de lado. Que advertência! Que indício dos anos e anos que haveriam de escoar-se entre mim e tal leitura. E no entanto meus primeiros esboços para as *Passagens* datam dessa época” (Cf. carta de Benjamin a Adorno, em 31 de maio de 1935 (carta 32). In: ADORNO, Theodor. *Correspondência 1928-1940/ Theodor Adorno, Walter Benjamin*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 155).

²²¹ Acerca da questão do “sonho” no pensamento benjaminiano, cf. BRETAS, Aléxia. *A constelação do sonho em Walter Benjamin*. São Paulo: Humanitas, 2008.

concepção de “despertar”, das *Passagens*, é substituída por aquele “choque” comunicado ao historiador, relacionado à interrupção do “*continuum* da história”. No entanto, conforme observa a autora, tais concepções seriam correspondentes, fundando a possibilidade da apropriação de uma “reminiscência”, da percepção e do reconhecimento de contradições do passado, de suas aspirações, frustrações, anseios, “apelos” dirigidos ao presente, do “despertar no passado as centelhas da esperança” (OE I, p. 224), em seus potenciais emancipatórios, revolucionários, do irromper de “estilhaços do messiânico”, vendo o tempo presente, o seu próprio tempo, “em que ele mesmo escreve a história”, como o momento para aquela “oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido”.²²² Assim, teríamos a noção de “imagem dialética” enquanto uma “constelação saturada de tensões”, uma constelação da história na qual se relacionam, se encontram, se articulam e configuram, em uma “imagem” “que salta” dialeticamente, como diz, em uma “dialética na imobilidade” (*Dialektik im Stillstand*), os âmbitos do “sonho” e “despertar”, “passado” e “presente”, ou, mais especificamente, como defende Olgária Matos (1994, p. 101-102), os “desejos” do “passado” e do “presente”, desejos recalcados, reprimidos, exigindo um trabalho de “rememoração”. Aqui, como observa Gagnebin (1993, p. 82-83), as reflexões benjaminianas em torno da “faculdade mimética” são cruciais em seu pensamento sobre a história. Aquela “mesma imagem do relâmpago doador de sentido”, que vimos na “dimensão mimética da linguagem” – e em sua interpretação do teatro épico –, conforme ressalta a autora, apresenta-se também como o momento da “verdadeira experiência histórica”, de “um tempo histórico pleno” da “salvação do passado e, inseparavelmente, da ação política no presente”, em que aquela “atualização” do passado no tempo presente não consiste em sua “simples repetição”, já que não se realizaria, então, uma “transformação do passado na qual a ação política também consiste”, sua “salvação” transformadora, mas “a sua reatualização salvadora ocorre no momento favorável, no *kairos* histórico em que semelhanças entre passado e presente afloram e possibilitam uma nova configuração de ambos” (GAGNEBIN, 1993, p. 83).

Temos, então, conforme Olgária Matos, a necessidade de um trabalho de “construir o olhar”, dado que “a imagem só se realiza como imagem dialética no trabalho do historiador”

²²² Acerca da relação entre as *Passagens* e as “teses”, Buck-Morss enfatiza que, nestas, “Benjamin fala de ‘choque’, e não de despertar, mas são palavras diferentes para nomear a mesma experiência. ‘Imagens do passado’ substitui ‘imagens do sonho’, mas ambas as imagens são dialeticamente ambivalentes, mistificam, mas ao mesmo tempo, contêm ‘chispas’ ou ‘centelhas de esperança’” (Cf. BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar*: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens. Tradução de Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG / Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002, p. 399).

(1994, p. 101). Neste aspeto, poderemos traçar, como observa Sean Carney²²³, uma afinidade entre a noção benjaminiana de “imagem dialética” enquanto “dialética na imobilidade” e o “olhar complexo” que, segundo Brecht, o espectador do teatro épico deveria exercitar, enquanto observador atento, identificando, reconhecendo e explorando contradições na contraposição entre os diferentes elementos do espetáculo, comparando as exposições e estranhamentos do *Gestus*, naquela postura “comparativa” similar à de um “leitor que folheia seu livro”, como vimos, contrapondo e comparando diferentes passagens, notas de rodapé e citações.

Tal noção de “choque”, que temos abordado aqui, remete, como observa Olgária Matos, à noção freudiana de *Unheimliche*, que se refere ao efeito “inquietante” gerado pelo retorno de algo outrora “familiar” e “recalcado”, “reprimido”. Para Freud, tal efeito seria produzido “quando complexos infantis *reprimidos* são novamente avivados, ou quando crenças primitivas *superadas* parecem novamente confirmadas” (FREUD, 2010, p. 371). Segundo Olgária Matos, Benjamin apropria-se dessa noção freudiana para se referir ao “choque” gerado pelo retorno do “passado reprimido, mas não esquecido”, que “permanece submerso”, sendo a partir deste “choque”, deste estranhamento, que “vestígios” e “fragmentos do tempo”, de processos históricos recalcados, “reprimidos”, “submersos”, do passado adentrariam o presente, emergindo “do esquecimento”, atualizando-se, cristalizando-se, nele irrompendo e rompendo sua aparente continuidade linear (2010, p. 126-128). Um “choque” que se contrapõe àquele “tempo homogêneo e vazio”, como ressalta a autora, às “horas dedicadas ao capital”, que “não têm passado nem futuro, são horas mortas” (MATOS, 2010, p. 129). É o “choque” daquela “verdadeira imagem do passado”, que “perpassa veloz”, que “relampeja no momento do perigo” diante do “sujeito histórico”, conforme afirma nas teses, e deve ser fixada pelo observador atento, despertando “no passado as centelhas da esperança”, fazendo com que fragmentos e estilhaços deste passado soterrado, recalcado, irrompam, emergjam, infiltrem-se, atualizando-se no presente. Sendo o

²²³ Sean Carney defende que na noção benjaminiana de “imagem dialética” “encontramos uma ferramenta interpretativa crucial para a compreensão da teoria e prática estéticas de Brecht”, apontando também, como mencionado, a relevância dos conceitos brechtianos de “efeito de estranhamento” e “*gestus*” para a sua formulação (Cf. CARNEY, Sean. “Dialectical images”. In: *Brecht and Critical Theory: Dialectics and contemporary aesthetics*. New York: Routledge, 2005, p. 45). Aqui, buscamos trazer tal noção para ajudar a compreender a leitura benjaminiana do potencial crítico do teatro épico de Brecht, procurando, no entanto, ter em vista sua especificidade em relação à perspectiva brechtiana, e vendo sua própria formulação como oriunda de uma relação de interpretação e apropriação específicas, por Benjamin, da teoria e prática do teatro épico, conforme ressaltado por Willi Bolle, como vimos. Diferenças entre as noções de “dialética” em Benjamin e Brecht são também salientadas por Luigi Bordin e Marcos André Barros (2006), conforme mencionado, bem como por Mi-Ae Yun (2000) (ver nota 218).

“perigo”, como diz Benjamin, o de “entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. [...] O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é o privilégio do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (OE I, p. 224)

No contexto de sua interpretação do teatro épico, é a partir da interrupção da ação, da interrupção do “fluxo real da vida” geradora do choque, fazendo “a existência abandonar o leito do tempo”, permitindo a emergência dos “gestos citáveis”, que se constrói a “dialética na imobilidade”, possibilitando, “com a rapidez do relâmpago”, às contradições históricas subjacentes ao presente, nele soterradas, virem à tona, atualizando-se, em todo seu potencial emancipatório e revolucionário. Segundo Benjamin, “a condição que o teatro épico descobre é a dialética na imobilidade” (*Dialektik im Stillstand*): essa “dialética na imobilidade” é o “verdadeiro objeto” do “espanto”, do “assombro” gerado pelo teatro épico (BENJAMIN, VB, p. 20-21; OE I, p. 89-90).

* * *

Tal interpretação benjaminiana do teatro épico, com sua ênfase, seu foco, seu eixo central no âmbito gestual, apresenta um conflito com o papel concedido ao elemento da parábola, com a importância da forma da “peça-parábola” na perspectiva do próprio Brecht. Em seus comentários da peça *Um homem é um homem*, Brecht valoriza a montagem da peça em seus recursos técnicos utilizados, no âmbito de sua construção formal cenográfica, para dotá-la de teor anti-ilusionista e insiste na importância, como vimos, da atuação de caráter “episódico” de Lorre, valorizando-a e defendendo-a, da interrupção da ação e sua “decomposição segundo o gestual”, ao mesmo tempo em que concede importância cada vez maior ao teor da parábola em sua crítica ao contexto político de ascensão do fascismo, em sua íntima e direta relação com a conjuntura política, e a um aprendizado para a ação política coletiva a ser proporcionado por ela. Sublinhando a mutabilidade dos sujeitos, seu caráter transformável, a percepção dos seres humanos enquanto construtos históricos e sociais, bem como sua permutabilidade, seu caráter intercambiável e substituível, remetendo ao contexto político, à alienação, à reificação, ao imperialismo e ao fascismo, a parábola, porém, não fornece uma simples resposta, não apontaria para uma saída, uma solução. Inclusive, como bem ressalta Iná Camargo Costa, diferentemente do que muitas vezes se diz, Brecht não formulava “saídas” ou “receitas”, nem considerava isto uma tarefa ou capacidade da arte, não fazia “um teatro de palavras de ordem do tipo faça isso, faça aquilo”, mas sim

“um teatro de desafio” às “emoções”, à “inteligência” e às “categorias de percepção do mundo” do espectador (2010, p. 228-230). Como vimos, Brecht interrompe a montagem após a transformação de Galy Gay em soldado violento, em “máquina de guerra”, apresentando letrados relatando “que se pode utilizá-lo para qualquer coisa. Nos nossos tempos, ele é utilizado para a guerra”. Assim, trabalhando com as contradições históricas do tempo presente e construindo uma espécie de bloqueio, a parábola, em sua construção atravessada pelo estranhamento, tanto textualmente quanto em sua montagem cênica, parece visar um ensinamento, um aprendizado muito mais relacionado a uma transformação radical de postura, como vimos também em *A Medida* – porém, no contexto da especificidade da peça de aprendizagem, em que a transformação de postura estava relacionada ao exercício de atuação. Aqui, no contexto do teatro épico, teríamos uma busca de uma mudança, de uma transformação radical de postura do espectador pelo abandono de sua postura passiva, trabalho e exercício de uma “arte da observação”, de um “olhar complexo” para identificar, comparar, reconhecer e explorar contradições, remetendo-as à própria realidade social, em toda sua complexidade e contraditoriedade estrutural e histórica, ao contexto político em que se vive, que buscamos compreender também como um exercício de “dialética”. Em 1936, posteriormente à montagem que analisamos aqui, Brecht escreve, em seus comentários à peça, sugestões de encenação para a “concretização” da parábola “na Alemanha”, “em vez de na Índia”, sugerindo que a “concentração do exército em Kilkoa” poderia “ser transformada no congresso do NSDAP (Partido Nacional-Socialista Alemão) em Nuremberg”, o falso elefante, cuja venda leva, como vimos, ao julgamento de Galy Gay, à sua condenação de morte, ao seu fuzilamento e à sua transformação em uma “máquina de guerra” do exército, poderia ser substituído por “um carro privado roubado e agora pertencente à S.A.”, assim como o saque ao templo do chinês Wang poderia ser substituído por um roubo da “loja de um comerciante judeu”, que então contrataria Jip como um “sócio de negócios ariano” (BRECHT, GBA 24, p. 51). Tais sugestões para a encenação da parábola, para sua “concretização”, estabelecendo uma relação clara, explícita e direta com o então contexto histórico-social e político alemão, apontam, aparentemente, uma preocupação crucial e um empenho, uma busca, uma procura de que a inteligibilidade de seu caráter de crítica à conjuntura política, os efeitos críticos e o aprendizado que pretende proporcionar com ela não fossem anulados, mostrando a centralidade ocupada pelo trabalho com a forma da parábola na crítica política almejada. Assim como em *A Medida*, devemos ter em mente as polêmicas, os conflitos e as interpretações equivocadas envolvidas na recepção de sua

montagem de *Um homem é um homem*, em 1931, chegando a ser interpretada como uma peça que tenderia ao fascismo, como o fez Diebold, conforme vimos.

Além disso, teríamos, antes, uma tensão na própria compreensão da esfera gestual segundo os autores, que podem frequentemente dar a entender que falam de uma mesma coisa. Ao caracterizar o teatro de Brecht como “teatro gestual”, Benjamin parece se referir a àquela irredutibilidade do âmbito do próprio “gesto” corporal como “elemento de uma postura”, como vimos, contrapondo-o à fala, às “assertivas e declarações fraudulentas dos indivíduos” – que buscamos compreender no contexto de suas reflexões sobre a destruição da “experiência” e da “arte de narrar”.²²⁴ Assim, Benjamin parece compreender esta esfera

²²⁴ A interpretação benjaminiana do teatro épico é alvo de polêmica e foi criticada por intérpretes de Brecht. Segundo Bornheim, que defende o conceito de “separação” como “o conceito fundamental da estética brechtiana”, a partir do qual se desenvolveria o “distanciamento”, Benjamin, apesar de defender o caráter “dialético” das relações entre todos os elementos do teatro épico, com tal interpretação focada no “gesto” e em sua relação com a “ação”, pareceria considerar que o “gesto” encontra “o seu princípio e o seu fim no próprio corpo daquele que age”, passando por cima da “relação dialética entre a palavra e o gesto corpóreo”, sacrificando “a dialeticidade que deveria determinar a relação entre as partes e o todo” no teatro épico de Brecht. O “gesto”, segundo Bornheim, seria apenas uma “consequência” do processo de “separação” (*Trennung*) dos elementos”, que, por sua vez, engloba o processo de “interrupção” (*Unterbrechung*) – que, segundo Benjamin produziria, o gesto –, mas não coincide com ele (Cf. BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 175-179). Tais divergências de interpretação das relações entre “fábula” e âmbito gestual, que emergem neste trabalho, apresentam desdobramentos no teatro político contemporâneo. No *Pequeno Organon para o Teatro*, em 1948, Brecht dirá concordar com Aristóteles acerca da “fábula” como “o cerne da obra teatral”, residindo nela “a tarefa fundamental do teatro”, de modo que seria “ao apoderar-se da ‘fábula’” “que o ator se apodera da personagem”, de seu *Gestus*, não cabendo ao ator “outra missão senão” a de “narrar a fábula” (BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 127-128; p. 173). Tal declaração torna-se um campo de disputas na teoria teatral contemporânea, além de apresentar-se como problemática no próprio âmbito do trabalho brechtiano: como bem observa Luciano Gatti, “as peças de aprendizagem, os modelos do teatro épico anteriores ao exílio (*Um homem é um homem*, *A Santa Joana dos Matadouros*) e as parábolas da maturidade (*O Círculo de Giz Caucasiano*), por exemplo, apresentam relações muito distintas com a peça-chave da dramaturgia aristotélica”, e inclusive nestas últimas, a “fábula” não deve ser vista “como a criação de um mundo fictício no sentido do ‘teatro aristotélico’” (Cf. GATTI, Luciano. *A peça de aprendizagem*: Heiner Müller e o modelo brechtiano. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015, p. 21). Deve-se ter em mente que, em Brecht, tem-se em vista, com a “fábula”, a exposição das contradições que orientam, moldam, perpassam e constituem os acontecimentos, e não a representação do desenvolvimento linear da ação e do “caráter” das personagens, como o faria o drama burguês. A concepção brechtiana de “fábula” não coincide com a do drama “aristotélico” tradicional, no qual apresentava-se como um todo ilusionista, “hipnótico”, “harmonioso”, mas é compreendida como “uma possibilidade de associação dos aspectos contraditórios” da peça, como “composição global de todos os acontecimentos-gestuais” (BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*, op., cit., p. 127-128; tradução modificada). O teórico teatral contemporâneo Hans-Thies Lehmann defende, então, que haveria em Brecht uma “tensão assimétrica” entre “fábula” teatral, com sua função subordinadora, “unificadora” e organizadora da multiplicidade de materiais artísticos em “um significado alegórico”, oferecendo “uma totalidade e um equivalente para o conceito, um conhecimento, uma verdade”, e “gesto”, em seu caráter “ambíguo”, irredutível a este âmbito do “conceito”, “que se afasta de um sentido conceitual fixo”, de modo que Brecht terminaria buscando “salvar da queda a fábula, a peça decisiva”, à qual deveria estar submetido o “material gestual”, num esforço “de subordinar as partes teatrais empíricas, libidinosas, afetivas, não abstratas, a um conhecimento e comunicação lógico, versificável e verbalizável” (Cf.: LEHMANN, Hans-Thies. “Ao Modo de Fábula (Fabel-Haft). In: *Escritura Política no Texto Teatral*. Tradução de Werner S. Rothschild, Priscila Nascimento. Ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 237-243; p. 246). “A palavra fábula”, de acordo com Lehmann, “assume a função de apresentar [...] a unidade da figura interior do labirinto

“gestual” muito mais a partir daquele trabalho com os “gestos citáveis”, repetindo, citando os mesmos “gestos” em diferentes cenas da peça, a serem percebidos, identificados, reconhecidos pelo espectador, a partir da utilização das técnicas de montagem que levariam à “interrupção da ação”, gerando um choque perceptivo, um estranhamento da percepção, em um trabalho de “ordenamento experimental”, de experimentação gestual marcado pelo “jogo do corpo com a técnica”, como ressaltado por Luciano Gatti (2009, p. 176).²²⁵ Brecht,

de enigmas ambíguos de material gestual” (*Ibidem*, p. 243). Deve-se ter em mente que tal leitura de Lehmann se insere em seu pensamento estético-político acerca do “teatro pós-dramático”, que ele caracteriza como um “novo paradigma do teatro” contemporâneo, nascido na década de 1970, enquanto um “teatro pós-brechtiano” que, em vez de não ter nada em comum com Brecht, tem consciência de que é marcado pelas reivindicações e questões sedimentadas na obra de Brecht, mas não pode mais aceitar as respostas dadas por Brecht”, voltando-se à abertura de outros horizontes, novas perspectivas e possibilidades distintas do “teatro de fábula”, do “primado do texto” e da “mimese de uma ação” (Cf. LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução: Pedro Süsskind. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 25-29; p. 34; p. 51). Remetendo à compreensão de Szondi, segundo a qual, como vimos, Brecht é tomado como uma forma de “resolução” da “crise do drama” pela “epicização”, Lehmann afirma que Brecht não teria de fato provocado uma quebra, um abandono, uma superação do “paradigma dramático”, da “ideia do teatro como representação de um *cosmos fictício*”, mas operado “uma renovação e um aperfeiçoamento da dramaturgia clássica”, na qual o “enredo” teria permanecido “o alfa e o ômega do teatro” (*Ibidem*, p. 47-51; p. 78). Deve-se observar, aqui, que Lehmann não se refere ao “drama” no sentido do drama burguês de caráter “absoluto”, tal como caracterizado por Szondi, como vimos, mas, de modo geral, ao teatro que “está subordinado ao primado do texto”, nos parâmetros da “fábula teatral”, e à “mimese de uma ação” (*Ibidem*, p. 25-27), de forma que, como bem aponta Gatti, Lehmann recorre a “um conceito impreciso de drama para conferir, por via negativa, alguma unidade ao amplo panorama do teatro contemporâneo” (Cf. GATTI, Luciano. *A peça de aprendizagem*: Heiner Müller e o modelo brechtiano, *op. cit.*, p. 19). Tal leitura crítica de Brecht segundo a chave do “pós-dramático” parece apresentar uma caracterização bastante problemática e questionável da produção brechtiana. Como ressalta Gatti, “Lehmann tem o mérito inegável de analisar o fenômeno teatral da perspectiva da composição do espetáculo”, algo não realizado por Szondi, cujo foco de análise consiste em textos, um aspecto falho ao estudar e interpretar um período da história teatral “em que a separação entre drama e encenação é particularmente insustentável” (Cf. *Ibidem*, p. 19). Porém, por sua vez, além de desconsiderar as distintas formas de trabalho com a “fábula” teatral no próprio âmbito do teatro de Brecht, como bem observa Gatti, Lehmann desconsidera, com tal crítica na chave do “pós-dramático”, também seu amplo, múltiplo e variado trabalho experimental enquanto diretor – justamente o âmbito valorizado por Benjamin, como vemos aqui: assim, com sua teoria do “pós-dramático”, Lehmann atribui uma certa “unidade artificial” à vasta “multiplicidade de experiências” brechtianas, neutralizando “seu potencial político ao submetê-las a uma convivência forçada com o teatro dramático” (Cf. *Ibidem*, p. 21-22).

²²⁵ Segundo Luciano Gatti, tal leitura benjaminiana mostrar-se-ia “capaz de resistir às críticas lançadas por Adorno” a um suposto teor “doutrinário” do teatro épico, seu perigo de “reverter-se em propaganda política”, de modo que “a pretensão pedagógica do teatro épico não passaria assim do doutrinamento duvidoso do público pelas ideias do dramaturgo” (Cf. GATTI, Luciano. *Constelações*: Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno. São Paulo: Edições Loyola, 2009, p. 163-164). Brecht constituiu um ponto de tensão, conflitos, querelas no diálogo entre Adorno e Benjamin. Para Adorno, Brecht apresentaria um marxismo de caráter “vulgar”, “doutrinário”. Ele opunha-se ao engajamento artístico, defendendo a “autonomia” da forma artística e vendo em sua “negatividade” formal o potencial de crítica social da arte – perspectiva a partir da qual, então, valorizará aspectos, elementos, âmbitos da obra de Brecht (Cf. ADORNO, Theodor. “Engagement”. In: *Notas de literatura*. Tradução de Celeste Aida Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1973). Benjamin, como vimos, não é um defensor da autonomia da forma artística, mas aposta no engajamento político da arte. Porém, os elementos e aspectos a partir dos quais ele identifica, na especificidade de sua leitura, os potenciais críticos, estético-políticos do teatro épico na relação com o espectador remetem muito mais ao âmbito da “construção do novo palco”, à “dialética” entre os elementos formais na construção do espetáculo em seu caráter “experimental” e “construtivo”, e ao “choque” perceptivo, do que ao teor político das parábolas, das narrativas teatrais e de algum ensinamento ou aprendizado que elas poderiam proporcionar, produzir, gerar. No entanto, se por um lado a leitura benjaminiana de Brecht resistiria a tais críticas de

por sua vez, compreende a “linguagem gestual” com o conceito que desenvolve de *Gestus*, como uma “postura global”, “complexa” e contraditória, social e politicamente significativa, que se refere à totalidade das relações sociais, historicizando e elaborando os processos do presente, suas contradições estruturais: uma “postura global” que envolve a dimensão corporal, mas não se reduz a ela, na qual “palavras” e “gestos” podem ser substituídos “sem que o *Gestus* mude” – que pode, como vimos, apresentar-se também “só em palavras”, só em imagens, ou pela música, como com a noção de “música-*Gestus*”. O *Gestus*, então, apresentaria a função de “historicizar” as ações e mostrar as ações “particulares” em suas contradições, em suas funções “sociais” e “econômicas”, como ressalta Jameson, que aparentemente estariam submetidas à compreensão do “*Gestus* fundamental” (*Grundgestus*), conceito presente em seus comentários à peça *Um homem é um homem*, como vimos, que, segundo Jameson (2013, p. 146), deveria organizar o material gestual em função de uma “contradição maior” que estaria na base da “peça como um todo”, estabelecendo seu “programa”.²²⁶

“doutrinação”, como aponta Gatti, por outro, a noção de “dialética na imobilidade” que o teatro épico visaria construir e expor, segundo Benjamin, que aqui procuramos compreender remetendo a suas reflexões sobre a “imagem dialética”, leva-nos a outro problema, a uma categoria, caracterizada negativamente por Adorno, ocupando lugar crucial em suas críticas às *Passagens*, como uma “dialética” “falha numa coisa: em mediação” (Cf. carta de Adorno a Benjamin, em 10 de novembro de 1938 (carta 110). In: ADORNO, Theodor. *Correspondência 1928-1940/ Theodor Adorno, Walter Benjamin*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 401). Segundo Adorno, Benjamin abster-se-ia da “mediação” conceitual, da “teoria”, da “mediação pelo processo social total”, de modo que, assim, “seu trabalho situa-se na encruzilhada de magia e positivismo” (*Ibidem*, p. 403-405). Na perspectiva de Adorno, isto ocorreria porque ele teria proibido “a si mesmo suas ideias mais ousadas e frutíferas sob uma espécie de censura prévia segundo categorias materialistas (que de modo algum coincidem com as marxistas)” (*Ibidem*, p. 405). A isto Adorno relaciona uma suposta influência de caráter negativo, problemático, nefasto de Brecht sobre Benjamin, escrevendo, em outra carta, acerca de suas “discórdias” sobre as *Passagens*: “confesso que o pomo dessa discórdia toda está ligado à figura de Brecht e ao crédito que você lhe confere, e que isso toca também em questões fundamentais da dialética materialista” (Cf. carta de Adorno a Benjamin, em 06 de novembro de 1934 (carta 23). In: *Ibidem*, p. 111).

²²⁶ Em seu livro *Brecht e a questão do método*, Jameson estabelece uma diferença entre os conceitos de *Gestus* e *Grundgestus*, o “*Gestus* fundamental” que subjaz a “cada acontecimento”. Segundo Jameson, o conceito de *Gestus* subsumiria o “particular num universal”, identificaria “a natureza do próprio ato”, “mostrando que a emoção privada é social e economicamente funcional, e em geral revelando a base da psicologia individual em dinâmica social, de tal forma que o mundo cotidiano dos sentimentos e reações pessoais, em última análise excessivamente familiar, tanto é estranhado como explicado por motivos igualmente familiares, sociais, econômicos e coletivos, que até aqui ainda não tinham sido identificados neste contexto” (Cf. JAMESON, Fredric. *Brecht e a Questão do Método*. Tradução e notas de Maria Sílvia Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 146). Já o *Grundgestus*, segundo Jameson, seria da “ordem da contradição maior”, que estabeleceria o “programa da peça como um todo”, enfatizando, sublinhando “uma contradição fundamental”, uma “antinomia insolúvel”, à qual as demais estariam submetidas (*Ibidem*, p. 146). “Ao mesmo tempo, a natureza do *Grundgestus* não se aplica à peça como um todo, mas também requer um trabalho verbal e poético mais evidente” (*Ibidem*, p. 146). Tal “contradição fundamental” estabelecida pelo *Grundgestus*, segundo Jameson, que orientaria a peça e a partir da qual a fábula teatral seria construída, deveria, portanto, organizar o trabalho gestual dos atores, a exposição dos processos sociais subjacentes às ações e posturas “particulares” mostradas pelas personagens, e revelaria “a singularidade de um certo ‘modo de produção’ brechtiano, no qual há sempre um material em estado bruto preexistente que requer uma reelaboração baseada em uma interpretação”

A questão da parábola e a busca por sua inteligibilidade na crítica política almejada assume lugar central, crucial no trabalho brechtiano. Diferentemente da interpretação benjaminiana, para Brecht, a parábola, enquanto forma de trabalho com as contradições do tempo histórico presente no teatro épico, transformando a forma dramática, ocupa posição fundamental, privilegiada, e parece estar intimamente ligada à dialética, buscando como ensinamento, como aprendizado para o agir político coletivo dos sujeitos, uma postura crítica relacionada à “dialética como método de pensamento e comportamento”, conforme interpretamos aqui, a partir da caracterização de Steinweg. No próximo capítulo, retornaremos à questão da parábola em Brecht, colocando-a em relação com a polêmica envolvida entre as leituras da parábola kafkiana pelos autores.

(*Ibidem*, p. 146-148). Deve-se observar, aqui, como sua interpretação de Brecht se insere em seu pensamento estético-político, conforme ressalta Gislaine C. de Oliveira, em um artigo bastante esclarecedor acerca do complexo livro de Jameson sobre Brecht: tendo em vista as caracterizações de Jameson da pós-modernidade como expressão da “lógica cultural do capitalismo tardio”, em sua fase global, especulativa, financeira, na qual diagnostica uma fragmentação e um esvaziamento histórico do presente, tornado “presente perpétuo” (JAMESON, 1985, p. 6), e uma completa disseminação “da lógica da produção de mercadorias” no âmbito cultural (*Idem*, 2001, p. 142), como observa Gislaine C. de Oliveira (2012, p. 152-157), Jameson buscaria trazer à tona, em Brecht, “seu potencial transformador”, “uma promessa de sentido”, de totalidade, uma perspectiva de resistência, enfatizando o papel crucial ocupado pela “contradição” em sua produção e a “dialética” enquanto seu “método” ou “postura” (Cf. OLIVEIRA, Gislaine C. de. Desemaranhando *O método Brecht* de Fredric Jameson. Revista aSPAs, vol. 2, n.1, dez. 2012, p. 151-163; JAMESON, Fredric. “Cultura e capital financeiro”. In: *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. 2a Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2001; *Idem*. “Pós-modernismo e sociedade de consumo”. In: Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n. 12, jun. 1985). Assim, frente à “fragmentação mercadológica”, no contexto da pós-modernidade, que “assume forma discursiva dita teórica”, segundo afirma José Antônio Pasta Júnior, Jameson destaca os “dispositivos totalizadores do trabalho de Brecht”, constituindo “uma totalidade em processo” (Cf. PASTA JÚNIOR, José Antônio. *Novo estudo do americano Fredric Jameson discute a atualidade de Bertolt Brecht*. São Paulo: Folha de São Paulo, 08 de abril de 2000). Aqui, conforme resume Pasta Júnior, Jameson identifica “no que chama de ‘triangulações’ entre os níveis da ‘doutrina’ (ou modo de pensar), da linguagem (ou estilo) e dos modelos narrativos, níveis cuja remissão recíproca daria corpo a uma ‘Haltung’ [postura] brechtiana – o seu ‘método’” (Cf. *Ibidem*; colchete nosso). Segundo Jameson, em Brecht, a “doutrina é simplesmente o próprio método” (Cf. JAMESON, Fredric. *Brecht e a Questão do Método*, op. cit., p. 139). Tais “triangulações”, como ressalta Pasta Júnior, constituiriam, então, uma “estratégia materialista”, de caráter “totalizador”, de interpretação de Brecht por Jameson, “em diálogo direto com a tópica mais saliente da dita pós-modernidade” (Cf. PASTA JÚNIOR, José Antônio. *Novo estudo do americano Fredric Jameson discute a atualidade de Bertolt Brecht*, op. cit.). Nesta sua interpretação materialista, totalizante e dialética de Brecht, a parábola – questão à qual temos nos dedicado neste trabalho – apresenta importância fundamental. Cf. JAMESON, Fredric. *Brecht e a Questão do Método*, op. cit.; *Idem*. “Cultura e capital financeiro”. In: *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. 2a Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2001; *Idem*. “Pós-modernismo e sociedade de consumo”. In: Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n. 12, jun. 1985; *Idem*. “Pós-modernismo e sociedade de consumo”. In: *A virada cultural: Reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. Acerca das discussões sobre a dita “pós-modernidade” ou “hipermodernidade”, cf. também ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999; BAUDRILLARD. “O efeito Beaubourg: implosão e dissuasão”. In: *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d’Água, 1981; HUYSEN, Andreas. “Mapeando o pós-moderno”. In: *Pós-modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991; LIPOVETSKY, Gilles. “Tempo contra tempo, ou a sociedade hipermoderna”. In: *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Editora Bacarolla, 2004.

4 Em torno da parábola

4.1 Kafka como radicalização de tensões

A divergência, a discordância entre as perspectivas e interpretações de Benjamin e Brecht acerca do papel, da função e da relevância da parábola no teatro brechtiano remetem-nos à polêmica envolvida em seu debate sobre a obra de Kafka, ocorrido em 1934, no período de exílio, no decorrer da estada de Benjamin na residência de Brecht em Svendborg. Segundo apontamentos de Benjamin nessa época, em seu diário, Kafka constitui um importante ponto de tensão, atritos, conflitos no diálogo entre eles. Benjamin escrevia, então, seu ensaio *Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte*, cuja versão preliminar foi lida por Brecht, constituindo objeto de debate, discórdias e divergências entre os autores. Podendo ser vistas como uma explicitação e radicalização daqueles seus conflitos interpretativos em torno do próprio teatro brechtiano, as querelas apresentam, como eixo central, suas respectivas leituras, análises e interpretações da parábola kafkiana e relacionam-se, em última instância, à tensão das perspectivas acerca dos potenciais críticos e estético-políticos do teatro de Brecht e da função da parábola política neste contexto, inserida em seu projeto de refuncionalização social do teatro, bem como de sua relação com o gestual.

Conforme mencionado na introdução deste trabalho, temos, como pano de fundo, como horizonte subjacente a tal abordagem, os desdobramentos de tal debate sobre Kafka entre os autores nas discussões do teatro político contemporâneo, a partir de sua apropriação por Heiner Müller,²²⁷ a cuja interpretação da parábola brechtiana, no entanto, desejamos nos contrapor. Resgatando e apropriando-se do debate e das querelas entre Benjamin e Brecht em torno da obra de Kafka, em 1979, Heiner Müller afirma que eles trariam, “nas entrelinhas de Benjamin”, “a questão de saber se a parábola kafkiana não é mais ampla e capaz de compreender a realidade do que a parábola de Brecht. Aquela representaria gestos sem sistema referencial e não é orientada por uma práxis, irreduzível a um significado, antes

²²⁷ Na produção teórica brasileira, tais debates, em relação à apropriação por Heiner Müller, foram retomados e analisados por Luciano Gatti, a cujas considerações recorreremos aqui (Cf. GATTI, Luciano. *A peça de aprendizagem: Heiner Müller e o modelo brechtiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015; *Idem. Constelações: Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009).

estranha que *estranhadora*, sem moral” (2003, p. 50; *tradução modificada*).²²⁸ No entanto, defendemos aqui que a parábola brechtiana não apresentaria exatamente uma “moral”: o ensinamento buscado parece, antes, relacionar-se a uma transformação radical de postura, como vimos nos capítulos anteriores, associada a um exercício de “dialética” por parte do atuante, espectador ou leitor. Deste modo, se, por um lado, acompanhamos Müller na perspectiva de que as querelas entre os autores acerca da parábola kafkiana remetem a distintas avaliações e perspectivas dos potenciais político-críticos do teatro de Brecht e da função nele assumida pela parábola, fazemo-lo tendo em vista, como expusemos aqui, as

²²⁸ Na tradução de Ingrid Koudela para o português, temos “antes estranha que alienante” (Cf. MÜLLER, Heiner. “Fatzer ± Keuner” (Tradução de Ingrid Koudela). In: *O espanto no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 50). Porém, o trecho em alemão é “eher fremd als verfremdend”, remetendo ao “estranhamento” (*Verfremdung*) em sentido brechtiano, de modo que citamos a partir de sua tradução, mas realizando tal modificação, no que seguimos a tradução também realizada por Luciano Gatti (Cf. GATTI, Luciano. *A peça de aprendizagem: Heiner Müller e o modelo brechtiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015, p. 81; no original: MÜLLER, Heiner. *Material: Texte und Kommentare*. (Herausgegeben von Frank Hörnigk). Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, 1989, p. 31). Tal resgate do debate por Heiner Müller deve ser lido como uma específica apropriação estético-política de sua parte, visto em relação à sua apropriação da peça de aprendizagem de Brecht, produzindo peças que dialogam com as peças brechtianas, em um contexto histórico-político da República Democrática Alemã, a partir da década de 1960, bem distinto daquele contexto histórico, social, político e cultural do fim da República de Weimar, em que Brecht produziu seu trabalho com as peças de aprendizagem. O trabalho de Müller com a parábola apresenta afinidades, semelhanças com a parábola kafkiana, enquanto uma parábola que se autocorrói, auto-aniquila, autossabota em seu âmbito didático, como veremos aqui. Em *Mauser*, de 1970, peça que dialoga com *A Medida*, o carrasco encarregado de executar os “inimigos da revolução” passa a duvidar de seu próprio encargo de matar indiscriminadamente, tornando-se, ele próprio, também um “inimigo da revolução” a ser executado: a peça apresenta, em seu começo, a necessidade de expressão, por parte do carrasco, de seu “estar de acordo” com sua morte; ele passa, então, a resistir, reivindicando seu direito à existência, acabando por ceder no final. (Cf. MÜLLER, Heiner. “Mauser”. In: *Quatro textos para o teatro: Mauser; Hamlet-máquina; A Missão; Quarteto*. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 1987). Em 1978, Heiner Müller escreve, em uma carta a Steinweg, uma “despedida à peça de aprendizagem”, afirmando que “o que permanece são textos solitários esperando pela história” (Cf. KOUDELA, Ingrid. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1991, p. 71; MÜLLER, Heiner. “Absage”. In: STEINWEG, Reiner (Org.). *Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten*. Herausgegeben von Reiner Steinweg. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, p. 232). Neste contexto, Heiner Müller formula sua conhecida, provocadora e bastante debatida afirmação segundo a qual “usar Brecht sem criticá-lo é traição” (Cf. MÜLLER, Heiner. “Fatzer ± Keuner” (Tradução de Ingrid Koudela). In: *O espanto no Teatro*, op. cit., p. 55). Posteriormente, Müller retoma os trabalhos em diálogo com a peça de aprendizagem, no entanto, como observa Luciano Gatti, “se Heiner Müller afirma que as parábolas de Kafka apreendem mais realidade que as de Brecht”, apontando nestas um teor “fechado”, “embora essa formulação pareça restringir-se a um certo doutrinário da pedagogia brechtiana, o desdobramento mais importante dessa crítica em sua produção dramática encontra-se nos pressupostos do acordo coletivo encenado pelas peças de aprendizagem”, de modo que podemos “tomá-lo como um recurso de crítica aos pressupostos da peça de aprendizagem e, portanto, também como um desafio a ser enfrentado em seus próprios trabalhos” (Cf. GATTI, Luciano. *A peça de aprendizagem: Heiner Müller e o modelo brechtiano*, op. cit., p. 89-93). Considerando, interpretando e apropriando-se das peças de aprendizagem em relação à sua própria conjuntura política, às condições histórico-sociais de seu tempo, buscando realizar um “acerto de contas” histórico, conforme Gatti, “Müller questiona a existência de condições sociais para a realização de um exercício coletivo em que se decide pela verdade ou pelo sentido da ação praticada. [...] Ao criticar a conexão entre forma artística e inteligibilidade teórica – esta é, em suma, sua crítica à parábola brechtiana –, Müller aposta na autenticidade de uma arte resistente à transmissão de significados” (Cf. *Ibidem*, p. 90). Pode-se dizer, porém, que, se Müller busca apropriar-se de Brecht de forma a historicizá-lo, acabaria, no entanto, caindo em certa desistoricização da produção brechtiana, em suas críticas a ela, construindo certa caricatura de Brecht, à qual deseja se opor.

considerações benjaminianas acerca da crise, do aniquilamento, da destruição da “experiência” e da narrativa tradicional, de modo que ele não reconhece, não identifica nas parábolas os potenciais críticos do teatro épico justamente porque, a seu ver, não haveriam mais as condições materiais de possibilidade para o ensejo de ensinamentos ou aprendizados por meio dela, como observado por Gatti (2009), conforme já discutido. Por outro lado, opomo-nos às caracterizações de Müller acerca de um teor “moralizante” e “fechado” na parábola em Brecht, como pretendemos mostrar neste trabalho, questão à qual retornaremos na última seção deste capítulo, recorrendo, então, às considerações do teórico e dramaturgo contemporâneo Jean-Pierre Sarrazac sobre a “peça-parábola” brechtiana e realizando uma leitura de *Histórias do sr. Keuner* de Brecht.

4.1.1 Cavalgadas na história

Brecht mostra-se avesso a considerável parcela da obra kafkiana e sua carência de “transparência” (BENJAMIN, 2010, p. 25). Nas conversas anotadas no diário de Benjamin, há um debate sobre o conto *A Próxima Aldeia*, de Kafka, que, segundo escreve, “volta e meia” se fazia presente (2010, p. 28). Conforme lembra Modesto Carone (2009, p. 52), ele foi redigido entre 1916 e 1917 e constitui o mais breve dos catorze textos da coletânea de contos *Um Médico Rural*. Stéphane Mosès (1986) realizou um aprofundado exame dos diferentes vieses interpretativos dos autores sobre esta história, expondo sua importância emblemática para este debate sobre Kafka. Partiremos, aqui, de suas leituras deste conto, recorrendo às aguçadas considerações de Mosès, auxiliando-nos a trazer à tona, já de início, questões cruciais presentes no debate dos autores, no entanto, sem acompanhá-lo nas conclusões que formula acerca de Brecht.

Afirmando que as críticas de Brecht a Kafka precisariam ser mantidas “para a interpretação das narrativas particulares”, Benjamin recorre a este conto, propondo-o como objeto de interpretação, análise e discussão (2010, p. 27). A história de Kafka constitui-se por poucas linhas:

Meu avô costumava dizer: “A vida é espantosamente curta. Para mim ela agora se contrai tanto na lembrança que eu por exemplo quase não compreendo como um jovem pode resolver ir a cavalo à próxima aldeia sem temer que – totalmente descontados os incidentes desditosos – até o tempo

de uma vida comum que transcorre feliz não seja nem de longe suficiente para uma cavalgada como essa” (KAFKA, 1991, p. 37).

Esta história, como observa Modesto Carone, à primeira vista, buscaria “transmitir uma sabedoria de vida, do tipo: *vita brevis, ars longa*. Como fiador da validade dessa sentença, figura o avô de um *eu*” (2009, p. 52). No entanto, como geralmente ocorre com as histórias de Kafka, as coisas não se executam exatamente assim. Tal “sabedoria”, como observará Benjamin (1993, p. 304), está ausente nas narrativas de Kafka, ela é sempre autossabotada, expressando, como veremos, o próprio contexto de destruição da “experiência” (*Erfahrung*), no qual “a autoridade da velhice” se esfacelou, no qual as “palavras de um moribundo”, conforme discutido no capítulo anterior, não são mais transmissíveis “como um anel, de geração em geração”, no qual foram aniquiladas as formas tradicionais de narrativa e sua “dimensão utilitária” (BENJAMIN, OE I, p. 114; p. 200).

Conforme aponta Carone, neste conto, “está ausente o aparato kafkiano da comunicação hierarquizada segundo um sistema rígido de regras e uma ordem temporal consolidada” (2009, p. 53). Temos, então, como observa Mosès, uma especificidade da construção de sua “estrutura narrativa”, que apresenta uma “técnica narrativa” “emaranhada”, na qual o neto, enquanto um “narrador externo”, reconta uma história que apresentaria um “narrador interno”, o avô, “que por sua vez encena uma nova figura (a do jovem), pela qual ele coloca em sua boca uma forma de discurso autorreflexivo” (1986, p. 239-240). “O discurso do avô”, como nota Mosès, seria, então, utilizado por Kafka de modo a criar uma “ilusão de um sincronismo”, ao transpor, para a consciência de um jovem em relação a seu presente e ao futuro, em uma perspectiva “prospectiva”, uma percepção “retrospectiva” do passado (1986, p. 240-2).

Benjamin afirma que sua sugestão de debate e interpretação deste conto teria gerado, inicialmente, um nítido “conflito” em Brecht: ao mesmo tempo em que se “recusa peremptoriamente” a endossar a afirmação de Eisler de que essa história seria “sem valor”, “por outro lado, ele também ficaria contente em saber qual o valor do texto” (BENJAMIN, 2010, p. 27). “A fala do avô”, como aponta Carone, “tem na aparência um caráter negativo”, remetendo “à incomensurabilidade entre um plano de vida e o tempo disponível, [...] à desproporção entre o desejo individual e a ordem do mundo” (2009, p. 53). É neste sentido, então, que caminhará a interpretação brechtiana do conto. Segundo o diário de Benjamin, Brecht caracteriza-o enquanto “um contraponto à história de Aquiles e a tartaruga” (BENJAMIN, 2010, p. 28), ao paradoxo de Zenão de Eleia, que o utiliza para demonstrar

logicamente a impossibilidade do movimento, seu caráter ilusório, falso, enganador, a partir da infinita divisão do espaço. Conforme Brecht, “caso divida a cavalgada em suas menores partes”, as quais, por sua vez, poderão ser novamente divididas, *ad infinitum*, “um cavaleiro não chegará nunca à próxima aldeia” – bem como Aquiles nunca alcançará a tartaruga –, de forma que “a vida” se revelaria “curta demais para essa cavalgada” (BENJAMIN, 2010, p. 28). Porém, conforme Brecht, o equívoco residiria aqui justamente “nesta noção de ‘um cavaleiro’”: “como a cavalgada é dividida, também o cavaleiro o deve ser. E uma vez que a unidade da vida é assim eliminada, sua brevidade também desaparece. Não importa o quão curta ela possa ser. Não faz diferença porque quem chega à aldeia é um outro distinto daquele que saiu em cavalgada” (BENJAMIN, 2010, p. 28).

A narrativa brechtiana intitulada *O reencontro*, das *Histórias do sr. Keuner*, pode ser significativamente colocada em relação com o conto *A Próxima Aldeia*. Nela, temos: “Um homem que o sr. K não via há muito o saudou com as palavras: ‘O senhor não mudou nada’. ‘Oh!’, fez o sr. K., empalidecendo” (BRECHT, 2013, p. 30). Frustrando as expectativas habituais – assim como realizado sistematicamente em seu teatro –, o sr. Keuner, longe de receber positivamente a observação, lisonjeando-se com ela, fica desconcertado, “empalidecendo”. Comentando tal história, escreve Günther Anders, “que permanecer igual era, a seus olhos, o mais deplorável que se poderia dizer sobre ele ou as condições” (1993, p. 162). Este “não haver mudado nada” pode ser compreendido, conforme ressalta Knopf, no sentido de haver vivido sua vida “não impressionado pela experiência, não marcado pelo tempo”, não havendo sofrido os efeitos da história e suas contradições, modificando-se com eles, mas permanecido – na medida em que isto é possível – à parte dos processos histórico-sociais: podemos, então, compreender melhor tal desconcerto do sr. Keuner, sobretudo tendo em vista os eventos históricos subjacentes à composição das narrativas das *Histórias do sr. Keuner*, retrabalhadas ao longo de toda a vida de Brecht, como a recente revolução socialista abortada na Alemanha, “o fascismo, a guerra e o exílio”, de modo que o “não haver mudado” remeteria a haver passado por tais eventos sem que deixassem nele “qualquer vestígio” perceptível, sem ter sido abalado por eles, permanecendo uma “figura fixa” (KNOPF, 1984, p. 319). Assim, temos aqui, como veremos melhor na última seção deste capítulo, o que Knopf caracteriza como um típico mecanismo dialético brechtiano de “inversão dos polos dos conceitos”, utilizado por Brecht na construção das *Histórias do sr. Keuner*, desconcertando o leitor e levando-o a uma postura dialética, de forma que o suposto “elogio” inicial do interlocutor do sr. Keuner se mostraria

como seu exato contrário, revelando-se como uma postura “pequeno-burguesa”, extremamente oposta à “dialética materialista” (KNOPF, 1984, p. 319).

Retornemos, então, à leitura brechtiana de *A Próxima Aldeia*. Como observa Mosès, subjacente ao “paradoxo do tempo” ressaltado por Brecht estaria um “conceito espacial do tempo”, segundo o qual “um período de tempo é medido por meio de uma grandeza espacial”, encarando, portanto, o tempo como passível de “infinita divisibilidade de cada um de seus momentos”, de maneira análoga à divisão infinita do espaço – com a qual se iniciaria o paradoxo de Zenão –, não sendo percebido, então, em sua continuidade, “como uma corrente”, um “fluxo”, mas enquanto “uma soma infinita de momentos imóveis”, “estáticos” (1986, p. 243-245). Possuindo como pressuposto “uma concepção descontínua de espaço e tempo”, como ressalta Mosès, conforme a interpretação brechtiana do conto, “o cavaleiro não alcançará nunca a próxima aldeia” (1986, p. 245). Desta forma, como afirma Mosès, a interpretação de Brecht, diferentemente da de Benjamin, como veremos, foca-se no conteúdo da história narrada, em sua “contradição lógica”, no “paradoxo da brevidade da vida”, reconduzindo “o texto à sua estrutura lógica”, passando, então, a compreendê-lo “como *uma parábola*”, interpretando-o de forma “metafórica” – ou “alegórica”, como Luciano Gatti (2009, p. 147; 2010, p. 23) caracteriza as interpretações brechtianas de Kafka – e percebendo-o, em última instância, como cantando “a velha canção da incapacidade humana”, como uma expressão da tese da imutabilidade humana – ideia que assombra o sr. Keuner na narrativa acima, deixando-o empalidecido –, que constituiria seu pressuposto subjacente, uma indicação de que “o ser humano seria simplesmente incapaz de assenhorar-se do tempo histórico, utilizá-lo ou impor a ele seu desejo”, condenando-o, “no curso da história”, “a ficar refém, a cada vez, do momento atual” (MOSÈS, 1986, p. 244-246). Aqui, teríamos, como veremos, o que Brecht caracteriza como uma postura pequeno-burguesa de Kafka, de um pequeno-burguês assustado, perdido, desorientado, “atropelado” (BENJAMIN, 2010, p. 28), uma postura de certa forma semelhante àquela que ele identifica, em *O Processo dos Três Vinténs*, conforme vimos, como presente na própria esquerda alemã, em sua “perigosa passividade”, contemplando o mundo “do outro lado de uma barricada”, em vez de percebê-lo como objeto de uma construção da própria *práxis* humana (2005 b, p. 111): justamente a postura que causa horror ao sr. Keuner, implícita no suposto “elogio” dirigido a ele por seu interlocutor, na história *O Reencontro*. Ou ainda, uma postura similar à do jovem camarada, em *A Medida*, incapaz de lidar com os impasses históricos. Recorrendo, em sua interpretação de *A Próxima Aldeia*, à “ideia da historicidade do ser

humano”, enquanto “um ser capaz de mudança”, segundo Mosès, à imagem da “‘decomposição’ do próprio viajante, ou seja, a capacidade do ser humano de voltar-se a si mesmo e colocar-se sempre em questão novamente”, Brecht visa confrontar tal espécie de postura e dissolver, aniquilar, extinguir o “paradoxo” que reconhece como o conteúdo do texto, de forma que tal capacidade, em vez de “conduzir necessariamente a uma paralisia da ação”, poderia “contribuir, igualmente, à sua mudança e ao seu avanço. Posto que o ser humano opõe à resistência do presente seu desejo de mudança, ele pode, por assim dizer, saltar a descontinuidade dos momentos. Precisamente porque ele se modifica, ele pode ter esperança de alcançar o objetivo” (MOSÈS, 1986, p. 246-247).

Portanto, em sua interpretação deste conto, conforme observa Mosès (1986, p. 245-246), mobilizando “a ideia da historicidade do ser humano” a fim de refutar o paradoxo nele identificado, Brecht não opera mais através de uma argumentação lógica, vendo-o “como pura construção lógica”, mas tomando-o enquanto “parábola” e expondo “um ponto central de sua própria visão de mundo”. Esta leitura remete-nos, como levantado por Naiara Barrozo (2015, p. 34), ao pano de fundo científico subjacente às pretensões políticas de emancipação humana do teatro brechtiano, procurando explorar o potencial emancipador da técnica e da ciência modernas,²²⁹ mas, além disso, conduz-nos também à sua própria compreensão de “dialética”. Como ressalta Mi-Ae Yun, aqui, “a argumentação de Brecht não defende de forma alguma o contrário da ideia da descontinuidade do espaço e do tempo. Interessa-lhe muito mais a questão acerca da perspectiva pela qual se poderia saltar dialeticamente essa descontinuidade dos momentos”, de forma orientada ao “avanço” (2000, p.105-106). Desta forma, podemos ver, na interpretação brechtiana deste conto, a nível de conteúdo, uma imagem referente à sua própria noção de “dialética”, àquele “salto dialético” que, conforme ressalta Rosenfeld, substituiria, em seu teatro, a noção tradicional de causalidade linear e necessária entre as cenas do drama burguês (1977, p. 150), procedendo por descontinuidades, “curvas” e “saltos”, tanto na “história” enquanto fábula teatral quanto em sentido mais amplo, do próprio processo histórico, buscando, como meta política, em última instância, aquele movimento, enfatizado por Pedro Mantovani (2012, p. 11-12), de “destravar a história”, seus bloqueios e impasses, “através da luta de classes”, para o que é

²²⁹ Valendo-se também das colocações de Stéphane Mosès, Naiara Barrozo enfatiza como esta leitura brechtiana de *A Próxima Aldeia* remeteria ao horizonte científico que fundamenta as pretensões de transformação social do teatro brechtiano, a partir das potencialidades de emancipação humana propiciadas pela técnica e pela ciência modernas, questão sobre a qual, como vimos, Brecht discorrerá teoricamente sobretudo no *Pequeno Organon para o Teatro* (ver nota 37 deste trabalho). Cf. BARROZO, Naiara. Críticas de arte histórico-materialistas: Benjamin e Brecht leitores de Kafka. *Revista Paralaxe*, v. 3, nº 2, 2015, p. 34.

necessário o combate à postura pequeno-burguesa passiva.

Assim, tal leitura de Brecht do conto *A Próxima Aldeia* conduz-nos às suas preocupações centrais e à sua noção de “dialética” também a nível formal, ao seu trabalho formal com a parábola e ao aprendizado com ela almejado, aos quais retornaremos na última seção deste capítulo. Recordemos que a questão da “historicização” remete, no trabalho brechtiano, como vimos, à sua própria formulação de uma experiência “dialética” a ser incitada no espectador pelo efeito de estranhamento, cumprindo função crucial em sua crítica formal ao teatro dramático tradicional em seu caráter ideológico, buscando uma desnaturalização dialética das formas ideológicas de percepção e representação²³⁰ e visando “uma nova compreensão” da realidade social, por um processo de “negação da negação” das formas de compreensão habituais, naturalizadas dos sujeitos, almejando ensejar no espectador uma transformação radical de postura, associada à “dialética como método de pensamento e comportamento”, como temos interpretado, valendo-nos da caracterização de Steinweg, contra uma postura de caráter passivo, como a disseminada na própria esquerda, naturalizadora das próprias contradições sociais, das relações de exploração e da luta de classes, conforme escreve em *O Processo dos Três vinténs*, de modo que o ser humano se tornaria “coisa da luta de classes”, em vez de esta ser “coisa do ser humano” (2005 b, p. 111; tradução modificada; GBA 21, p. 491). Tal compreensão brechtiana de “dialética”, intimamente associada a seu trabalho com a parábola em seus diversos níveis, como veremos melhor, leva-nos não a um teor “moralizante” e “fechado” de suas parábolas, como caracterizado por Heiner Müller, mas sim, conforme discutiremos, recorrendo às considerações de Sarrazac (2002 a), a um trabalho de caráter “aberto” com as contradições históricas. Portanto, podemos ver aqui, através da interpretação brechtiana desse conto kafkiano, a emergência de preocupações cruciais de seu próprio trabalho com a forma da parábola, de sua compreensão de “dialética” e de seu trabalho de crítica da ideologia no próprio âmbito das formas de percepção e representação, desnaturalizando-as e historicizando-as, inserindo-se em seu projeto de refuncionalização social do teatro, tanto com o teatro épico, buscando uma refuncionalização interna ao aparelho teatral burguês, almejando disputá-lo e criticá-lo em seu imaginário, quanto com a peça de aprendizagem, buscando um trabalho de refuncionalização social do teatro externo às instituições

²³⁰ A este respeito, conforme já discutido, cf. Sérgio de Carvalho (Cf. CARVALHO, Sérgio de. “Brecht e a dialética”. In: Almeida, Jorge de. Bader, Wolfgang (Orgs.). *O Pensamento alemão no século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 122; *Idem*. Questões sobre a atualidade de Brecht. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 6, 2006).

burguesas.

Neste sentido, é curioso notar que, embora Brecht não se foque na construção formal do conto, como o faz Benjamin, conforme veremos, sua interpretação, voltada ao conteúdo, remete intimamente a seu próprio trabalho formal de crítica da ideologia, possuindo, aparentemente, um certo caráter estratégico, tendo em vista as preocupações centrais de sua própria produção. Assim, tal foco da leitura brechtiana no “paradoxo” do conteúdo da narrativa não se deve ao fato de, como afirma Mosès, interessarem a Brecht “menos as especificidades formais do texto do que as ideias que ele transmite” (1986, 244). Opomo-nos aqui a essa interpretação.²³¹ A leitura brechtiana de Kafka, em debate com Benjamin, embora em certos momentos quase caricatural, como mostraremos melhor, revelando, sem dúvida, suas limitações, não se deve ao fato de as peculiaridades e questões formais não constituírem preocupação central de Brecht – toda a sua vasta produção, como temos visto neste trabalho, contrapõe-se a tal declaração –, mas sim, como vemos em seu próprio trabalho teatral, ao fato de Brecht estar extremamente preocupado com a relação das ideias com sua forma, com vistas ao potencial de intervenção política da obra, buscando, tendo em vista sua efetividade política, uma inteligibilidade de teses políticas presentes no conteúdo em estreita articulação com sua construção formal, tanto do texto quanto da encenação. Isto pode ser visto em sua construção das parábolas teatrais das quais tratamos, em *A Medida* e *Um homem é um homem*. Tais preocupações de Brecht, que remetem a seu próprio trabalho, encontram-se subjacentes a suas críticas à carência de “transparência” de Kafka e podem ser

²³¹ Tal leitura é também defendida por Naiara Barrozo, em um interessante artigo acerca das diferentes leituras de Benjamin e Brecht sobre Kafka, bem como de suas diferentes relações com o materialismo histórico, a partir do que a autora defende como diferentes formas de “crítica de arte histórico-materialistas” levadas a cabo pelos autores em relação à obra kafkiana. (Cf. BARROZO, Naiara. Críticas de arte histórico-materialistas: Benjamin e Brecht leitores de Kafka. *Revista Parallaxe*, v. 3, nº 2, 2015, p. 31-43). Discordamos, no entanto, de alguns pontos defendidos pela autora. Primeiramente, além de discordar de que Brecht veria “o texto de Kafka como um mero veículo de ideias daquele que o escreveu” (*Ibidem*, p. 40), conforme afirma a autora, defendemos também que Brecht não se porta enquanto “crítico de arte” em relação à obra kafkiana, mas parece avaliá-la, antes, de forma estratégica, remetendo a preocupações e questões cruciais de seu próprio trabalho, no qual as questões relativas às esferas formal, de conteúdo e da perspectiva do processo de produção seriam indissociáveis. Em segundo lugar, discorrendo sobre as diferentes compreensões materialistas dos autores, a autora defende que a noção brechtiana de “temporalidade”, subjacente à “transformação social buscada por Brecht”, seria a de um “tempo” de “caráter estritamente cronológico” (*Ibidem*, p. 41), contínuo, perspectiva que tampouco compartilhamos. Vendo em todo o trabalho brechtiano aquela forma de temporalidade “em curvas” e “saltos”, como subjacente a seu teatro, defenderemos, por outro lado, em relação a Benjamin e Brecht, diferentes concepções de dialética, relacionadas não a uma temporalidade “cronológica” por parte do trabalho brechtiano, mas sim a uma temporalidade que, em sua “descontinuidade”, presente na própria leitura brechtiana de *A Próxima Aldeia*, como enfatizado por Mi-Ae Yun (2000), conforme mencionado, em suas “curvas” e “saltos” dialéticos, apresentaria, sim, uma forte dimensão de futuro, ausente na noção benjaminiana de “dialética”, levando-nos àquele movimento de buscar “destravar a história” e seus impasses, enfatizado por Pedro Mantovani (2012, p. 11-12), em vez do movimento benjaminiano voltado ao passado e à “interrupção” da história.

relacionadas à sua própria experiência com o mercado cultural capitalista, com a indústria cultural e seus processos de apropriação, “desmantelamento” das obras e neutralização de seu potencial político, como vimos, aos quais Brecht buscava fazer frente com seu projeto estético-político, como bem ressaltado por Pasta Júnior (1986, p. 219). No que concerne à arte, para Brecht, conforme temos podido observar neste trabalho, os âmbitos formal, de conteúdo e do processo de produção seriam indissociáveis, sendo impensáveis separadamente.

Já Benjamin, assim interpreta *A Próxima Aldeia*:

a verdadeira medida da vida é a recordação. Como um relâmpago, ela perpassa a vida em retrospectiva. Tão rápido quanto alguém que folheia algumas páginas de trás para frente, ela parte da próxima aldeia e chega ao local em que o cavaleiro tomou a decisão de partir. Aquele que viu sua vida ser transformada em escrita, como os mais velhos, consegue ler esta escrita apenas no sentido contrário. Somente assim ele se reencontra consigo mesmo e apenas assim, fugindo do tempo presente, consegue compreendê-la (BENJAMIN, 2010, p. 28).

Nesta interpretação aparentemente enigmática, Benjamin não se foca, como Brecht, na “contradição lógica”, no “paradoxo” temporal de seu conteúdo, como ressaltava Mosès, mas naquela especificidade da construção de sua “estrutura narrativa”, em sua “técnica narrativa” “emaranhada”, criadora daquela “ilusão de um sincronismo”, gerando o “paradoxo temporal” (1986, p. 239-242). “Essa técnica narrativa especial define a estrutura temporal e modal do texto”, como afirma Mosès, estrutura à qual Benjamin teria se voltado, interpretando, então, a história “como uma parábola”, remetendo a “uma verdade geral” relacionada à “experiência da lembrança”, vendo, a partir da construção formal específica da “estrutura da narrativa”, uma forma de temporalidade própria “da perspectiva distorcida da lembrança”, de sua “contração” temporal, em cujo “relâmpago” se encontrariam “o passado mais remoto e o momento presente” (MOSÈS, 1986, p. 240-2; p. 248-250). Vendo o conto enquanto “parábola”, já que remeteria para além dele mesmo e seria construído de forma a ser citável “com fins didáticos”, conforme afirma Benjamin acerca das narrativas de Kafka (OE I, p. 148), ele não interpreta alegoricamente seu conteúdo, como Brecht, mas, voltando-se, então, como mostrado por Mosès (1986, p. 248-250), a essa construção formal do texto em seus diversos níveis, meandros e especificidades, em toda sua complexidade, analisa-a, justamente, como expressando o âmbito da “recordação” enquanto “verdadeira medida da vida”, que a atravessaria, retrospectivamente, “como um relâmpago”, permitindo

“compreendê-la”. Então, segundo Mosès (1986, p. 248-251), na interpretação de Benjamin deste conto, já podemos ver uma distinção e “oposição fundamental”, que atravessa sua interpretação de Kafka em seu ensaio sobre o autor, entre “lógica dos significados” e “lógica das imagens”, a serem reagrupadas em “constelações”, de modo que, ao mesmo tempo em que o interpreta “como uma parábola”, remetendo a “significados” “exteriores” a ele, a “uma doutrina”, um “ensinamento”, uma “sabedoria”, identifica nele diversas “imagens”, que serão contrapostas a este âmbito da “lógica dos significados” e rearticuladas, reordenadas e reagrupadas em certas “constelações” de caráter “emblemático”, como a imagem, cara a Benjamin, do “relâmpago”. Tal imagem, como vimos, remete à faculdade mimética de reconhecer e produzir semelhanças, à própria “dimensão mimética da linguagem”, que emergiria do pano de fundo da “dimensão semiótica e comunicativa”, possibilitando uma verdadeira compreensão do “sentido essencial” e “mutável” do texto e a produção de uma outra escrita, “de um outro texto”, como observa Gagnebin (1993, p. 82), e também às noções de “imagem dialética” e “dialética na imobilidade”, à percepção do tempo histórico presente como “tempo do agora” operador de uma transformação radical, messiânica, revolucionária do passado e do presente, em seu pensamento sobre a história, possibilitando perceber, reconhecer e fixar a “verdadeira imagem da história”, que “perpassa veloz”, e “escovar a história a contrapelo”.

Conforme bem ressalta Mi-Ae Yun, “não é nenhum acaso que Benjamin tenha escolhido precisamente *A Próxima Aldeia* como base para debater diferenças com a forma de pensar de Brecht”, já que sua interpretação traz à tona as “categorias fundamentais da lembrança, do retorno, da escrita”, que atravessarão seu ensaio sobre Kafka e remetem à sua própria filosofia da história (2000, p. 105). Portanto, no cerne da leitura benjaminiana deste conto, bem como da obra de Kafka em geral, como veremos ao imergirmos em seu ensaio sobre o autor, encontra-se a própria noção benjaminiana de “dialética”, suas noções de “dialética na imobilidade” e “imagem dialética” que, tributárias do contato com o trabalho teatral brechtiano, conforme discutido no capítulo anterior, constituem, no entanto, uma apropriação especificamente benjaminiana, distinguindo-se da perspectiva brechtiana. Ao trabalho da “recordação” também remetem, conforme ressaltado por Mosès, as imagens da “cavalgada” ou “viagem em retrospectiva”, “folhear as páginas de trás pra frente” e “leitura em sentido contrário”: na interpretação benjaminiana da história de Kafka, uma perspectiva temporal “retrospectiva”, “direcionada ao passado”, um “retorno no passado” é que abriria o horizonte de possibilidade de “compreender” a “vida”, no âmbito da existência individual,

da vida do sujeito, assim como nas “teses” *Sobre o conceito de história*, a compreensão do âmbito do “tempo histórico” (MOSÈS, 1986, p. 249-255). Assim, nesta interpretação do conto, vemos um procedimento característico da análise e interpretação benjaminiana que atravessa, fundamenta e constitui seu ensaio sobre Kafka, concluído após o debate com Brecht: Benjamin reconhece no texto kafkiano – ou nele “projeta” –, como observa Mosès, “uma série de ‘motivos’” caros a seu pensamento, “emblemáticos”, de modo que as diferentes interpretações de Benjamin e Brecht sobre esta narrativa remeteriam a “diferentes concepções da substância de um texto literário”, bem como diferentes “visões de mundo” (1986, p. 239; p. 250-251). Ou, melhor dizendo, a diferentes concepções acerca dos potenciais de crítica social e política de um texto literário. Suas diferentes perspectivas e procedimentos interpretativos remetem a questões, problemas, preocupações e procedimentos cruciais de seus próprios trabalhos, e, em última instância, às suas próprias compreensões de “dialética”.

4.1.2 Alienação e esperança

Prosseguindo em seu debate sobre Kafka, vemos o desdobramento de questões surgidas em suas leituras de *A Próxima Aldeia*, bem como o movimento de cristalização, no diário de Benjamin e em seu ensaio sobre o autor, sobretudo em torno do romance *O Processo*, do conto *Na Colônia Penal* e do romance inacabado *O desaparecido ou Amerika*, de uma espécie de constelação constituída pelas questões da “alienação” humana no capitalismo e das possibilidades de transformação ou “esperança” a partir daí. Conforme escreve Brecht, na epígrafe de *O Processo dos Três Vinténs*, como vimos, “as contradições são as esperanças” (GBA 21, p. 448). As diferentes perspectivas pelas quais os autores verão a manifestação das contradições sociais na obra kafkiana nos levará ao cerne de suas querelas. Aqui, vemos uma retomada das tensões envolvendo as interpretações benjaminiana e brechtiana das relações entre a forma da parábola e o âmbito gestual que temos abordado neste trabalho, associadas às suas diferentes noções de “dialética”.

A fim de adentrarmos nestas questões, vale iniciarmos citando um significativo trecho do diário de Benjamin. O cerne da crítica brechtiana às parábolas de Kafka consistiria em sua “falta de utilidade”, questão cara a Brecht, a ser compreendida como “utilidade”

política combativa. Para falar deste problema, ironicamente, Brecht recorre a uma “parábola de um filósofo chinês” acerca do “sofrimento da utilidade”. Em seu diário, Benjamin registra:

Na Floresta, encontramos troncos de diversos tipos. Os mais grossos servem à produção de vigas para a construção de navios. Os menos sólidos, mas ainda assim consideráveis, servem para tampas de caixas e paredes de caixão. Os bem finos são utilizados como açoites. Já os deformados não servem para nada – eles escapam ao sofrimento da utilidade. Devemos olhar o que Kafka escreveu como olhamos essa floresta. Encontraremos uma quantidade de coisas bem úteis. As imagens são boas. O resto não passa de mania de segredos. É um disparate. Devemos deixar isso de lado. Com a profundidade não se vai longe. Ela é uma dimensão que se basta a si mesma. A mera profundidade – daí não sai nada (BENJAMIN, 2010, p. 27).

Assim, Brecht vê no caráter inextricável, misterioso das parábolas kafkianas, não simples e plenamente extirpável, em sua “mania de segredos”, uma manifestação e expressão de seu “disparate” e carência de “utilidade”, no sentido de uma incapacidade de ensejar possíveis aprendizados para o âmbito da *práxis* política, do agir político coletivo, a fim de combater o fascismo de forma eficaz – devemos levar em conta que tal debate ocorre no ano seguinte à fuga dos autores da Alemanha, após o incêndio do Reichstag, de modo que o contexto histórico-político atravessa visivelmente o diário benjaminiano e as apreciações brechtianas de Kafka – e construir coletivamente uma militância política revolucionária, em um projeto de superação radical do capitalismo. Suas preocupações relacionadas ao contexto político de ascensão do fascismo, aliadas às suas preocupações acerca daqueles mecanismos de apropriação e neutralização do potencial político das obras de arte pela indústria cultural, desde cedo identificados e combatidos por Brecht, marcam as preocupações brechtianas em ser politicamente “impactante”, efetivo em sua produção artística, registradas no diário de Benjamin. Frente a tais preocupações, defendemos o trabalho brechtiano com a parábola, inserido em seu projeto de refuncionalização social do teatro, como forma privilegiada de resposta dialética a tais mecanismos, como abordaremos melhor na última seção deste capítulo. Neste sentido, Brecht chega a dizer, conforme anota Benjamin, que se imagina frequentemente “sendo interrogado por um tribunal” acerca da “seriedade” de seu trabalho (BENJAMIN, 2010, p. 25). Essa imagem de um “tribunal”, dotada tanto de traços brechtianos – que se valia, em suas peças, sempre de cenas de julgamento e tribunais, como recursos anti-ilusionistas de construção de uma peça dentro da peça, a fim de explicitar seus próprios mecanismos de construção e funcionamento, de seu

próprio teatro e da sociedade – quanto de traços kafkianos, dá o tom da perspectiva brechtiana neste debate dos autores sobre Kafka, a ser considerada, portanto, como horizonte pelo qual podemos adentrar em suas críticas ao autor, que, como defendemos, avalia estrategicamente sua obra tendo em vista suas preocupações mais cruciais acerca da função didática e da efetividade política de seu próprio trabalho artístico.

Portanto, revelando-se hostil a este caráter insondável, obscuro, enigmático da obra kafkiana, Brecht dedica-se, além de ao conto *A Próxima Aldeia*, sobretudo a interpretações “alegóricas” de *O Processo*, como aponta Luciano Gatti: ele “procura liquidar o enigma ao transformá-lo em uma alegoria do mundo atual” (2009, p. 147; 2010, p. 23). Isto nos remeterá a questões e embates centrais da própria produção brechtiana com a parábola e suas polêmicas recepções, como temos visto no decorrer deste trabalho. Conforme Brecht, encontraríamos no romance, e na obra de Kafka em geral, algumas “boas imagens”, como mencionado no trecho citado acima, referentes à configuração social, política e econômica, às formas de organização social da época, à alienação humana no capitalismo, à burocratização, à ascensão do fascismo e à postura da pequena-burguesia neste contexto. Assim, ele vê no romance uma expressão, principalmente, do medo frente ao crescimento avassalador, assustador e desenfreado das grandes cidades e às “mediações” burocráticas de suas organizações, às “subordinações, complicações incalculáveis” das “formas atuais de existência”: aqui estariam “impressos” os sofrimentos, as angústias e os enormes “males” vivenciados pelos sujeitos nas metrópoles, mas também a demanda, por parte do pequeno-burguês assustado, amedrontado, acuado, desorientado, por um “líder”, um *Führer*, que representaria “aquele que pode ser responsabilizado por todo seu infortúnio num mundo em que cada um pode apontar o dedo para o outro e negar sua própria responsabilidade” (BENJAMIN, 2010, p. 28).

Precisamente aqui, atingimos, na ótica de Brecht, uma questão particularmente problemática de Kafka, identificando em sua obra certo germe que poderia aflorar no fascismo – algo também identificado por Günther Anders, em seu texto *Kafka: pró e contra*, oriundo de uma conferência sobre o autor proferida em 1934, portanto, no mesmo ano deste debate registrado no diário de Benjamin.²³² De acordo com anotação de Benjamin, Brecht constrói este diálogo possível entre “Lao Tsé” e “o estudante Kafka”:

Lao Tsé diz: Muito bem, estudante Kafka, então as formas da economia e da

²³² Cf. ANDERS, Günther. *Kafka: pró e contra*. Tradução, posfácio e notas de Modesto Carone. 2ª Edição. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

organização social em que você vive estão te perturbando? – Kafka: Sim – Lao Tsé: Você não consegue mais se orientar nelas? – Kafka: Não. – Lao Tsé: As ações de uma empresa na bolsa são algo estranho para você? – Kafka: Sim – Lao Tsé: Então, estudante Kafka, você exige agora um líder ao qual você possa recorrer (BENJAMIN, 2010, p. 27).

Brecht concluiria, então, conforme anota Benjamin: “isto é certamente condenável. Eu me recuso a aceitar Kafka” (BENJAMIN, 2010, p. 27). Brecht mostra, assim, uma relação politicamente ambivalente com Kafka, de modo que, se por um lado ele vê *O Processo*, conforme relata Benjamin, “como um livro profético”, no qual já se poderia vislumbrar e identificar, de forma antecipada, a *Gestapo* e o que a polícia secreta soviética poderia tornar-se, os métodos da GPU (BENJAMIN, 2010, p. 25; p. 28), por outro lado, identifica, em sua obra, um risco de desembocar no fascismo, uma incapacidade de combatê-lo politicamente de forma efetiva, eficaz, de elaborar, poderíamos dizer, o que ele chama de “verdades práticas”. Em *Cinco dificuldades para escrever a verdade*, panfleto antifascista escrito no mesmo ano deste debate com Benjamin, Brecht afirma que, a fim de combater o fascismo, deve-se formular “verdades práticas”, tornando “a verdade manejável como uma arma”, cabendo, então, ao escritor “escrever de maneira que permita reconhecer suas causas evitáveis. Reconhecendo suas causas evitáveis, pode-se lutar contra essas situações” (1967, p. 23-25). As “causas evitáveis” do fascismo, como já abordamos, corresponderiam ao próprio capitalismo e suas relações de propriedade, sua estrutura econômico-social, surgindo enquanto manifestação de sua crise.

“Em uma viga que sustenta o telhado do escritório de Brecht”, conforme relata Benjamin, “estão pintadas as seguintes palavras: ‘A verdade é concreta’” (BENJAMIN, 2010, p. 26). Continuando, acerca do escritório de Brecht, escreve Benjamin: “no peitoril de uma janela, tem um pequeno asno de madeira que acena com sua cabeça móvel. Brecht pendurou nela uma pequena tabuleta e escreveu: ‘Eu também tenho que entender isto’” (BENJAMIN, 2010, p. 26). Podemos tentar interpretar esta imagem como semelhante à figura de Galy Gay, “um homem que não sabe dizer não”, como uma referência, portanto, aos processos de cooptação e sedução de massas pelo fascismo, ao seu “poder de sedução” sobre a pequena-burguesia mediante o “coletivo falso”, questão que vimos enquanto problema central de *Um homem é um homem* – e também identificada por ele, em potencial, na obra kafkiana –, constituindo preocupação crucial de Brecht no período. Contra tais processos, então, deve-se elaborar “verdades práticas”, “concretas”, instrumentos efetivos de combate político.

Na ausência de elaboração de tais “verdades práticas” por parte de Kafka, poderíamos dizer, Brecht veria uma expressão da inabilidade do autor de “encontrar uma solução” em relação aos “males” e às contradições sociais, políticas e econômicas “impressas” em sua própria obra (BENJAMIN, 2010, p. 25), ou, dito de outra forma, de entrever as possibilidades de “esperança” a partir de seus próprios registros e elaborações artísticas relativas à alienação e às contradições sociais, explorando-as. Tal falta de aptidão estaria associada, a seu ver, a uma postura pequeno-burguesa de Kafka. De acordo com Brecht, Odradek seria “exemplar”: o conto *A preocupação do pai de família* seria, segundo ele, a preocupação do pequeno-burguês, do “provedor”, para o qual “as coisas necessariamente vão mal” (BENJAMIN, 2010, p. 28). Conforme Brecht, ao interpelar sua obra, deve-se perguntar: “o que Kafka faz? Como ele se comporta?”, perguntas que deveriam visar “antes o universal do que o particular” (BENJAMIN 2010, p. 26). Podemos dizer, então, que se trata de uma pergunta pela “postura” ou pelo *Gestus* – questão crucial para Brecht, como vimos, em toda sua dimensão social e politicamente significativa e contraditória – de Kafka em relação à realidade social, política, econômica do contexto histórico, que seria, segundo Brecht, a postura do pequeno-burguês assustado, perdido, desorientado; sua “perspectiva” seria “a do homem que foi atropelado” (BENJAMIN, 2010, p. 28). De acordo com Brecht, a situação do pequeno-burguês seria a própria situação de Kafka. Enquanto o pequeno-burguês fascista, o tipo então “corrente e atual”, decidiria “enfrentar esta situação com sua invencível vontade de ferro, Kafka praticamente não oferece resistência”, conforme Brecht, mas “coloca questões”. “Ele pergunta por garantias para sua situação. Mas esta é tal que suas garantias teriam que ultrapassar qualquer parâmetro racional” (BENJAMIN, 2010, p. 28). Brecht critica uma suposta “ingenuidade” de Kafka, que não identificaria, não se mostraria apto a reconhecer no âmbito da estrutura econômico-social, no próprio campo estrutural do capitalismo, a origem e a causa das “adversidades”, que haveriam sido “impressas” em sua obra, enfrentadas pelos sujeitos na esfera da vida cotidiana:

pois não só sua expectativa da adversidade é baseada na realidade empírica – ainda que seja a realidade inteira – mas, com uma ingenuidade incorrigível, ele também localiza o critério do resultado final nas atividades mais cotidianas e triviais: na visita de um caixeiro-viajante ou em um inquérito a um órgão administrativo (BENJAMIN, 2010, p. 28).

A isto se relacionaria, então, na ótica brechtiana, aquela sua inabilidade de elaborar

“verdades práticas”, “manejáveis como uma arma”, já que, para tanto, conforme escreve em *Cinco dificuldades para escrever a verdade*, “é imprescindível conhecer a dialética materialista, a economia e a história”, estando apto, assim, a analisar a realidade social em seu âmbito estrutural e histórico (BRECHT, 1967, p. 22), condição de possibilidade para divisar as perspectivas de “esperança” imanentes às próprias contradições sociais. A partir de uma “diferenciação entre dois tipos literários”, o “visionário” e o “reflexivo”, Brecht declararia que a impossibilidade de decidir a qual deles pertence Kafka seria a prova de seu “fracasso”, embora o considere “um grande escritor”. “Seu ponto de partida”, de acordo com Brecht, seria “a parábola, o símile, que deve responder à razão”, pertencendo, assim, ao tipo “reflexivo”, e que estaria “na base da composição” kafkiana, crescendo “até transformar-se em um romance” (BENJAMIN, 2010, p. 25). Segundo Brecht, a “parábola”, então, estaria, em Kafka, “em conflito com o visionário”: ela nunca teria sido “totalmente transparente” e teria enxertado “no romance uma semente pelo lado de fora” (BENJAMIN, 2010, p. 25). “Como visionário, entretanto, como diz Brecht, Kafka viu o que estava por vir, sem ver o que está por aí” (BENJAMIN, 2010, p. 25). O “único problema” de Kafka, segundo Brecht, teria sido “o problema da organização”, “o medo do Estado de formigas”, a organização social burocrática e a “alienação” dos sujeitos nela inseridos: ele teria previsto algumas destas formas de alienação, no entanto, não teria conseguido acordar do “pesadelo” e encontrar, propor, formular “uma solução”. Sua “precisão” seria a “do impreciso, do sonhador” (BENJAMIN, 2010, p. 25). Assim, segundo a ótica de Brecht, os aspectos valorizáveis que identifica nas parábolas kafkianas se reduziriam ao fornecimento de algumas “boas imagens”, de caráter “alegórico”, como ressaltado por Gatti, que ele próprio busca formular, elaborar, retirar delas, numa aparente procura de resgatar nestas narrativas algum potencial didático, alguma dimensão possível de “utilidade”, já que, fundamentalmente, em última instância, careceriam de “transparência”, não ensejando possíveis “soluções”, aprendizados para o agir político coletivo dos sujeitos na realidade social, visando sua transformação radical. Como observa Luciano Gatti, as alternâncias brechtianas entre criticar o caráter enigmático das parábolas kafkianas e buscar retirar delas algum possível “ensinamento por meio da interpretação alegórica se fundam na força do esclarecimento contra o perigo de recaída do público no ilusionismo propagado pelos regimes fascistas” (2009, p. 148; 2010, p. 23). Por meio de tais interpretações de caráter “alegórico”, portanto, buscando dissolver, aniquilar, extirpar seu teor insondável, misterioso, Brecht procuraria fazer frente à “falta de utilidade” política das parábolas kafkianas, que

identifica como sua “fraqueza”, a despeito de “seu valor artístico” (BENJAMIN, 2010, p. 26), e transmutá-las, fazendo-as politicamente eficazes, frente ao fascismo e ao capitalismo.

Em *Histórias do sr. Keuner*, temos, sob o título *O Sr. Keuner e o médico*, uma história na qual, após o médico S. afirmar ao sr. Keuner que haveria falado sobre muita coisa desconhecida, este lhe pergunta se agora teria se tornado conhecido o que ele tratou. “S. respondeu: ‘Não’. ‘É melhor’, disse rapidamente o sr. Keuner, ‘o desconhecido permanecer desconhecido que os segredos serem multiplicados’” (BRECHT, 2013, p. 85). Essa história poderia ilustrar as críticas realizadas por Brecht às parábolas de Kafka e ao ensaio de Benjamin sobre o autor. Segundo ele, este ensaio, em vez de “iluminar Kafka” a partir de seu contexto histórico-social, político, econômico, perguntando pela postura de Kafka em relação a esta realidade, efetuaría uma desvinculação do autor “de todo contexto” e acentuaría, aumentaria ainda mais a “obscuridade” em torno dele: segundo Brecht, deve-se procurar extingui-la, extirpá-la, “iluminar” sua obra, buscando dissolver seu caráter misterioso, sua “mania de segredos”, sua “obscuridade”, e extrair dela “propostas praticáveis” (BENJAMIN, 2010, p. 26-27), extrair, poderíamos dizer, perspectivas de “esperança” imanentes às próprias contradições ali “impressas”, a seus registros da alienação humana e da burocratização no capitalismo. Trata-se, portanto, de elaborar aquelas “verdades práticas”, “maneáveis como uma arma”, como afirma em *Cinco dificuldades para escrever a verdade*, expondo o “complexo de causalidade social”, as contradições sociais estruturais, as “causas evitáveis” dos fenômenos sociais e políticos, do fascismo e do próprio capitalismo, de forma a intervir neles, efetiva e combativamente, e transformá-los pela ação política coletiva, questão que se encontra subjacente a tal crítica e exigência estabelecida ao ensaio de Benjamin sobre Kafka. Tais críticas de Brecht ao próprio “método” crítico de Benjamin remetem, como veremos, àquela divergência entre os autores acerca das buscas benjaminianas de síntese entre os âmbitos do materialismo histórico e da teologia judaica, central na interpretação de Kafka por Benjamin, às críticas de Brecht ao “misticismo” benjaminiano e sua “abominável” adaptação do “entendimento materialista da história”, como abordamos.²³³ Como observa Gatti (2010, p. 23), na introdução de sua tradução do diário de Benjamin, torna-se bastante nítido aqui que, para Brecht, a questão da “inteligibilidade da parábola”, de sua capacidade de propiciar ensinamentos para a atuação dos sujeitos, aparece como uma “solução viável” para suas preocupações “com a

²³³ Cf. BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho*, volume I: 1938-1941. Organização de Werner Hecht; tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 8-9; WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: Uma biografia*. Tradução de Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 96.

proximidade do público”, sobretudo no contexto do exílio, e “com a correção teórica de uma arte à altura do problema da luta de classes”. Assim, este teor inteligível da parábola mostrase, para Brecht, como um aspecto fundamental e um critério crucial para a efetividade da função política da arte no contexto da luta de classes, como temos visto em seu trabalho com as peças aqui estudadas.

Opondo-se à crítica brechtiana da “profundidade” e seu “disparate”, Benjamin, por sua vez, afirma a Brecht que seu “modo de alcançar os antípodas”, os opostos, os contrários, seria justamente o de “mergulhar nas profundezas”, para daí expor as contradições (BENJAMIN, 2010, p. 27). Tal afirmação remete-nos à categoria benjaminiana de “constelação”, formulada e elaborada no “Prefácio” da *Origem do drama barroco alemão*. Ela remete ao processo de “imersões nos pormenores do *teor de coisa*” dos fenômenos, em sua singularidade e especificidade, de modo a levar a cabo aquele mencionado processo de sua “exposição”, salvando-os “nas ideias”, através da mediação do “conceito”, que “parte do extremo”, e não da média padronizadora, equiparadora e abstrata, construindo, assim, uma “configuração em que o extremo se encontra com o extremo” (BENJAMIN, 1984, p. 51; *tradução modificada*; p. 56-57). A categoria do “teor de coisa” das obras, a ser estudado como ponto de partida para sua crítica, na perspectiva benjaminiana, remete-nos a seu ensaio *As Afinidades Eletivas de Goethe*, no qual discorre acerca da exposição do “teor de verdade de uma obra”, a ser buscada pela “crítica”, almejada como sua própria tarefa, sua meta, seu alvo, a partir de seu “teor de coisa”, dos “dados do real na obra” (BENJAMIN, 2009, p. 12; *tradução modificada*) ou de seus “materiais de realidade histórica”.²³⁴ Um “teor de verdade” de caráter histórico-social que lhe seria imanente e que se reconfigura, rearticula-se, constitui-se, constrói-se e reconstrói-se a todo momento, em uma relação de confronto, choque e oposição de tempos históricos, da obra e do crítico, em suas particularidades e distâncias.²³⁵ Este procedimento característico, específico, típico de Benjamin, de trabalho com os “extremos” a partir “das imersões nos pormenores” dos fenômenos, do “mergulhar

²³⁴ Conforme traduz Jeanne Marie Gagnebin, cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. *Revista Discurso* 13, 1983, p. 228.

²³⁵ Segundo escreve Benjamin neste ensaio, “a condição prévia” para o trabalho crítico de exposição do “teor de verdade de uma obra” seria “a interpretação do *teor de coisa*”, de seus “dados do real” que, “quanto mais vão se extinguindo no mundo”, tornam-se “mais nítidos aos olhos do observador”, do crítico, de modo que ele deveria se dedicar, então, à “interpretação [...] daquilo que chama a atenção e causa estranheza”: assim, afirma que “a história das obras prepara sua crítica e, em consequência, a distância histórica aumenta o seu poder” (Cf. BENJAMIN, Walter. “As Afinidades Eletivas de Goethe”. In: *Ensaaios reunidos: Escritos sobre Goethe*. Tradução: Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009, p. 12-13; *tradução modificada*). Acerca deste texto, cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. *Revista Discurso* 13, 1983; GATTI, Luciano. “A crítica da bela aparência”. In: *Constelações: Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

nas profundezas” dos objetos, estará presente, de forma modificada, por um viés claro e explicitamente materialista, nas teses *Sobre o conceito de história* e nas *Passagens*, relacionado à “montagem” e à noção de “imagem dialética”, na qual se tem, conforme vimos, “uma constelação saturada de tensões”, “onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível”, em uma “atualização” do passado no presente. Vemos tal procedimento de construção de “constelações” realizado por ele também aqui em seu ensaio sobre Kafka, conforme mostraremos, no que seguimos a interpretação realizada por Stéphane Mosès (1986). Desta forma, podemos ver como a interpretação de Kafka realizada por Benjamin, ao executar uma construção de “constelações”, retoma, resgata, reformula e desenvolve, agora por um viés materialista, questões presentes em sua produção, suas reflexões e escritos anteriores²³⁶ acerca das relações entre arte e crítica social através daquela “concepção dialética de crítica” própria de Benjamin, como caracteriza Gagnebin (1983, p. 219), mencionada na introdução deste trabalho, de um trabalho de crítica de arte imanente, já elaborado em seus primeiros textos, cujo “primeiro momento” consistiria na “destruição” de uma “falsa totalidade”, para, em seguida, passar ao “movimento de reconstrução”, reunindo “diversos motivos”, “peças”, “como num jogo de quebra-cabeça”, fazendo emergir “uma nova imagem”, manifestando sua “força subversiva” (GAGNEBIN, 1983, p. 219-224).

Enquanto Brecht procurava extirpar a “mania de segredos” das parábolas de Kafka, sobretudo de *O Processo*, através de interpretações de caráter alegórico, como bem apontou Gatti, conforme vimos, em seu ensaio sobre Kafka, Benjamin concebe-o enquanto um “desdobramento” da parábola *Diante da Lei*, porém, caracterizando tal “desdobramento” de uma forma bastante específica e singular. Neste contexto de sua interpretação da parábola kafkiana, notaremos um ressurgimento das tensões, dos conflitos de compreensões dos autores entre a forma da parábola e o âmbito gestual, observados no capítulo anterior, associados às suas diferentes compreensões de “dialética”. O “gesto”, em sua interpretação e apropriação especificamente benjaminianas, em discordância com a interpretação brechtiana do *Gestus* e sua relação com a parábola, assumirá função crucial em seu ensaio.

Como observa Luciano Gatti, a fim de compreendermos tal ensaio de Benjamin, é fundamental “notar que em momento algum ele arrisca uma interpretação da parábola. Sua

²³⁶ Acerca de tal continuidade, cf., além de Stéphane Mosès (“Benjamin und Brecht als Kafkas Interpreten”. In: *Juden in der deutschen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986); GAGNEBIN, Jeanne Marie. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. *Revista Discurso* 13, 1983; BARROZO, Naiara. Críticas de arte histórico-materialistas: Benjamin e Brecht leitores de Kafka. *Revista Parallaxe*, v. 3, nº 2, 2015, p. 41; GATTI, Luciano. *Constelações: Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

estratégia é, antes, discutir a possibilidade de sua interpretação, ou seja, a tendência a interpretá-la e a impossibilidade de reconduzi-la a um sentido original” (2009, p. 182). A parábola *Diante da Lei*, como aponta Modesto Carone, também denominada pelo autor como “lenda (*Legende*)”, data de 1915 e constitui “o centro nervoso do romance *O Processo*”, elaborado a partir dela, sendo tanto “uma das narrativas mais famosas de Kafka” quanto “também uma de suas preferidas – uma das poucas que, no fim da vida, ele não quis que fosse queimada” (2009, p. 82-85). A parábola relata a trajetória de um camponês que teria ido em busca da “Lei”, caracterizada na história como uma fortaleza com inúmeras portas vigiadas por sentinelas. O homem se depara com uma sentinela que afirma que não poderia autorizá-lo a entrar naquele momento. Ele passa todo o resto de sua vida ali, “durante longos anos”, na esperança de poder adentrar as portas da “Lei”. À beira de sua morte, inquieto, atormentado, pergunta ao guarda: “se todo o mundo procura conhecer a Lei”, “como é possível que há tanto tempo ninguém além de mim lhe peça para entrar?”. A sentinela, então, responde: “Ninguém além de você tinha o direito de entrar aqui, pois esta entrada foi feita apenas para você. Agora vou embora e fecho a porta” (KAFKA, 1963, p. 216-217).

Segundo aponta Modesto Carone (2009, p. 86), há, aqui, toda uma construção artística que “reflete tensões sociais” em seus diversos âmbitos, de modo que podemos interpretar a figura do camponês, “impelido pelo desejo de chegar à lei ou à justiça”, como uma “representação de uma necessidade reprimida ou alienada que, acompanhando a curva da parábola, se vê fadada ao fracasso”: pensando a narrativa por esta perspectiva, “o sarcasmo kafkiano, que é disfarçado mas corrosivo, se dirige contra uma hierarquia de instâncias fechadas típicas da burocracia (principalmente a austro-húngara)”, que havia sido consolidada “no Império pela mão forte da rainha Maria Teresa” (CARONE, 2009, p. 86). Assim como *O Processo*, conforme mostra Carone (2009, p. 90) em suas análises, esta parábola, marcada pela hierarquização, burocratização e impenetrabilidade não só em sua temática, mas em sua própria estrutura formal e “construção dramática”,²³⁷ é ela mesma caracterizada, como geralmente ocorre nas narrativas kafkianas, pela “frustração” – frustração das expectativas de conhecer a “lei” por parte do camponês, e, em *O processo*, de Joseph K., bem como frustração das expectativas de ação, interpretação e esclarecimento por parte de quem a lê, seja separadamente, seja no romance.

²³⁷ Cf. as acuradas análises desta parábola por Modesto Carone. In: CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das letras, 2009, p. 82-91.

Neste percurso de frustração múltipla e contínua, como ressalta ainda Carone, o camponês desvia cada vez mais “a atenção dos fins”, ou seja, da lei, que buscava conhecer, “para a existência do obstáculo”, do porteiro – mais especificamente, do primeiro entre muitos –, “que se torna, ele próprio, a meta exclusiva de seus esforços”, desvio que manifesta os conflitos sociais, a alienação e a burocratização em todos os níveis da narrativa, fazendo-se presente nas minuciosas descrições físicas, corporais e gestuais das personagens e de suas ações, chegando até mesmo ao “apelo tragicômico”, com feições que lembram Chaplin, feito pelo camponês “às *pulgas* da gola do casaco do porteiro para que o ajudem” (CARONE, 2009, p. 86-88). Este, por sua vez, é apresentado de modo imponente, vestindo “casaco de pele” e com “narigão pontudo”, como observado pelo camponês, que o “estuda” minuciosamente ao longo de anos, permanecendo sentado e envelhecendo, ao passo que o porteiro permanece em pé e não parece sofrer corporalmente os efeitos do transcorrer do tempo, de modo que, ao fim da vida do camponês, precisa “inclinar-se muito sobre ele” a fim de escutá-lo, “pois a diferença de altura entre um e outro mudara enormemente” (KAFKA, 1963, p. 216). Assim, a hierarquização e a inacessibilidade, a impenetrabilidade, fazem-se presentes no cerne da própria descrição imagética e gestual da parábola. Para o destaque do gestual das personagens nesta narrativa, observa ainda Carone, contribuiria sua “linguagem quase estática”, “protocolar”, na qual o elemento que predominaria não seria o “verbo”, mas sim o “substantivo”, auxiliando a criar um universo aparentemente destituído de dinâmica, de mobilidade, e tornando “congelados os gestos dos personagens” (2009, p. 89).

Como veremos, os “gestos” das parábolas kafkianas constituiriam, conforme Benjamin, seu “elemento nebuloso” (OE I, p. 154), expressando corporalmente a própria alienação humana no capitalismo, em figuras curvadas, desfiguradas, deformadas, alienadas ao ponto de se transformarem em insetos, como a famosa figura de Gregor Samsa, em *A Metamorfose*, registrando, portanto, o contexto de destruição da “experiência” (*Erfahrung*) coletiva, que constituía o pano de fundo de sustentação e interpretação da parábola e das demais formas de narrativa oral tradicional, como abordado em *O Narrador*, sem o qual elas seriam dominadas, como se efetua em Kafka, pelo turvamento de sentido e pela aniquilação de sua função didática. Conforme escreve Benjamin, “o mais esquecido dos países estrangeiros é o nosso próprio corpo e, por isso, compreendemos a razão pela qual Kafka chamava ‘o animal’ à tosse que irrompia das suas entranhas” (OE I, p. 158). Tal esfera gestual das narrativas kafkianas conduz-nos a aspectos extremamente teatrais de sua obra,

centrais na interpretação benjaminiana tanto das expressões dadas por Kafka à alienação quanto das possibilidades de transformação, de emancipação, de esperança e de “salvação” incrustadas em suas histórias (OE I, p. 150), construindo, com os “gestos” nelas identificados, em seu ensaio sobre o autor, “constelações” que remontariam àquela “lógica das imagens”, mencionada por Mosès (1986, p. 248), à qual Benjamin oporia a “lógica dos significados” em sua leitura das parábolas de Kafka. Tal feição teatral da obra kafkiana é também enfatizada por Jean-Pierre Sarrazac, que defende a existência de um “teatro de Kafka”, de uma “escrita teatral” que ocuparia um “lugar privilegiado” em sua obra (2002 a, p. 137). Nela, pode-se dizer que teríamos, recorrendo à caracterização de Heiner Müller citada no início deste capítulo, aqueles “gestos sem sistema referencial”, inseridos em parábolas misteriosas e insondáveis, que não seriam orientadas “por uma práxis” ou redutíveis “a um significado”, sendo valorizadas por Benjamin justamente em tal aspecto.

Benjamin afirma que Kafka incitaria, ensinaria, por parte do leitor, sempre “reflexões intermináveis”, ilimitadas, múltiplas e inesgotáveis, “quando partem das histórias alegóricas” (OE I, p. 147). Segundo ele, o leitor que se depara com a parábola *Diante da Lei*, na coletânea de contos *Um médico rural*, perceberia seus “trechos nebulosos”, mas jamais pensaria “nas inúmeras reflexões que ocorrem a Kafka, quando ele a interpreta [...] em *O Processo*, por intermédio do padre”, que a relata a Joseph K., “e num lugar tão oportuno”, conforme ressalta Benjamin – lembremos que, no próximo capítulo, ocorre sua morte, seu assassinato brutal por funcionários da justiça –, “que poderíamos suspeitar que o romance não é mais que o desdobramento da parábola” (OE I, p. 147). Benjamin, então, distingue “dois sentidos” para a palavra “desdobramento”:

O botão se “desdobra” na flor, mas o papel “dobrado” em forma de barco, na brincadeira infantil, pode ser “desdobrado”, transformando-se de novo em papel liso. Essa segunda espécie de desdobramento convém à parábola, e o prazer do leitor é fazer dela uma coisa lisa, cuja significação caiba na palma da mão. Mas as parábolas de Kafka se desdobram no primeiro sentido: como o botão se desdobra na flor. Por isso, são semelhantes à criação literária (BENJAMIN, OE I, p. 148).

Assim, enquanto a parábola tradicionalmente seria lida e interpretada por tal processo de “desdobramento” de “uma significação” de modo a torná-la clara, precisa e manejável, de modo a fazê-la “caber na palma da mão”, de onde viria aquela “dimensão utilitária” característica da narrativa tradicional, como vimos em *O Narrador*, possibilitando a elaboração de saberes de caráter prático, ensinamentos associados à atuação prática dos

sujeitos, as parábolas de Kafka, enigmáticas, procederiam de outra forma, opondo um abismo insondável de “significação” à precisão da descrição dos gestos de suas personagens. *O Processo* não poderia ser caracterizado, lido, analisado e interpretado enquanto um “desdobramento” da parábola *Diante da Lei* nesta perspectiva de “desdobramento” da “significação” da parábola, fazendo-a “caber na palma da mão”, tornando-a “lisa”, clara e manejável. Procurando esclarecimentos acerca de seu processo, no romance, Joseph K., após o relato desta parábola pelo padre, declara “imediatamente”, identificando nela uma injustiça análoga à de seu próprio caso: “O guarda enganou o homem” (KAFKA, 1963, p. 217). O padre, então, apresenta-lhe diversas interpretações diferentes acerca da parábola, passando por uma que defende que em nenhum momento o guarda teria enganado o camponês, pois só afirmou que ele não poderia “entrar *naquele momento*”, não havendo aqui “contradição” alguma, passando por outra que afirma “que o guarda é que foi enganado”, chegando mesmo a apresentar uma interpretação que defenderia que ninguém teria o menor “direito de julgar o porteiro”, pois é “um servidor da Lei” e, portanto, escaparia “ao julgamento humano”: “É a Lei quem o emprega; duvidar da dignidade do guarda seria duvidar da Lei”, diz o padre (KAFKA, 1963, p. 217-222). Após páginas e páginas contendo estas diversas possibilidades de interpretação da parábola, Kafka deixa-a, como bem ressalta Carone, “a critério do leitor”, acentuando ainda mais aquela “frustração” de expectativas já característica da própria história, em vez de esclarecê-la: abordando “o sentido da parábola e suas implicações”, o padre não proporciona a Joseph K. qualquer “clareza sobre sua situação”, mas, transtornando-o ainda mais, só “o deixa ainda mais perplexo a respeito do processo de que é vítima” (CARONE, 2009, p. 83), confundindo ainda mais sua interpretação inicial, que via nela uma confirmação da injustiça cometida contra ele mesmo em seu processo, que estaria sendo enganado pelos funcionários da justiça, tal como o camponês o fora pelo guarda. Ao fim de tais páginas, portanto, nem a parábola é esclarecida, nem ela contribui para o esclarecimento do romance, do misterioso processo contra Joseph K., que, como observa Luciano Gatti (2009, p. 185-186), citando Theo Elm e Modesto Carone, desde o início da obra, vê-se às voltas com um processo supostamente oriundo de alguma difamação, anunciada na abertura da obra com feições de uma certeza – “Alguém devia ter contado mentiras a respeito de Joseph K., pois, não tendo feito nada de condenável, uma bela manhã foi preso” (KAFKA, 1963, p. 5), dizem suas linhas iniciais –, que, no entanto, não é nem refutada nem corroborada, no transcorrer de um processo que, aparentemente, haveria levado à sua “prisão”, ao mesmo tempo em que o vemos durante toda a obra com liberdade

de ir e vir, utilizada, ironicamente, para procurar esclarecimentos acerca do processo movido contra ele, ou seja, acerca dos motivos para sua suposta privação de liberdade e de como se defender frente a ela. Desta forma, o romance, assim como a parábola, é atravessado por frustração de expectativas, impenetrabilidade – de leis, de órgãos da justiça, de “significação”, como escreve Benjamin –, paralelamente a minuciosas, estranhas e espantosas descrições gestuais das mais diversas personagens, do camponês, do porteiro, de K., dos funcionários da justiça, dos acusados.

Assim, *O Processo* seria uma manifestação significativa do que Benjamin caracteriza, em seu ensaio sobre o autor, como “mundo primitivo” de Kafka, no qual as “leis e normas são não-escritas” e os sujeitos podem “transgredi-las sem o saber”, sem ter a menor consciência disso (OE I, p. 140), transgressão que seria manifestada e impressa em seus corpos. “É certo que os tribunais dispõem de códigos”, como diz Benjamin (OE I, p. 140), “mas eles não podem ser vistos”, permanecem “secretos”, misteriosos, sempre desconhecidos para os sujeitos, em um sistema jurídico que condena “réus ignorantes”, como em *O Processo*, ou em *Na Colônia Penal*, na qual os condenados, sem saber o motivo, têm a lei que teriam transgredido, infringido e que desconhecem escrita, impressa, registrada em suas costas pelas agulhas de uma máquina de tortura, que, ao fim de longas, dolorosas e torturantes horas, irá matá-los, atravessando seu corpo – processo descrito de forma precisa e extremamente detalhada pelo autor. No “mundo primitivo” de Kafka, segundo Benjamin, “anterior à lei das doze tábuas”, atravessado por “forças arcaicas” também identificáveis “no mundo contemporâneo”, a “pré-história” e a noção de “destino” exercem seu poder e “domínio” ilimitado sobre o indivíduo (OE I, p. 140; p. 154). Mas, conforme afirma, “Kafka não cedeu à sedução do mito”: este “universo kafkiano”, este “mundo primitivo” seria anterior, ainda mais antigo do que o próprio “mundo mítico”, “com relação ao qual o mito já representa uma promessa de libertação” (BENJAMIN, OE I, p. 143). Em *O Processo*, os acusados são reconhecíveis fisicamente, tendo o destino de seu processo gravado, marcado e expresso em sua própria fisionomia: no formato da boca se poderia ler e reconhecer “o sinal da própria condenação”, de seu próprio destino; o “resultado do processo” poderia ser lido “na cabeça do acusado, principalmente no desenho de seus lábios” (KAFKA, 1963, p. 176). Ao expor a Joseph K. os “dois métodos” para lidar com o processo, o pintor afirma que eles “têm em comum o seguinte: os dois impedem a condenação”. K., então, afirma “baixinho, como se estivesse envergonhado por haver compreendido isso”: “mas também impedem a absolvição real”. “O senhor descobriu o segredo”, responde-lhe o pintor (KAFKA, 1963, p.

163). Como escreve Benjamin, o processo “não deixa via de regra nenhuma esperança aos acusados”, sua única esperança é adiar ao máximo sua condenação (OE I, p. 141; p. 154).

Desdobrando-se, no romance, em expressões deste “mundo primitivo” kafkiano de leis desconhecidas pelos sujeitos, e não em esclarecimentos pedagógicos, com a parábola *Diante da Lei*, temos, portanto, uma parábola que se autossabota, auto-aniquila, autocorrói em seu âmbito didático, em sua “dimensão utilitária”, na expressão benjaminiana, deixando-nos apenas com descrições gestuais crípticas e assustadoras, falta de esperança e sistemáticas perturbações de “significação”. Benjamin, então, recorre, em seu ensaio sobre Kafka, a duas categorias da tradição mística judaica, a *halacha* e a *haggadah*, que, como observa Luciano Gatti, “referem-se, respectivamente, à doutrina e ao conjunto de comentários que a transmite como ensinamento” (2009, p. 188). Benjamin afirma que as parábolas de Kafka “se relacionam com o ensinamento como a *haggadah* se relaciona com a *halacha*”, porém, nelas, assim como nos misteriosos “gestos e atitudes” de suas personagens”, não haveria qualquer “doutrina”, “no máximo”, conforme escreve, “um ou outro trecho alude a ela”, aos “resíduos dessa doutrina e a transmitem” (OE I, p. 148). “A parábola tradicional comporta um sentido que traduz a figuração no ensinamento sedimentado na doutrina”, conforme Gatti, de modo que “a efetividade da autoridade cristalizada nessa doutrina” seria o pressuposto para “o sucesso da parábola como mediação entre a doutrina e a vida prática” (2009, p. 186; p. 188): seria justamente esse âmbito que estaria ausente nas parábolas de Kafka, de modo que, sem uma “doutrina” subjacente, seria minado, aniquilado em seu próprio fundamento e condição de possibilidade, tal processo de tradução de “sentido” e “ensinamento” para a *práxis*, aludindo apenas aos “resíduos dessa doutrina”, transmitindo seus fragmentos, seus resquícios, seus destroços, seus cacos. As parábolas kafkianas, segundo Benjamin, assim o seriam por serem “construídas de tal modo que podemos citá-las e narrá-las com fins didáticos”, porém, “não podem ser lidas no sentido literal” (OE I, p. 148), exatamente por não existir nelas o horizonte, o pano de fundo, o fundamento de uma “doutrina”, condição de possibilidade para sua leitura e interpretação “no sentido literal”, possibilitando a formulação, elaboração e extração de ensinamentos de caráter prático. O padre, no romance, afirma a Joseph K. estar apenas expondo “as diversas teses”, diferentes “interpretações” existentes a respeito da parábola *Diante da Lei* – que, por sua vez, “está no texto das Escrituras” (KAFKA, 1963, p. 217) –, diversas “opiniões” que não precisam ser tomadas como “verdade”: “a Escritura é imutável e as interpretações frequentemente não são mais que a expressão do desespero que os intérpretes sentem ante a

isso”, diz o padre (KAFKA, 1963, p. 219). Revoltado com a interpretação fornecida pelo padre, conforme a qual o porteiro, por ser “um servidor da Lei”, seria inquestionável, escapando “ao julgamento humano”, diz Joseph K.:

- Não sou dessa opinião – disse K., balançando a cabeça. – A adotá-la, será preciso crer em tudo o que diz o guarda. Ora, isso não é possível, você mesmo expôs longamente as razões.
- Não – disse o abade –, não se é obrigado a ter por verdadeiro tudo o que ele diz, basta considerá-lo necessário.
- Triste opinião – disse K. –, elevaria a mentira à altura de uma regra do mundo (KAFKA, 1963, p. 222).

Aqui, como observa Luciano Gatti (2009, p. 184), a “tradição”, que transmitiria uma “verdade” do texto, seu “sentido verdadeiro”, é esfacelada em “opiniões”, “interpretações contraditórias” que em nada auxiliam, esclarecem ou orientam Joseph K. sobre o caráter, o andamento de seu processo e como agir em relação a ele, o modo de conduzi-lo. Em 1938, em uma carta a Scholem, Benjamin afirma que:

A obra de Kafka representa um adoecimento da tradição. Tratou-se de definir a sabedoria, às vezes, como o lado épico da verdade. Assim, a sabedoria é caracterizada como um bem da tradição; ela é a verdade em sua consistência “hagádica”. É essa consistência da verdade que se perdeu. Kafka estava muito longe de ser o primeiro a ver-se confrontado com este fato. [...] O verdadeiramente genial em Kafka foi que ele experimentou algo totalmente novo: ele abriu mão da verdade, a fim de ater-se à transmissibilidade, ao elemento “hagadístico”. A literatura de Kafka é originalmente de parábolas. Mas sua beleza e sua desgraça é ter que ser *mais* do que parábolas. Ela não se coloca aos pés da doutrina, assim como a Hagadá o faz em relação à Halachá. E quando se submete, de repente levanta uma poderosa garra contra ela. Por isso, não se pode falar em sabedoria na obra de Kafka. Restam apenas os produtos da sua dissolução. (BENJAMIN, 1993, p. 304).

Tal “doença da tradição” mencionada na carta, conforme ressalta Gagnebin (2015, p. 8), pode ser compreendida justamente como a própria modernidade enquanto “desencantamento do mundo”, como caracterizado por Weber, questão que perpassa, como vimos, textos como *Experiência e Pobreza*, *O Narrador*, e *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Assim, Benjamin identifica, nas parábolas kafkianas, uma expressão da destruição, do esfacelamento e da perda, na modernidade, do âmbito da “sabedoria”, daquele “lado épico da verdade”, associado a uma “tradição oral”, narrativa e coletiva, mencionado em *O Narrador* e retomado na carta citada, que haveria sido minado em seus próprios alicerces materiais, com a divisão capitalista do trabalho, conforme vimos,

e que estava associado à “experiência” (*Erfahrung*) e à “dimensão utilitária” da narrativa, permitindo suas interpretações e elaborações de “conselhos”, ensinamentos, de modo que as parábolas kafkianas, como ressalta Gagnebin, expressariam justamente a “experiência” “da perda da experiência, da desagregação da tradição e do desaparecimento do sentido primordial” (1996, p. 18). Como Brecht, Benjamin afirma que a questão “que preocupou Kafka como nenhuma outra” seria a “organização da vida e do trabalho na comunidade humana” (OE I, p. 148), ocupando-se com a configuração contemporânea desta organização, na qual a “experiência” teria sido aniquilada: “o mundo das chancelarias e dos arquivos, das salas mofadas, escuras, decadentes, é o mundo de Kafka” (BENJAMIN, OE I, p. 138). Atendo-se, então, à “transmissibilidade” da narrativa e abrindo mão da “verdade” ao dar expressão artística, literária a este mundo, conforme afirma Benjamin, Kafka haveria elaborado, assim, parábolas que expressariam e remeteriam a este próprio processo de “dissolução” da “sabedoria”, de destruição da “experiência” coletiva e da “arte de narrar”, da “tradição oral”, à própria impossibilidade, materialmente fundamentada na modernidade, com o desenvolvimento do capitalismo, das formas tradicionais de narrativa e seus procedimentos de interpretação, dotados de uma “dimensão utilitária”, associados à formulação, elaboração e transmissão de “conselhos”, ensinamentos voltados ao âmbito da *práxis*. Deste modo, não desdobráveis em uma “significação” “lisa”, manejável, que caberia “na palma da mão”, as parábolas de Kafka seriam, na perspectiva benjaminiana, a expressão e transmissão dos “resíduos”, fragmentos, vestígios de uma “doutrina” destruída, de uma “verdade” esfacelada, de uma “sabedoria” dissolvida.

“Fracassada foi sua grandiosa tentativa de transformar a literatura em doutrina, devolvendo-lhe, sob a forma de parábolas, a consistência e austeridade que lhe convinham, à luz da razão” (BENJAMIN, OE I, p. 154-5). É justamente este “fracasso”, esta característica negativa, que Benjamin interpreta e analisa por uma perspectiva favorável. Assim, Benjamin se opõe a Brecht, vendo o valor da parábola kafkiana justamente em seu caráter obscuro, enigmático, em sua ausência de “transparência”, que, contraposta à “consistência e austeridade” racional de sua forma, realizaria uma subversão da própria forma da parábola, como bem observa Gatti (2009, p. 146), criando parábolas que remeteriam ao próprio processo histórico-social, material, de impossibilidade de transmitir ensinamentos, no contexto moderno capitalista de destruição da “experiência”, da “tradição”. Poderíamos afirmar que, para Benjamin, conforme escreve Naiara Barrozo, “ao construir a narrativa, Kafka apresenta a forma de modo falho, e, assim, a torna visível – como os autores alemães

‘mediócras’ do século XVI tornaram visível a forma do *Trauerspiel* e com ela a ideia de seu gênero” (2015, p. 37). Frente a tal “doença da tradição”, segundo Gagnebin, Benjamin se opõe, como vimos, a buscas de “retorno” de caráter “utópico” a formas pré-modernas e tradicionais de organização social, que “preparam muito mais o leito da regressão fascista e totalitária”: ele procura, então, “apontar para outros caminhos possíveis, em particular o de transformar esses sintomas de doença em signos precursores de outro porvir, de uma outra relação à transmissão e à tradição, de uma *outra relação à questão do sentido*” (GAGNEBIN, 2015, p. 8-9). Colocam-se, portanto, novas relações frente ao declínio da tradição, exploradas tanto em sua interpretação do teatro brechtiano quanto da obra de Kafka. Poderíamos dizer, então, que se Brecht vê em Kafka uma falta de poder de resistência, de oposição política efetiva ao fascismo, associada ao seu teor misterioso, Benjamin veria, neste seu movimento de assumir a destruição da tradição, de onde viria justamente tal teor obscuro, um potencial de oposição a tais tendências “utópicas” de “retorno”, de caráter protofascista ou que poderiam desaguar no fascismo.

Este caráter inextricável das parábolas kafkianas, enquanto expressão da destruição da tradição, da própria “experiência” e das formas tradicionais da narrativa, correm, conforme mencionado, segundo Benjamin, paralelamente ao elemento gestual em sua obra, enquanto seu componente “enigmático”, pelo qual Kafka haveria manifestado tal destruição, expressando-a no próprio âmbito da corporalidade das figuras artisticamente criadas por ele, âmbito marcado, poderíamos afirmar, conforme escreve Mi-Ae Yun, por processos sociais “ignorados e esquecidos, mas, de forma latente, sempre contemporâneos” (2000, p. 68). Ao lado das inesgotáveis, infindáveis reflexões e tentativas de interpretação ensejadas por suas parábolas, segundo Benjamin, estaria o elemento do “gesto”, “um gesto supramente enigmático”, também objeto de “reflexões intermináveis”, já que os “gestos humanos” seriam por Kafka privados “dos seus esteios tradicionais” (OE I, p. 147). Conforme afirma, “podemos ler durante muito tempo as histórias de animais de Kafka sem percebermos que elas não tratam de seres humanos” (BENJAMIN, OE I, p. 147). Diz Benjamin: “só pelo *Gestus* podia Kafka fixar alguma coisa. É esse *Gestus*, que ele não compreende, que constitui o elemento nebuloso de suas parábolas. É dele que parte a obra literária de Kafka” (BENJAMIN, OE I, p. 154; *tradução modificada*; GS II, p. 427).²³⁸ Aqui, teríamos, como

²³⁸ Na versão em português do ensaio sobre Kafka traduzida por Sérgio Paulo Rouanet, em OE I, temos, nessa e em outras passagens, a tradução de *Gestus* por “gesto”, cujo caráter problemático já discutimos, de modo que adotamos aqui sua tradução, mas realizando tal modificação (Cf. BENJAMIN, Walter. OE I, p. 154).

bem observa Mosès, um resgate e uma redefinição da diferenciação de Brecht de que “em Kafka, a parábola está em conflito com o visionário”, em que o *Gestus* substituiria a noção de “visão”, de modo que, reconceituada, redefinida, esta diferenciação teria sido transformada em “uma das categorias centrais”, fundamentais, de seu ensaio (1986, p. 247-8). Benjamin reconhece, identifica, então, uma série de “gestos”, de descrições gestuais nas narrativas kafkianas, que remeteriam, como mencionado, àquela “lógica das imagens”, oposta à “lógica dos significados”, constituindo “uma rede de imagens que se referem apenas a elas mesmas ou, dito mais precisamente, a um sentido que não se deixa captar conceitualmente” (MOSÈS, 1986, p. 248). Sean Carney afirma que Benjamin utiliza o conceito brechtiano de *Gestus* para interpretar a obra kafkiana (2005, p. 63). No entanto, acreditamos que, na verdade, Benjamin utiliza sua específica compreensão, sua característica apropriação do *Gestus* em Brecht para interpretar a obra de Kafka, de modo que o lê como este “elemento nebuloso de suas parábolas”, que resiste, impede e se opõe à sua redução ao âmbito “conceitual” e à “lógica dos significados”, conforme ressaltado por Mosès, parecendo remeter àquela dimensão de irredutibilidade do próprio âmbito do gesto corporal que vimos em sua interpretação de *Um homem é um homem*, e não à “postura global”, “complexa”, socialmente contraditória, histórica e politicamente significativa à qual se refere o conceito brechtiano de *Gestus* enquanto “historicização” das ações e comportamentos humanos, elaboração das contradições do tempo histórico. As acuradas, precisas, meticulosas, detalhadas descrições kafkianas do “comportamento gestual” seriam, então, na perspectiva benjaminiana, os elementos “enigmáticos”, “nebulosos”, “simbólicos”, irredutíveis ao âmbito dos “significados”, ao âmbito conceitual, que se oporiam ao tradicional “desdobramento” de “significação” da parábola. “Os gestos dos personagens kafkianos são excessivamente enfáticos para o mundo habitual e extravasam para um mundo mais vasto. Quanto mais se afirma a técnica magistral do autor, mais ele desdenha adaptar esses gestos às situações habituais e explicá-los” (BENJAMIN, OE I, p. 146).

Assim, por meio do gestual, Kafka haveria, segundo Benjamin, dado expressão corporal à vivência dos sujeitos no capitalismo, atravessada pela alienação e pela destruição da tradição. Segundo afirma Benjamin na mencionada carta a Scholem, a obra de Kafka constituiria “uma elipse cujos pontos centrais”, apartados entre si, seriam a “experiência mística”, por um lado, que seria “sobretudo a experiência da tradição”, e por outro, a vivência dos indivíduos nas metrópoles modernas (BENJAMIN, 1993, p. 301). Haveria sido através da “tradição mística”, com a qual Kafka se ocupou, através da perspectiva de seu

“adoecimento”, de sua crise, de seu esfacelamento, mais especificamente, que ele teria percebido e apreendido a própria “realidade” em que estava inserido, “praticamente não perceptível para o *indivíduo*” singular, particular (BENJAMIN, 1993, p. 303). Opondo-se nitidamente à crítica de Brecht de que “em Kafka, a parábola está em conflito com o visionário”, vendo “o que estava por vir, sem ver o que está por aí”, Benjamin continua:

Se se disser que ele se apercebeu do que vinha vindo sem aperceber-se do que hoje existe, isto significa que ele o faz essencialmente como o *indivíduo* a quem isso afeta. Seus gestos de terror se beneficiam da maravilhosa margem de ação com que a catástrofe não há de contar. Mas sua experiência estava baseada somente na tradição, a que Kafka se dedicou; nada de uma visão mais ampla, nem do “dom da vidência”. Kafka escutava o que lhe dizia a tradição e quem ouve intensamente não vê. Este ato de ouvir é cansativo, sobretudo porque só coisas confusas chegam até aquele que ouve. Não há doutrina a se apreender e nem conhecimentos que se possa conservar. O que se capta de repente são coisas que não estão determinadas para nenhum ouvido em especial. Isto inclui um estado de coisas que caracteriza estritamente a obra de Kafka por seu lado negativo (quase sempre sua característica negativa será mais rica de perspectiva que a positiva) (BENJAMIN, 1993, p. 303).

“Seus gestos de terror”, portanto, testemunhariam o movimento de haver se dedicado a uma tradição em crise, de haver se voltado ao próprio processo de sua destruição, de seu “adoecimento”, que teria, segundo Benjamin, moldado a perspectiva específica pela qual Kafka captou, percebeu e apreendeu o seu próprio e complexo presente em suas contradições, e mesmo “o que vinha vindo”, advindo daí a sua própria feição “confusa”, que caracterizaria o “lado negativo” de sua obra. Aqui, ao valorizar este “lado negativo”, esta “característica negativa” enquanto a “mais rica”, torna-se nítido também um resgate crítico de seu debate com Brecht, opondo-se à “fraqueza” que ele havia criticado em Kafka, que residiria precisamente, na ótica brechtiana, nesta sua feição “confusa”, enigmática, em sua “falta de utilidade”, características que, para Benjamin, portanto, remetem justamente ao processo de haver se dedicado a esta tradição em declínio, expressando literariamente, em sua obra, sua própria crise, a ausência de “doutrina a se apreender”, registrando-a no âmbito gestual de suas personagens.

Expressões deste universo da destruição da “experiência”, da crise, do esfacelamento da tradição, subjacente às narrativas kafkianas, que dariam expressão e “transmissibilidade” literária e narrativa a uma “sabedoria” em “dissolução”, ao lado “épico da verdade” destruído, os “gestos” kafkianos, segundo Benjamin, seriam “enigmáticos”, “nebulosos” e incompreensíveis até para Kafka, sendo a “vergonha” o “mais forte gesto” dele (OE I, p.

155; GS II, p. 428). É com ela, como enfatiza Benjamin (OE I, p. 155), que se encerra *O Processo*, após a morte de Joseph K., bruta e friamente assassinado pelos funcionários da justiça: “era como se a vergonha devesse sobreviver-lhe” (KAFKA, 1963, p. 230). Essa vergonha apresentaria uma “dupla face”, segundo Benjamin: é tanto uma “reação íntima do indivíduo” quanto uma “reação social” e associa-se, vincula-se intimamente ao “esquecimento” (OE I, p. 155). É a partir do “esquecimento” que ele analisa e interpreta a “técnica narrativa de Kafka”:

quando outros personagens têm algo a dizer a K., eles o dizem casualmente, como se ele no fundo já soubesse do que se tratava, por mais importante e surpreendente que seja a comunicação. É como se não houvesse nada de novo, como se o herói fosse discretamente convidado a lembrar-se de algo que ele havia esquecido (BENJAMIN, OE I, p. 156).

Benjamin vale-se da interpretação de *O Processo* por Willy Haas, segundo o qual o processo tem por “objeto” o “esquecimento”, “o esquecer-se a si mesmo”, que seria o “verdadeiro herói” do romance (HAAS *apud* BENJAMIN, OE I, p. 156). Porém, segundo Benjamin, “o esquecimento”, em Kafka, “não é nunca um esquecimento individual”, mas um esquecimento de caráter coletivo, que remete ao mencionado “mundo primitivo”, ao qual “tudo o que é esquecido se mescla”: portanto, é um esquecimento coletivo relacionado àquele âmbito da “dissolução” da “sabedoria”, do “lado épico da verdade”, da tradição, da própria ausência de “doutrina a se apreender”, das “leis não-escritas” e “códigos secretos”, desconhecidos dos sujeitos, de onde emergiria, intrinsecamente associada, a “culpa enigmática”, “a culpa desconhecida”, cujo nome será gravado nas costas dos condenados em *Na Colônia Penal* (OE I, p. 156-159). Kafka, como escreve Gagnebin, “instalou-se sem tropeços e sem lágrimas na ausência de memória e na deficiência de sentido” (1996, p. 16). Em *Na Colônia Penal*, o oficial, dotado da função de juiz, diz ao forasteiro: “o princípio segundo o qual tomo decisões é: a culpa é sempre indubitável” (KAFKA, 2011, p. 72). O “esquecimento” e a “culpa” se expressariam no próprio âmbito corporal das personagens kafkianas, manifestando-se, exprimindo-se gestualmente em sua “deformação”, segundo Benjamin, sendo, sobretudo, como em *Na Colônia Penal*, “as costas que importam”: “entre as atitudes descritas por Kafka em suas narrativas nenhuma é mais frequente do que a do homem cuja cabeça se inclina profundamente sobre seu peito. Ela é provocada pelo cansaço nos membros do tribunal, pelo ruído nos porteiros do hotel, pelo teto excessivamente baixo nos frequentadores das galerias” (BENJAMIN, OE I, p. 158-159). Enquanto expressões “da

vida deformada”, desfigurada, marcada, atravessada pelo “esquecimento”, suas personagens, conforme Benjamin, são curvadas “sob o peso de uma culpa” (OE I, p. 157-159), como os acusados que esperam no corredor da justiça, em *O Processo*, cujas “costas permaneciam curvadas e os joelhos, dobrados” (KAFKA, 1963, p. 67). Segundo Benjamin, em uma interpretação oposta à de Brecht, Odradek seria:

o mais estranho bastardo gerado pelo mundo pré-histórico com seu acasalamento com a culpa. [...] Odradek é o aspecto assumido pelas coisas em estado de esquecimento. Elas são deformadas. Deformada é a “preocupação do pai de família”, que ninguém sabe em que consiste, deformado o inseto, que como sabemos é na realidade Gregor Samsa, deformado o grande animal, meio carneiro e meio gato, para o qual talvez “a faca do carnicheiro fosse uma salvação” (BENJAMIN, OE I, p. 158).

Assim, esse âmbito gestual constituído, moldado e caracterizado pela “deformação”, pela desfiguração, seria a manifestação dada por Kafka, no próprio âmbito da corporeidade, de uma realidade social marcada, cindida, atravessada pelo “esquecimento” e pela alienação, do próprio “cotidiano” que “já é suficientemente pesado”, conforme escreve Benjamin (OE I, p. 138), uma expressão “simbólica” do “adoecimento da tradição”, da destruição da “experiência” e da narração. “Toda a obra de Kafka”, segundo Benjamin, “*expõe (darstellt)* um código de gestos, cuja significação simbólica não é de modo algum evidente, desde o início, para o próprio autor” (OE I, p. 146; *tradução modificada*; GS II, p. 418).²³⁹ Como observa Luciano Gatti, Benjamin não se refere aqui aos “gestos” como “símbolos” no sentido da “passagem imediata do singular ao universal”, segundo a concepção romântica de símbolo que criticou em *Origem do Drama Barroco Alemão*,²⁴⁰ mas sim a “imagens não traduzíveis na discursividade da linguagem didática”, “elementos que resistem à interpretação”, àquele tradicional “desdobramento” de “significação”, de sentido da parábola, da linguagem narrativa: “os gestos expõem o esquecimento da tradição que permitia converter figuração em sentido”, apontando, “como sintomas de uma ‘crise da narração’”, a “uma linguagem literária ‘muda’ em que os movimentos e as posturas corporais constituem um limite à conversão em palavra” (GATTI, 2009, p. 198).

²³⁹ Também aqui, temos, na tradução do ensaio por Sérgio Paulo Rouanet, em OE I, a tradução por “representa”, embora o termo utilizado por Benjamin seja *darstellt*. Já discutimos o caráter problemático da tradução de *darstellen*, nos escritos benjaminianos, por “representar”, tendo em vista a importância da diferenciação entre *Darstellung* (exposição ou apresentação) e *Vorstellung* (representação) no pensamento do autor, conforme ressaltado por Gagnebin (ver nota 199 deste trabalho), de modo que adotamos a tradução de Rouanet, porém, realizando tal modificação.

²⁴⁰ Cf. BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 185-189.

O esquecimento faz-se presente no próprio título do romance *O desaparecido ou Amerika*, como observa Irving Wohlfarth, já indicando “que seu protagonista”, Karl Rossmann, “é alguém que desapareceu sem deixar rastro” (2012, p. 207). Aqui, temos o tema do “apagamento dos vestígios”, dos “rastros”, caro a Benjamin: ele remete ao próprio capitalismo, à “vivência” nas grandes cidades, como mencionado, um dos pontos da “elipse” constituída pela obra de Kafka, segundo Benjamin, de modo que podemos observar o caráter social, coletivo do “esquecimento” segundo esses dois pontos da “elipse”, o esquecimento enquanto esfacelamento, destruição da “tradição mística” e enquanto “apagamento dos rastros” pelo desenvolvimento do capitalismo, pela “vivência” nas grandes cidades – em última instância associados. Mas as histórias de Kafka, segundo Wohlfarth, “delineiam não apenas o apagamento de traços, mas também o apagamento do apagamento”: haveria em Kafka uma “dialética de traços apagados e preservados”; em textos como *A metamorfose* e *O artista da fome* – assim como em *O Processo* –, “a morte do protagonista seria inteiramente esquecida se um narrador não a salvasse do esquecimento. [...] Um narrador que apaga a si mesmo está sempre presente-ausente para preservar o traço dessas existências singelas”, que estariam destinadas elas mesmas ao esquecimento – um “apagamento dos vestígios” que se revela no próprio nome de um protagonista que perdeu “tudo exceto iniciais” (WOHLFARTH, 2012, p. 207-208; p. 212). Ao “esquecimento” também remeteriam, conforme ressalta Mosès, os “gestos” relacionados ao “estudo” e à “escrita”, identificados e destacados por Benjamin na obra de Kafka, como o de “folhear as páginas”, que vimos em sua interpretação de *A Próxima Aldeia*, em discussão com Brecht, também presente em seu ensaio, ou do “estudante que Karl (Rossmann) vê do seu balcão, em silêncio, à noite, quando ele lê seu livro”, conforme escreve Benjamin (OE I, p. 162-163; parêntese nosso): como enfatiza Mosès (1986, p. 253-255), “gestos”, assim como a imagem da “viagem em retrospectiva”, também relacionados, intrinsecamente, ao “retorno ao passado” como única forma de fazer frente ao “peso da culpa”, oriundo do “esquecimento”, lutando contra ele “por meio da memória”. Uma busca, portanto, frente ao apagamento dos “rastros”, dos “vestígios” no capitalismo e à crise da tradição, de “apropriar-se de uma reminiscência”, como escreve Benjamin nas “teses”, despertando “no passado as centelhas da esperança” (OE I, p. 224). “O que sopra dos abismos do esquecimento é uma tempestade. E o estudo é uma corrida a galope contra essa tempestade”, afirma Benjamin, em uma cavalgada “em direção ao seu passado, para se apoderar de si mesmo” (OE I, 162). Diz Benjamin, em seu ensaio:

Kafka não se cansa de dar corpo ao gesto [...] Mas sempre com assombro. Com razão, Kafka foi comparado ao soldado Schweyk; porém o primeiro se assombra com tudo, e o segundo não se assombra com nada. O cinema e o gramofone foram inventados na era da mais profunda alienação dos homens entre si e das relações mediatizadas ao infinito, as únicas que subsistiram. No cinema, o homem não reconhece seu próprio andar e no gramofone não reconhece sua própria voz. Esse fenômeno foi comprovado experimentalmente. A situação dos que se submetem a tais experiências é a situação de Kafka. É ela que o obriga ao estudo (BENJAMIN, OE I, p. 162).

A personagem do soldado Schweik é também relacionada por Benjamin a Galy Gay, de *Um homem é um homem*: o que haveria, aqui, em comum entre eles e as personagens de Kafka seria, segundo observa Sean Carney, o fato de serem “séries de atitudes e posturas sem um centro, arranjos desarticulados de gestos”, apresentando a capacidade de apenas “sobreviver” às mais adversas situações (2005, p. 63).

O “esquecimento” e “a mais profunda alienação” do sujeito moderno frente à realidade, no âmbito do desenvolvimento do capitalismo, com a divisão capitalista do trabalho e o desenvolvimento técnico moderno, com a “vivência” nas metrópoles modernas e suas relações econômico-sociais extremamente mediatizadas, teriam sido, portanto, segundo Benjamin, registrados e expressados “simbolicamente” por Kafka na própria esfera gestual, no próprio âmbito corporal, ao “dar corpo ao gesto” em sua obra: porém, também aqui se encontrariam, na ótica benjaminiana, as perspectivas possíveis de emancipação, como ressalta Luciano Gatti (2009). Conforme Benjamin, estes “gestos” enigmáticos, “simbólicos”, “nebulosos”, de “assombro”, sem “significação simbólica certa”, clara e precisa ao próprio Kafka, só adquiririam alguma “significação em contextos sempre diferentes e ordenamentos experimentais. O teatro é o lugar existente para esses ordenamentos experimentais” (BENJAMIN, GS II, p. 418; OE I, p. 146).

Tal noção de “ordenamento experimental”, crucial na interpretação benjaminiana do teatro brechtiano, como vimos, permite a Benjamin, conforme enfatiza Mi-Ae Yun (2000, p. 66), “estabelecer a construção de uma ponte entre Kafka e Brecht”. Assim, a partir do trabalho experimental com o gestual na narrativa kafkiana, Benjamin divisará potenciais críticos semelhantes, de certa forma, àqueles defendidos por ele na obra de Brecht. Benjamin vê essa perspectiva, a abertura dessa possibilidade de “ordenamentos experimentais” com “os gestos”, na obra de Kafka, no “teatro ao ar livre de Oklahoma”, em

Amerika,²⁴¹ romance cuja relevância, segundo afirma, já seria “demonstrada pelo próprio nome do herói”, no qual o autor não se designa “em surdina, por uma inicial”, mas experimenta um “renascimento”, “nasce de novo, no novo mundo” (OE I, p. 144). Assim, é justamente a partir dos “gestos” kafkianos que Benjamin também reconhece “os indícios de esperança” em sua obra, como ressalta Luciano Gatti: “na medida em que a desvinculação entre gesto e sentido é uma determinação do esquecimento da doutrina, o teatro de Oklahoma mostra a possibilidade de que as expressões corporais não sirvam apenas à apresentação da culpa”, mas também abram novas possibilidades e perspectivas de “esperança” (2009, p. 207-212). “O fato é que o teatro ao ar livre de Oklahoma remete ao teatro clássico chinês, que é um teatro gestual. Uma das funções mais significativas desse teatro ao ar livre é a dissolução do acontecimento no gesto” (BENJAMIN, OE I, p. 146). Expandindo tal interpretação, Benjamin afirma que se poderia ir ainda mais além e considerar que grande parte da obra de Kafka, como seus “contos menores”, só poderiam ser verdadeiramente iluminados se transformados “em peças representadas no teatro ao ar livre de Oklahoma” (OE I, p. 146). Só assim, portanto, a partir deste processo de trabalho experimental com o gestual, em diferentes situações e contextos, seus “gestos” poderiam adquirir alguma “significação” (OE I, p. 146; GS II, p. 418). Segundo Benjamin, “o mundo de Kafka” seria “um teatro do mundo”, no qual os sujeitos estão “desde o início no palco”. Seria por isso que “todos são contratados no teatro de Oklahoma”, no qual estaria “absolutamente excluído” – assim como no teatro épico – que os atores “*sejam* o que *representam*”, exigindo-se deles apenas “que interpretem a si mesmos” (OE I, p. 150). Segundo Luciano Gatti, é crucial, aqui, a oposição entre este “teatro ao ar livre de Oklahoma” e a caracterização do “mundo de Kafka” enquanto “teatro do mundo”: a noção de “teatro do mundo”, título de uma peça de Calderón de La Barca, remete à noção barroca de um mundo “privado da graça e distante de Deus”, destituído da perspectiva de transcendência divina, correspondente ao próprio “mundo primitivo” de Kafka, atravessado e cindido pelo “esquecimento”, inclusive pelo esquecimento “de si mesmo” e da própria relação entre o “ator” e o “papel” que representa, o qual ele não reconhece, não sabe que representa, diferentemente daquele reconhecimento explícito almejado pela atuação no

²⁴¹ Fragmento assim intitulado e tomado como último capítulo por Max Brod, que também intitulou o romance (Cf. KAFKA, Franz. *O Desaparecido ou Amerika*. Tradução, notas e posfácio: Susana Kampff Lages. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 247). Como observa Gatti, embora *Amerika* “tenha sido o primeiro dos romances escritos por Kafka, foi o último a ser publicado por Brod, circunstância que levou Benjamin ao erro de apontá-lo como o último dos três e seu protagonista, Karl Rossmann, como a última aparição de K.” (Cf. GATTI, Luciano. *Constelações: Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009, p. 208).

teatro épico de Brecht (GATTI, 2009, p. 210-211). Assim, aponta Gatti, tal reconhecimento poderia surgir no teatro de Oklahoma, de modo que a “vida anterior” dos sujeitos não seria mais tomada como uma “necessidade natural, mas como um papel a ser desempenhado” (2009, p. 211). O trabalho de atuação, de caráter experimental, no teatro de Oklahoma, no qual os sujeitos “interpretam a si mesmos”, portanto, é visto e interpretado por Benjamin como o espaço, o horizonte de uma experimentação gestual através da qual se poderia exercitar, praticar, desenvolver este reconhecimento e um aprendizado de outras formas de percepções, ações, relações e organizações sociais. A partir das múltiplas e diversas possibilidades de “ordenamento experimental” com os “gestos”, a “cena” é vista por Benjamin como o “último refúgio” presente na obra kafkiana, “e não é impossível que esse refúgio seja também a salvação” (OE I, p 150). No contexto histórico-social, político e econômico de alienação no capitalismo, de destruição da “experiência”, da “sabedoria” e da tradição na modernidade, destituído das próprias condições materiais que fundamentavam a possibilidade de elaboração e formulação, a partir da “arte de narrar”, da parábola, de saberes de caráter prático, de ensinamentos para a atuação dos sujeitos, teríamos, assim, pelo processo de trabalho experimental, de “ordenamento experimental” com os “gestos”, aquelas novas possibilidades de relações abertas, a partir da “doença da tradição”, com a própria “*questão do sentido*”, conforme mencionado por Gagnebin, (2015, p. 8-9), como vimos, identificadas por Benjamin na obra de Kafka.

A semelhança desta leitura benjaminiana com sua interpretação do potencial crítico, estético-político e pedagógico do teatro épico de Brecht revela-se, portanto, extremamente nítida e explícita,²⁴² remetendo a questões cruciais de seu próprio pensamento, bem como a seu próprio “método” de trabalho. Segundo Stéphane Mosès (1986, p. 250-251), ao identificar nestes “gestos” da obra kafkiana “uma série de ‘motivos’” de caráter “emblemático” e rearticulá-los, reordená-los, reagrupá-los, construindo “constelações” de “imagens” que constituiriam “conceitos-chave” de sua leitura e interpretação, que apresentariam uma “lógica poética subjacente”, “uma metalinguagem crítica” dotada de uma “coerência própria”, específica, Benjamin projetaria na obra kafkiana questões caras a seu pensamento, à “sua visão de mundo dialética” e a seu próprio procedimento de trabalho.

²⁴² Conforme mencionado, tal questão se desdobrou, nos debates teatrais contemporâneos, em um campo de conflitos e disputas, a partir de sua apropriação por Heiner Müller, cf. MÜLLER, Heiner. “Fatzner ± Keuner” (Tradução de Ingrid Koudela). In: *O espanto no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003; e as análises de Luciano Gatti, *A peça de aprendizagem: Heiner Müller e o modelo brechtiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015; *Idem. Constelações: Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

Tendo em vista toda a importância, a relevância e a função crucial das “imagens” na “hermenêutica de Benjamin”, conforme lembra Mosès, revelar-se-ia a “ambivalência” de seu procedimento, ou de seu “método crítico”, de modo que “cada imagem, cada constelação pode ser simultaneamente compreendida como um elemento estrutural da obra interpretada e como uma categoria fundamental do próprio sistema de Benjamin” (1986, p. 250-251). Assim, este “método” benjaminiano, perpassando, sustentando e constituindo todo seu trabalho de interpretação da obra kafkiana, mostraria, como observado por Hans Mayer, “que na crítica literária de Benjamin interpretação e projeção seriam quase inseparáveis” (MOSÈS, 1986, p. 250-251). As considerações de Benjamin sobre a faculdade mimética de reconhecer e produzir “semelhanças”, que em seu pensamento remetem tanto àquela “dimensão mimética da linguagem”, a qual permite uma compreensão do “sentido essencial”, sempre “mutável”, do texto, que geraria uma outra escrita, como observa Gagnebin (1993, p. 82), quanto à sua crítica “materialista” da história, à imagem do presente como “tempo do agora”, atualizador, salvador e transformador do passado e do presente, como “constelação saturada de tensões” com o passado – à “imagem dialética” e à “dialética na imobilidade” –, põem-se aqui em operação, constituindo seu próprio procedimento de trabalho de leitura, análise e interpretação da obra de Kafka, em um trabalho de crítica literária e de crítica social. Realizando uma interpretação da obra de Kafka identificando, analisando e valorizando as operações, mecanismos e procedimentos pelos quais a parábola se autossabotaria formalmente em sua própria função didática, e, através dos elementos que se opõem ao “desdobramento” de uma “significação”, de seus “gestos” e imagens, construindo novas “constelações”, que remeteriam à “doença da tradição” e à alienação no capitalismo, ao mesmo tempo em que permitiriam a abertura, o horizonte de novas possibilidades a partir daí, um “refúgio” da própria “salvação” e da esperança, Benjamin realiza uma crítica da obra de Kafka, que se mostra, simultaneamente, enquanto uma crítica social de caráter dialético, de modo que poderíamos dizer ele constrói, a partir do mergulho nos “materiais de realidade histórica” dessa obra, espécies de “imagens dialéticas” nas quais se associariam tanto imagens da alienação quanto das possibilidades de esperança, tanto do esquecimento quanto da rememoração e do despertar, atualizando contradições históricas recalçadas. Desta forma, manifesta, portanto, toda uma dimensão de um potencial crítico-político de sua obra não reconhecido por Brecht.

As querelas, os conflitos entre Benjamin e Brecht em relação à obra de Kafka, assim, remetem a suas específicas e divergentes interpretações do potencial crítico, estético-político

do teatro épico e da função da parábola em seu interior, a questões, elementos e procedimentos cruciais de suas próprias produções, de seus próprios trabalhos. Tais perspectivas interpretativas discordantes dos autores em torno da parábola e suas relações com o âmbito gestual, envolvendo os trabalhos brechtiano e kafkiano com a forma, que temos observado em cristalização sobretudo desde o terceiro capítulo deste trabalho, fazem emergir diferentes compreensões dos vínculos entre arte e política, assim como diferentes compreensões de “dialética”, como pretendemos mostrar melhor a seguir.

4.2 Histórias do sr. Brecht

Retornemos, então, à questão da parábola na obra de Brecht, procurando interpretá-la em relação com a parábola kafkiana e suas críticas a ela. Conforme mencionado, o debate sobre Kafka registrado no diário de Benjamin ocorre em um contexto de autocritica e autoquestionamento por parte de Brecht acerca de seu próprio trabalho, refletindo e questionando-se acerca da efetividade política, do “impacto” de sua própria produção, “de seus procedimentos”, levando-nos àquele registro de uma conversa em que Brecht afirma imaginar-se frequentemente “sendo interrogado por um tribunal: ‘Pode explicar isso? Você está falando sério?’ Eu teria então que reconhecer que não levo as coisas completamente a sério. Eu penso demais também em questões artísticas, no que funciona no teatro, para ser completamente sério”, diz Brecht (BENJAMIN, 2010, p. 25). Segundo Benjamin, conversando acerca da ideia brechtiana de “um poema didático-filosófico”, no qual convergiriam diferentes interesses e preocupações de Brecht, entre os quais estariam o “leninismo”, “a tendência para as ciências naturais do empirismo”, “a lógica não-aristotélica” – referindo-se à dialética, enquanto lógica da contradição –, “a doutrina comportamental” e “a crítica das ideias”, Brecht manifesta, então, dúvidas quanto a “encontrar no público o crédito necessário para tais considerações, tendo em vista sua produção completa até o momento, especialmente sua parte satírica e acima de tudo a Ópera dos três vinténs” (BENJAMIN, 2010, p. 29). Aqui, segundo Benjamin, enquanto apareceriam, por um lado, dúvidas “de natureza prática” quanto “à postura satírica e, principalmente, à postura irônica”, à medida que a “ocupação com os problemas e métodos da luta de classes proletária se tornou mais intrínseca à sua obra”, por outro lado, essas

dúvidas só poderiam ser compreendidas se relacionadas com outras dúvidas de caráter mais “profundo”, concernentes “ao elemento artístico e lúdico da arte, antes de tudo, porém, àqueles momentos que a tornam, em parte e ocasionalmente, refratária à razão” (BENJAMIN, 2010, p. 29). Ele afirma, então, que um “esforço crônico” de “legitimar a arte perante a razão” levava constantemente Brecht à “parábola”. Segundo Benjamin, impunha-se a questão de “mobilizar a autoridade do marxismo a favor de sua própria causa” (2010, p. 29).

Assim, a parábola mostra-se como forma dotada de função crucial para a explicitação, a inteligibilidade da crítica político-social almejada, do aprendizado que busca propiciar, ensinar com seu trabalho e para o “impacto”, a efetividade política de sua produção, bem como forma privilegiada de trabalho rumo àquela superação das “esferas compartimentalizadas de competência no processo da produção”, como diz Benjamin, apartadas pela divisão capitalista do trabalho, àquela superação da separação entre “arte e política”, “arte e ciência”, que, conforme ressalta Pasta Júnior, como vimos, encontra-se no cerne do trabalho dialético de seu projeto estético-político de caráter “totalizante” (1986, p. 93). Tal esforço por clareza, por legitimação racional, como nota Benjamin, no qual o trabalho com a forma da parábola apresenta função central, crucial, mostra-se cada vez mais acentuado, exacerbado e particularmente significativo, para Brecht, sobretudo a partir do exílio, como mencionado, marcado por um afastamento do contexto de extrema agitação, de intensa, profunda ebulição política e cultural no qual atuava até então, na República de Weimar, em trabalho com movimentos proletário e estudantil, de modo que teríamos, como observa Pasta Júnior (1986, p. 178), uma “*falta de imediatidade* que lhe era assim imposta”.²⁴³ Conforme ressalta Pasta Júnior, o afastamento em relação ao público e a “falta de imediatidade”, no entanto, não teriam nascido com o contexto do exílio: este haveria

²⁴³ Neste sentido, Pasta Júnior observa, nesta “falta de imediatidade” que caracterizará o desenvolvimento do que chama de “projeto clássico” de Brecht, um “paralelismo” com as condições sociais de desenvolvimento do “Classicismo alemão”, valendo-se da caracterização de Lukács do desenvolvimento deste como uma resposta ao “grande abalo produzido pela Revolução Francesa no quadro mundial” e à inexistência de uma revolução burguesa na Alemanha, incorporando “*internamente* – como isolamento aristocrático e esteticismo – o pressuposto nacional de ausência de revolução que, por outro lado, a seu modo, era capaz de assimilar”; incorporando tal “privação” como “lei interna, tinha também um valor de resistência e contestação diante da hostilidade do meio imediato”. (Cf. PASTA JÚNIOR, José Antônio. *Trabalho de Brecht: Breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Editora Ática, 1986, p. 176). Do mesmo modo, afirma Pasta Júnior, a ausência de revolução socialista e ascensão do fascismo na Alemanha, “que pouco antes se acreditava viver a iminência revolucionária”, bem como o enorme, arrebatador e profundo impacto provocado pela Revolução Russa, apresentar-se-iam como cruciais no desenvolvimento do “classicismo contemporâneo” brechtiano, porém, em uma resposta “autoconsciente” e politicamente combativa, “radical”, a tal “privação”, trazendo essa “*falta de imediatidade [...] para o centro problemático de sua produção*”, transformando-a “dialeticamente em seu próprio motor” (*Ibidem*, p. 178).

ampliado e radicalizado um afastamento, uma “distância” já existente a partir daquela “separação”, identificada por Brecht, entre os âmbitos, as esferas da “produção” e do “consumo” pelo capitalismo e pela indústria cultural, que procurava superar com seu trabalho teatral (PASTA JÚNIOR, 1986, p. 184-185; p. 219-223). Aqui, podemos ver também, no recurso à parábola e na busca por sua clareza, uma forma de resposta àqueles mecanismos de apropriação das obras, “desmantelamento” de seus elementos e neutralização de sua “tendência”, de seu potencial político pela indústria cultural, como vimos, aos quais Brecht buscava responder, como ressaltado por Pasta Júnior (1986, p. 218-219), dialeticamente em seu projeto “totalizante”, visando garantir, ao mesmo tempo, sua “difusão” e evitar sua “desagregação apropriadora”, sem, porém, pretender fazer “obra de arte individualista”.

A própria parábola brechtiana, como vimos, não é tão transparente assim. Devemos ter em mente, como pano de fundo de sua crítica à “obscuridade”, à carência de “transparência” da parábola kafkiana, sua busca por inteligibilidade em seu próprio trabalho, o trabalho brechtiano com a parábola e as polêmicas envolvidas em sua recepção. Como vimos, contra as intenções de Brecht, *A Medida* foi recebida e interpretada como “tragédia” do comunismo, lida como defesa de uma submissão autoritária do indivíduo ao Partido Comunista, um tipo de leitura da peça que se impôs historicamente durante décadas. Desde sua estreia, a peça foi recebida e interpretada de forma polêmica, conflituosa e equivocada, tanto pela crítica burguesa quanto pela crítica marxista, o que leva Brecht a reformulá-la, reescrevê-la e, posteriormente, a proibir, interditar apresentações, afirmando que gerariam apenas “afetos morais habitualmente de gênero medíocre junto ao público”, ressaltando que “só o intérprete do jovem camarada pode aprender”, “e somente se tiver também representado um dos agitadores e cantado junto ao coro de controle”,²⁴⁴ revezando-se, portanto, nestes papéis. Na parábola, Brecht mobiliza, recorre a teses leninistas acerca da estratégia política revolucionária e suas críticas ao “radicalismo de esquerda”, visando como aprendizado uma transformação de “postura”, associada à aquisição da “noção prática do que é dialética”. Teríamos a exercitação de uma postura crítica relacionada ao aprendizado de “dialética como método de pensamento e comportamento”, como caracteriza Steinweg (1976 b, p. 118), como vimos, a partir de um experimento coletivo de atuação segundo o efeito de estranhamento, pelo revezamento dos papéis entre os extremos de uma postura

²⁴⁴ In: STEINWEG, Reiner. *Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*. Zweite, verbesserte Auflage. Stuttgart: Metzler, 1976 b, p. 60-61.

marcada pela espontaneidade, empatia e imediatismo, por um pensamento “não-dialético” (STEINWEG, 1971, p. 139), incapaz de distanciar-se e perceber parte e todo, atuando de forma estratégica, politicamente eficaz, e uma postura extremamente distanciada, defensora da disciplina coletiva e da estratégia. Assim, como mencionado, buscar-se-ia, conforme observou Gatti, uma espécie de regulação entre “empatia” e “distanciamento” (2015, p. 75). Deste modo, colocava-se um debate, uma discussão e uma investigação em torno das relações entre indivíduo e coletivo revolucionário, organização e construção coletiva da ação política revolucionária, forma de organização, tática e estratégia do Partido, com uma crítica ao contexto político, ao processo de stalinização do Partido Comunista, propondo sua refuncionalização. Atuando segundo o efeito de estranhamento, com aquele objetivo de mostrar, “mostrando que mostra”, os comportamentos políticos, buscava-se uma transformação da postura dos que atuam, a ser levada para sua atuação na construção coletiva da militância política.

Como vimos, com a interpretação de Lehmann e Lethen, apesar do esforço brechtiano por “esclarecimento” e “clareza”, residiria ainda, em *A Medida*, assim como nas demais peças de aprendizagem, “um resto”, uma dimensão de obscuridade, um “espanto não dissipado” relacionado à violência contra a existência individual do sujeito pelo “processo histórico”, sua dimensão de “espontaneidade” e sua “corporalidade”, que Brecht buscava incorporar no nível do discurso político, das oposições entre conceitos no discurso racional, de uma “razão histórica”, mas que ainda escaparia a ele como “protesto mudo da corporalidade no qual a mobilizada racionalidade se executa” (LEHMANN; LETHEN, 1978, p. 306-8). Não seria dissolvida, então, “a dilacerante tensão entre tempo do sujeito individual e tempo da história” (LEHMANN; LETHEN, 1978, p. 317). Tal dimensão, segundo os autores, aproximaria *A Medida* de uma dimensão kafkiana, daquela imagem do sujeito atravessado, no âmbito de seu próprio corpo, de forma violenta, por uma Lei que desconhece e irá levá-lo à morte, como a imagem dos condenados em *Na Colônia Penal*. Porém, a existência do nível do discurso político e da “razão histórica” a afastaria dela: aqui, na inexistência desse nível do discurso político racional, das teses políticas mobilizadas por Brecht – da “autoridade do marxismo”, segundo Benjamin –, buscando uma formação estético-política do proletariado voltada a uma construção política coletiva de um processo social revolucionário, de superação estrutural do capitalismo, podemos identificar as críticas e o afastamento do trabalho brechtiano com a parábola em relação à parábola kafkiana, de

modo que em Kafka restaria apenas, segundo Brecht, o “pessimismo ilimitado”, a dimensão do pequeno-burguês assustado, desorientado e “atropelado” (BENJAMIN, 2010, p. 28).²⁴⁵

Na peça *Um homem é um homem*, na história de suas diferentes versões, tendo em vista sua recepção, também podemos identificar o trabalho brechtiano com a forma da parábola e sua busca por clareza e “impacto” político efetivo, por “legitimar a arte perante a razão”, como diz Benjamin. A recepção de *Um homem é um homem* pela crítica teatral da época, como vimos, foi também extremamente polêmica, conflituosa, equivocada, chegando a ser lida, de forma contrária, diametralmente oposta às intenções de Brecht, como tendendo ao fascismo, como vimos com a crítica de Diebold. Na versão de sua montagem de 1931, chamada por Brecht de “peça-parábola” (*Parabelstück*), tínhamos uma associação da questão do ser humano enquanto construto histórico-social, mutável e substituível, da destruição da noção burguesa de indivíduo, já presente nos planos de peça de 1919 e 1920, como mencionado, à transformação do estivador Galy Gay em “máquina de guerra” a

²⁴⁵ Segundo os autores, Heiner Müller opera com a peça de aprendizagem de modo a hipertrofiar este segundo nível, realizando uma apropriação do modelo “do ponto de vista subjetivo”: “diferentemente das peças de aprendizagem de Brecht, com Müller, certamente, os objetivos do processo histórico não são de modo nenhum designados mais positivamente. Direção e andamento do processo são definidos apenas através do rastro de sangue que ele deixa para trás. Este ‘assombro diante da História’ vai tão além que o nível I da antiga peça de aprendizagem é, por assim dizer, suprimido” (Cf. LEHMANN; LETHEN. “Ein Vorschlag zur Güte [Zur doppelten Polarität des Lehrstücks]”. In: *Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten*. Herausgegeben von Reiner Steinweg. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, p. 314). Nela, segundo os autores, dominaria o segundo nível da estrutura da peça de aprendizagem e “o direito máximo” corresponderia “à instância do sujeito”, o que faz com que suas peças de aprendizagem não apresentem um teor “épico”, como as de Brecht, mas tendam para o “lírico” (Cf. *Ibidem*, p. 314-315). “Como já se anuncia no título, a posição do sujeito em *Mauser* desaparece quase totalmente na de objeto” – o próprio nome *Mauser* remete a um revólver: “o nome do sujeito entra no conceito do instrumento de matança, torna-se arma de matar. Um *sujeito histórico* concebível, o Partido como possível ‘instância da razão coletiva’ foi anulado. Nenhum resto reconhecível de uma necessidade como sempre terrível, porém ‘racional’, de um processo histórico está em contraposição à experiência da anulação. E não há nenhum sujeito que, como *Partisan*, dissidente, cético ou espontaneísta, coloque-se em diferença em relação ao Partido. Mas um que se fundiu como engrenagens e parafuso ao aparato de execução. [...] Assim, o ponto de vista polarizado de Brecht é suprimido, e todo o processo é visto apenas a partir do ponto de vista do sujeito condenado” (Cf. *Ibidem*, p. 315-316). Os autores, então, valorizam o olhar aguçado da obra de Heiner Müller “sobre a paisagem ideológica e política na qual ela se encontra” (Cf. *Ibidem*, p. 316). Posteriormente, a partir de suas reflexões e teorizações sobre o “teatro pós-dramático”, Lehmann analisa Müller nesta chave, privilegiando, em sua leitura de *Mauser*, a ênfase nos “monólogos” e na “função do coro” como “abandono da tradição dramática” – tal como ele interpreta tal “tradição”, como mencionado –, rompendo a fábula teatral, como um “teatro de vozes”, vendo aqui um “tempo do eu sem opositores: o tempo do monólogo; e o tempo do contexto do mundo, a ser considerado épico, decompondo-se numa multiplicidade de vozes: o tempo do coro” (Cf. LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura Política no Texto Teatral*. Tradução de Werner S. Rothschild, Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 365-366). Porém, como observa Luciano Gatti, uma interpretação com tal viés dissiparia justamente “o conflito apresentado por *Mauser*, pois seu objeto não é a integração consumada do indivíduo à máquina de matar, mas os diversos graus de integração e cisão que regulam a relação entre coro e indivíduo”, de onde viria justamente “o potencial crítico da peça” frente ao contexto político (Cf. GATTI, Luciano. *A peça de aprendizagem: Heiner Müller e o modelo brechtiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015, p. 164). Deste modo, Gatti bem observa que apontar aspectos “pós-dramáticos” em sua obra não permitiria “dimensionar devidamente a problematização levada a cabo por Müller das pretensões do teatro moderno, tal como configuradas pelo teatro brechtiano” (Cf. *Ibidem*, p. 24).

serviço dos imperativos do capital, da guerra imperialista, transformada, então, também em uma crítica à ascensão do fascismo e seus processos, mecanismos e procedimentos de massificação, sedução e manipulação de massa, com a supressão das últimas cenas e interrupção da parábola após a transformação de Galy Gay, sua incorporação, fusão ao exército, projetando títulos relacionando os acontecimentos da peça à conjuntura política, ao momento histórico presente. Posteriormente, em seus comentários à peça em 1936, a sugestão de Brecht de concretização da parábola no contexto da Alemanha sob regime nazista testemunha sua busca por uma “transparência” – questão cobrada por Brecht em sua crítica à parábola de Kafka, bem como ao ensaio de Benjamin sobre o autor – cada vez maior da parábola em sua crítica ao fascismo, tornando-a mais nítida, explícita, reconhecível. Vimos como Brecht mobiliza, na parábola, reflexões de Marx acerca da “alienação” no capitalismo, para, então, falar da massificação e cooptação no fascismo, fazendo uma crítica ao contexto político, tendo em vista a compreensão e o reconhecimento do fascismo como “fase histórica do capitalismo”, como afirma em *Cinco dificuldades para escrever a verdade*, como a manifestação e a expressão mais explícita, “mais descarada” e “mais fraudulenta” da violência pela manutenção das relações de propriedade, pela defesa da propriedade privada em um período de crise do capitalismo – buscando desnaturalizá-lo como “catástrofe”, “força” natural inevitável (BRECHT, 1967, p. 23).

Como vimos, a peça não mostra uma solução, não se pode dizer que haveria uma transmissão de instruções ou orientações para a construção da ação política revolucionária, mas, transformando radicalmente a postura tradicionalmente passiva do espectador de teatro, a busca de incitar, ensejar e exercitar por parte dele uma postura ativa, crítica. A parábola é construída, na articulação da construção formal do texto e da montagem do espetáculo, pelos diferentes mecanismos e procedimentos de estranhamento, pelos recursos de trabalho com a técnica de montagem e interrupção da ação, pelo trabalho de apresentação, exposição e estranhamento do *Gestus* pelos atores, posicionando-se, comentando as ações. Assim, buscava-se incitar no espectador uma aprendizagem, um exercício de um “olhar complexo” capaz de perceber, identificar e explorar contradições entre os diversos aspectos e elementos do espetáculo, comparando as citações do *Gestus*, uma postura capaz de se posicionar, reconhecer contradições e confrontá-las, relacioná-las à realidade social em que vive, em sua contraditoriedade de caráter estrutural e histórico, ao próprio contexto político, a fim de desnaturalizá-lo, que buscamos também compreender como um exercício de “dialética” como “método de pensamento e comportamento”, utilizando a caracterização de Steinweg,

no contexto do teatro épico. Como vimos, haveria, com o efeito do estranhamento, a busca de uma exposição artística, por meio da construção cênica, teatral, do “complexo de causalidade social”, dos processos sociais, políticos e econômicos, das contradições estruturais e históricas subjacentes aos acontecimentos e ações, “das contradições objectivas nos processos” (BRECHT 1999, p. 15), e de uma desnaturalização da própria forma de percepção cotidiana, questões que observamos como subjacentes a seu próprio debate com Benjamin sobre Kafka. Almejava-se gerar um exercício de “dialética”: “*o que se compreende por si*”, “a forma particular que tomou a experiência na consciência”, como vimos, seria negada pelo efeito de estranhamento, para posteriormente transformar-se “em uma nova *compreensão*” (BRECHT, 1999, p. 14). Assim, buscar-se-ia aquele movimento rumo a um terceiro momento, em que o estranhamento proporcionaria e alçar-se-ia a “uma nova compreensão”, a um reconhecimento mediado, de caráter crítico, por aquele processo dialético de “negação da negação”. Poderíamos ver aqui, na ausência desse movimento dialético entre estranhamento e “uma nova compreensão” mediada, pelo reconhecimento das contradições estruturais, as críticas de Brecht à parábola kafkiana e seu afastamento em relação a ela, de modo que, em Kafka, a parábola seria, para usar a caracterização de Heiner Müller, “estranha” e não “estranhadora”: não seria engendradora, incitadora de estranhamento em sentido brechtiano, não relacionando, segundo Brecht, as adversidades da vida cotidiana às “contradições sociais objetivas”, à estrutura econômico-social subjacente, no que residiria aquela “ingenuidade” de Kafka a seus olhos (BENJAMIN, 2010, p. 28).

Segundo Jean-Pierre Sarrazac (2002 a, p. 107), a forma da “peça-parábola” seria central no projeto de teatro épico de Brecht, encontrando-se no núcleo, no “coração” da radical transformação brechtiana do teatro, apresentando função central em seu projeto estético-político de substituição da “forma dramática” pela “forma épica do teatro”. Assim, conforme Sarrazac, “Brecht entroniza a peça-parábola como a forma por excelência do teatro épico”, retomando uma tradição da Idade Média e do Renascimento e produzindo, criando, no entanto, de modo consciente, “um conceito teatral novo” (2002 a, p. 109). A “peça-parábola” viria, segundo Sarrazac (2002 a, p. 107-108), “liquidar o conflito dramático” “*na mediação*”, substituindo o “conflito” da ação dramática pela dinâmica do “jogo de contradições” que o teatro épico busca expor, visando, em vez do tradicional desenvolvimento da ação dramática, apresentar de que modo e por quais motivos, que remetem às forças sociais, econômicas e políticas, ao “complexo de causalidade social”, como vimos, as personagens se comportam de forma contraditória. Como defende Sarrazac,

a gênese e a história das versões, das reelaborações de *Um homem é um homem* permitiria vislumbrar “a evolução interna da dramaturgia de Brecht e seu andamento rumo à parábola”, marcada por um “desvio” cada vez maior da “história imagética”, da “ficção”, da fábula teatral, em direção a questões e problemas sociais, políticos e econômicos do contexto histórico, aos acontecimentos, aos eventos do próprio “material histórico cotidiano” aos quais se refere (2002 a, p. 111-115). Segundo Sarrazac, justamente com aquela “remontagem” da personagem Galy Gay em “militar imperialista”, na primeira versão da peça, inaugurar-se-ia um “desvio” entre dois “níveis narrativos”, em que a “problemática filosófica” da desconstrução do “eu” e a questão da mutabilidade humana, já presentes nos planos de peça *Galgei*, liga-se “à crítica política”, instaurando o “desvio” “entre uma história simples e uma referência ao político no que há de mais agudo e atual” (2002 a, p. 111-112). Conforme Sarrazac (2002 b, p. 77-78; 2002 a, p. 111-115), a “peça-parábola” brechtiana, marcada por uma “economia severa da forma” – em oposição à “profusão dos detalhes” e ao “consumo desmedido do real através da obra de arte” que caracterizariam o naturalismo –, bem como pelo “desvio” entre “ficção” e “acontecimentos históricos”, pela “montagem” entre “história imagética” da parábola e “material histórico”, seria uma forma “econômica” e “simples” que remeteria ao caráter extremamente complexo da realidade, elaborando suas contradições e proporcionando uma “abertura” para ela. Assim, podemos ver no trabalho brechtiano com a parábola teatral, na forma da “peça-parábola”, uma forma privilegiada daquele trabalho dialético de Brecht de “ultrapassamento” da tradição com o teatro épico, como caracteriza Pasta Júnior, já que, com ela, conforme observa Sarrazac (2002 a, p. 126-127), Brecht joga entre “formas teatrais legadas pela tradição” e contradições do presente, sendo justamente deste “lugar contraditório” que ela se desenvolveria, instaurando um “espaço de uma confrontação cerrada entre tradição e novidade”, criando, então, uma forma nova, “um conceito teatral novo”. No próprio recurso à forma da parábola, podemos ver um mecanismo de estranhamento, dado que ela apresenta uma “distância estrutural”, um “desvio” de “níveis narrativos”, como enfatizado por Sarrazac (2002 a, p. 112). “A própria forma” da parábola manteria, então, como observa Knopf, uma relação íntima, intrínseca, com o estranhamento, “na medida em que ela não reproduz a realidade ‘de forma imediata’, mas a apreende por ‘imagens estranhas’”, pelas imagens da fábula teatral a serem estranhadas e remetidas a ela (1980, p. 405). Posteriormente, em anotação em seu *Diário de Trabalho*, em 30 de julho de 1945, Brecht escreve, acerca das “parábolas”, que “elas são encarnações de ideias” (2005 a, p. 273): assim, temos, com a parábola, o recurso a uma

forma na qual se busca incitar, propiciar, ensejar no espectador processos de reflexão de caráter “abstrato” a partir de uma narrativa, de uma “história imagética” de caráter “concreto” e dos “desvios” nela realizados, operados, inseridos, conforme Sarrazac, que dele exigiriam um exercício de abstração, constituindo, como enfatiza o autor, uma “pedagogia aberta” (2002 a, p. 110).²⁴⁶ Vendo no trabalho brechtiano com a parábola essa “pedagogia aberta”, como caracteriza Sarrazac, opomo-nos, portanto, àquele teor “moralizante” e fechado” identificado por Müller nas parábolas de Brecht.

Vemos, então, em *A medida* e *Um homem é um homem*, como Brecht constrói parábolas que elaboram as contradições históricas, remetendo à conjuntura política, ao contexto histórico-social, político, econômico e suas contradições de caráter estrutural, a problemas, questões e discussões de caráter abstrato, não oferecendo soluções, mas, antes, construindo grandes entraves. Segundo Brandt, as parábolas brechtianas seriam “parábolas negativas”, ilustrando um “estado de coisas *errado*”, mostrando, portanto, como elas não deveriam ser: este trabalho brechtiano com a parábola não excluiria uma “conduta correta”

²⁴⁶ Tais considerações do teórico e dramaturgo contemporâneo Sarrazac devem ser compreendidas no contexto de seu projeto estético-político de reabilitação do drama na contemporaneidade, no qual se inserem sua produção teórica e sua dramaturgia. Em *O futuro do drama*, de 1981, Sarrazac afirma “um equívoco na escolha do alvo quando, nestes últimos anos, se instaurou um processo à noção brechtiana de fábula”, partindo do *Pequeno Organon*, “de tal modo que somos levados a interrogar-nos sobre o pretenso abandono atual da fábula” (Cf. SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002 b, p. 30-31). Segundo Sarrazac, haveria, aqui, uma confusão entre “*fábula e continuidade dramática*”, “fábula” e “fabulismo” – o qual atribui a Lukács, mas que não corresponderia à noção de “fábula” em Brecht, marcada justamente pela “montagem”, pela “interrupção” do desenvolvimento da ação, pelas possibilidades de associações das diversas contradições presentes na peça, como vimos (Cf. *Ibidem*, p. 31). Conforme Sarrazac, por um lado, “transgredir o ‘fabulismo’ linear, optar pela repetição em detrimento da progressão” seria uma exigência colocada pelo próprio tempo histórico atual, no qual “as grandes narrativas orais, as narrativas fundadoras, os mitos, calaram-se. [...] onde se tornou impossível retomar qualquer discurso de verdade ou exemplo” (Cf. *Ibidem*, p. 34). Porém, por outro lado, conforme afirma, “o perigo de ver a opacidade e os ruídos do mundo obscurecerem o trabalho artístico” estaria, hoje, “mais presente do que nunca”, bastando “apenas abandonar a montagem ao funcionamento de uma mecânica que se descontrola, de uma balbúrdia vanguardista inútil”: uma “vã agitação” contra a qual defende que “a fábula, no sentido brechtiano que invade simultaneamente a arte e a realidade e que constitui o bem comum do ator e do espectador, será sempre, útil” (Cf. *Ibidem*, p. 34). Buscando fazer frente a essa “vã agitação”, ao que ele identifica, portanto, como um esvaziamento da efetividade política, uma neutralização de potenciais políticos e críticos presente no teatro contemporâneo, Sarrazac apropria-se da parábola teatral brechtiana, da forma da “peça-parábola”, vendo, em sua forma “econômica” e “simples” caracterizada por uma “arte do desvio” (*Ibidem*, p. 78), que remeteria ao caráter extremamente complexo da realidade, proporcionando uma “abertura” para o presente, uma forma de elaboração das contradições do tempo presente extremamente pertinente aos entraves políticos e históricos contemporâneos, realizando ele mesmo uma produção teatral com a forma da parábola. Sua peça *O Fim das possibilidades*, segundo o próprio autor, seria uma parábola sobre “a máquina econômica bloqueada”, a disseminação da miséria e do desemprego no período do esvaziamento histórico do presente, a “extensão da desesperança” no liberalismo econômico (Cf. SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Fim das Possibilidades*. Tradução de Isabel Lopes. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2015, p. 14; *Idem*. *O futuro do drama*, op. cit., p. 186-198; *Idem*. *La Parabole ou L'Enfance du Théâtre*. Belfort: Circé, 2002 a, p. 84-125; *Idem*. *Sobre a fábula e o desvio*. Organização e tradução: Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7 Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013).

implícita, subjacente, mas o público não seria “alimentado com uma moral pronta e digerível” (BRANDT *apud* SOLOMON, 1997, p. 84). Como observa Alisa Solomon, tal caracterização do trabalho brechtiano com a forma da parábola opõe-se às acusações que veem em suas peças “veículos ideológicos”, “objetos de lições comunistas”: “a forma da parábola permite a Brecht, antes, submeter tais doutrinas a uma crítica prazerosa” (SOLOMON, 1997, p. 84). Em *A Medida* e em *Um homem é um homem*, vemos como Brecht mobiliza “a autoridade do marxismo”, como diz Benjamin, com vistas a uma crítica ao contexto político, buscando desnaturalizá-lo e expor, apresentar, trazer à tona o âmbito estrutural subjacente, tornando-a simultaneamente objeto desta “crítica prazerosa” almejada por seu teatro. Nelas, Brecht não oferece exatamente soluções e instruções, orientações para a construção coletiva da ação política, não um veículo de demonstrações de “teses” ou de uma “moral” a ser extraída, mas submete, tornando-o objeto de investigação, análise, discussão, o âmbito da própria teoria à especificidade da construção formal da parábola na peça de aprendizagem, à atividade do experimento de atuação de caráter coletivo, ou à construção do espetáculo de caráter não-ilusionista no teatro épico, segundo o efeito de estranhamento, permeando, atravessando e constituindo todos os seus aspectos, meandros e níveis, enquanto desnaturalização no próprio âmbito formal. Como ressalta Pasta Júnior, o efeito de estranhamento remete a uma “internalização”, “na esfera dos signos”, do marxismo, de modo a provocar uma “*distância*”, proporcionando justamente “o *descolamento* dos pontos de vista de autor, narrador e personagem” (1986, p. 203). Assim, Brecht transformaria as próprias teses políticas em objeto de um exercício crítico, daquela “crítica prazerosa”, como enfatiza Solomon, buscando uma transformação radical de postura – de quem atua na peça de aprendizagem, ou do espectador no teatro épico, com o exercício daquele “olhar complexo” para reconhecer, identificar e explorar contradições, uma postura ativa, crítica, correspondente também à transformação da postura do ator frente ao ator tradicional de teatro dramático burguês, “aristotélico”, “hipnótico”, buscando incitar, exercitar aquela experiência dialética do efeito de estranhamento. Deste modo, podemos compreender o ensinamento ou aprendizado buscado com suas parábolas não segundo acusações “moralizantes” um tanto corriqueiras, mas como o exercício de uma postura crítica radical, relacionada a um aprendizado de “dialética”, à qual a parábola brechtiana mostrar-se-ia estreitamente relacionada: tanto em seu trabalho com a forma, remetendo a uma apropriação e a um trabalho dialético com formas da tradição e contradições do presente, gerando um “conceito teatral novo”, conforme Sarrazac, quanto no aprendizado

que almeja proporcionar.²⁴⁷

Portanto, enquanto as parábolas kafkianas não apresentariam “doutrina”, as parábolas de Brecht colocariam a “doutrina”, ou a teoria, “a autoridade do marxismo”, como diz Benjamin, também como objeto de crítica, visando uma crítica da postura e uma postura crítica, o aprendizado de uma “nova postura”, como também escreveu Benjamin, como vimos, que compreendemos como relacionada à “dialética” enquanto “método de pensamento e comportamento”, utilizando-nos da caracterização de Steinweg. Tal questão, como veremos aqui, está presente enquanto o próprio tema de inúmeras das *Histórias do sr. Keuner*.²⁴⁸ Keuner tem seu surgimento, no trabalho brechtiano, nas peças de aprendizagem, como “figura de palco de tipo especial”, apresentando uma função de “comentador” “do acontecimento no palco”, observando-o “de forma crítico-distanciada” (KNOPF, 1984, p. 312-313).²⁴⁹ A figura do “pensador”, “aquele que pensa” (*der Denkende*), como é

²⁴⁷ Acerca da questão da “dialética” no trabalho brechtiano, cabe observar que o próprio Brecht chegará, posteriormente, a substituir a designação “teatro épico” por “teatro dialético” (Cf. WILLETT, John (Ed.). *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Edited and translated by John Willet. New York: Hill and Wang, 1964, p. 281-282). Segundo ele, o “épico” seria ainda um “pré-requisito”, permanecendo, porém, “muito formal” (Cf. *Ibidem*, p. 282). Devemos ter em vista, aqui, também uma identificação da apropriação levada a cabo, pela própria indústria cultural e pelo “estetizado mercado capitalista”, como observa Sérgio de Carvalho (2013, p. 115), dos recursos formais de caráter “épico”, como o emprego de coros em propagandas de Coca-Cola: em seu *Diário de Trabalho*, em anotação durante o período em que vivia nos Estados Unidos, em 1942, Brecht escreve que “Eisler tem razão de lembrar como era perigoso quando púnhamos em circulação inovações puramente técnicas, desligadas de qualquer função social [...] Você pode ouvir música instigante no rádio daqui 100 vezes por dia, coros estimulando a compra de coca cola. É suficiente para fazer você exigir *l'art pour l'art* em desespero” (Cf. BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho, volume II: 1941-1947*. Organização de Werner Hecht; tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005 a, p. 101). Além disso, neste contexto, podemos ver, na própria substituição da designação, como observa Pasta Júnior, um trabalho, um procedimento dialético de auto-superação, semelhante ao realizado por ele com a tradição, uma manifestação de “um movimento permanente de apuramento formal e conceitual que é a melhor expressão daquele assumir no corpo da própria obra a tarefa incomensurável de estabelecer integralmente os fundamentos de uma nova arte, [...] de configurar uma nova totalidade. De certa forma se poderia dizer que Brecht aplica em seu próprio trabalho o mesmo instrumento da *Aufhebung* com o qual trata a herança, e que a si mesmo suprimiu, conservou e elevou” (PASTA JÚNIOR, José Antônio. *Trabalho de Brecht: Breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Editora Ática, 1986, p. 157-158).

²⁴⁸ Há divergências nos estudos de Brecht acerca da classificação de “gênero” literário das *Histórias do sr. Keuner*: Knopf menciona que, tomando este próprio título, ao interpretar a preposição “de” como designação de origem”, portanto, como histórias “provenientes dele”, “transmitidas” ou contadas pelo sr. Keuner, elas poderiam ser tomadas como “anedotas”, já ao interpretá-la como “sobre” o sr. Keuner, enquanto “designação de objeto”, poderiam ser compreendidas como “parábolas”, ressaltando seu “caráter didático”, segundo o qual a figura foi tradicionalmente recebida. Já Klaus-Detlef Müller sugere sua classificação como “apoteagma” (Cf. KNOPF, Jan. *Brecht-Handbuch: Lyrik, Prosa, Schriften*. Stuttgart: Metzler, 1984, p. 317-318). Aqui, tomamos as histórias analisadas como parábolas, ressaltando tal caráter didático, buscando interpretar o trabalho brechtiano com a forma nestas narrativas e seu possível valor de aprendizagem.

²⁴⁹ Surgido no *Fatzer*, Keuner “recebeu os aspectos de um ‘professor’ das outras figuras” (Cf. KNOPF, Jan. *Brecht-Handbuch: Lyrik, Prosa, Schriften*. Stuttgart: Metzler, 1984, p. 312). Para uma análise de seu surgimento nas peças de aprendizagem, cf. *Ibidem*, p. 311-313; “Kommentar: Geschichten vom Herrn Keuner”. In: GBA 18, p. 457-485; STEINWEG, Reiner. *Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*. Zweite, verbesserte Auflage. Stuttgart: Metzler, 1976 b, p. 106. Sobre o *Fatzer*, conforme já mencionado, cf. MANTOVANI, Pedro. *O Complexo Fatzer de Brecht* (Tradução, introdução e

caracterizado Keuner, deveria entrar em palco “em uma cadeira”, segundo Brecht, o que remeteria a uma postura “daquele que pensa”, “uma postura não incômoda, de alguém que pesquisa e conhece”, indicação referente à peça *De Nada, nada virá* (GBA 18, p. 459; TC 12, p. 261), que Benjamin retoma na primeira versão de *O que é o teatro épico?*, para caracterizar “a aspiração do novo teatro” de Brecht como a de “dar a vida, no palco, a esse sábio”. Benjamin refere-se a Keuner como uma figura que apresentaria aquele “olhar estranhado” frente à imagem da “cena de família” interrompida, imobilizada, paralisada, por ele construída para falar do “olhar do dramaturgo épico” (OE I, p. 82; VB, p. 11). Posteriormente, extrapolando o âmbito das peças de aprendizagem, Keuner torna-se a figura central das narrativas trabalhadas, formuladas e reformuladas, escritas e reescritas por Brecht de 1926 até o fim de sua vida, nas quais, por uma experimentação formal com “novos modelos”, como observa Vilma de Melo, buscava “superar a forma do romance burguês”, criando trabalhos em prosa que se assemelhavam às “*short stories* americanas e inglesas”, além “da literatura chinesa e da Bíblia, seu referencial maior (segundo ele mesmo)” (2013, p. 128). O nome “Keuner” remeteria tanto ao termo alemão *Keiner* (ninguém), que apresenta, no dialeto alemão suábio, a pronúncia “koiner”, quanto a *koinós*, do grego, que significa “comum”, algo “que diz respeito a todos” e, portanto, a “ninguém” específico (MELO, 2013, p. 129), cuja derivação *koiné*, refere-se à “compreensibilidade comum” e à “linguagem coloquial” (KNOPF, 1984, p. 313). O sr. Keuner é muitas vezes chamado apenas de “sr. K.” que remete, como bem observado por Vilma de Melo (2013, p. 132), “ao K. de Kafka”, porém, diferente daquele apagamento do nome em Kafka, pode-se relacioná-lo aqui ao apagamento da noção burguesa de indivíduo por esta dimensão coletiva de “todos” e “ninguém” especificamente.

Na publicação das primeiras *Histórias do sr. Keuner*, em 1930, no primeiro caderno dos *Versuche*, Brecht se refere a elas como expondo “um experimento de tornar os gestos citáveis” (GBA 18, p. 463). Tal caracterização é citada por Benjamin para se referir à “nova postura” visada, almejada com os trabalhos experimentais brechtianos (VB, p. 35) e utilizada por ele, então, para caracterizar “a mais alta realização do ator” no teatro épico, seu próprio objetivo, como vimos (OE I, p. 88; VB, p. 19), interpretando-a de seu modo específico. Nas histórias, como observa Knopf, “o leitor pouco experiencia sobre o próprio Keuner”, sendo o crucial, aqui, “sua função comunicativa”, justamente suas “posturas”, e

notas). 2011. 219 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011; GATTI, Luciano. *A peça de aprendizagem: Heiner Müller e o modelo brechtiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

não “sua pessoa”, o “indivíduo” (1984, p. 316). A crítica da “postura”, da linguagem gestual, torna-se, assim, o tema mesmo de inúmeras das narrativas das *Histórias do sr. Keuner*. A questão de uma postura crítica relacionada à “dialética” já pode ser vista como presente enquanto o próprio problema temático da história *O que é sábio no sábio é a postura*, que vimos no segundo capítulo deste trabalho (seção 2.4.1), apresentada, na primeira publicação nos *Versuche*, como a primeira das narrativas da coletânea, posição que se mostra significativa, colocando, como ressalta Knopf, “em negativo”, uma espécie de “sinal para o restante das histórias” (1984, p. 316).²⁵⁰ Nela, como vimos, o sr. Keuner critica a “postura” do professor de filosofia, que foi lhe falar “de sua sabedoria”: observando a postura “incômoda” e “obscura” do professor, seu modo de se sentar, andar, falar e pensar, que “fala obscuramente, e nada esclarece ao falar”, o sr. Keuner o interrompe em seu discurso, afirmando que, ao ver a “postura” por ele assumida, “seu objetivo” não lhe interessa (BRECHT, 2013, p. 11). Como ressalta Knopf, esta caracterização da “postura do professor” remeteria a certa postura de uma “figura típica”, do “‘tipo’ tradicional do ‘professor distraído’”, “disperso”, cuja atenção não se voltaria aos acontecimentos e às “coisas cotidianas”, à realidade cotidiana, “pois ele só se ocupa com o pensamento”, estando imerso nele (1984, p. 316). Assim, nessa primeira história, o sr. Keuner, caracterizado como “aquele que pensa” e como um “professor”, já se distinguiria deste “‘tipo’ tradicional do ‘professor’”, do “‘filósofo’ habitual”, tradicional, conforme Knopf, colocando-se “programaticamente” contra ele: “Keuner não representa nenhuma lição, e ele não ensina em nenhum ‘sentido professoral’” (KNOPF, 1984, p. 316). O sr. Keuner estabelece, portanto, uma crítica ao pensamento do professor, mais especificamente, à sua “obscuridade”, a partir de uma crítica à “obscuridade” de sua postura: o caráter “incômodo” do pensamento do professor, como observa Knopf, “não significa ‘incômodo’ para os outros”, no sentido de “insubordinado, crítico, mas acompanhado de posturas incômodas do Professor”, no sentido de posturas “pretensiosas” e “cansativas”; assim, seria um “pensamento” de caráter “cansativo”, no próprio “sentido corporal”, seria uma “auto-tortura”, um “auto-tormento”, gerando, deste modo, “formulações obscuras”, carentes de ensinamento, de “qualquer esclarecimento, qualquer explicação” (1984, p. 316). Deste

²⁵⁰ Propondo uma “classificação” das narrativas em tornos de “círculos de problemas”, Inge Häußler sugere “posturas dialéticas”, que remeteriam à “linguagem gestual”, como um dos “círculos” em torno do qual se encontraria grande parte das narrativas, como *O que é sábio no sábio é a postura*, sendo os demais: “filosofia e religião”, “sociologia e política”, “arte” e “virtudes” (Cf. HÄUSSLER *apud* KNOPF. *Brecht-Handbuch: Lyrik, Prosa, Schriften*. Stuttgart: Metzler, 1984, p. 315).

modo, ressalta Knopf, sua própria “postura” permitiria reconhecer “que ele não tem nada a dizer”, justamente por estar “desatento”, “disperso” e despreocupado com a “realidade” cotidiana, social e política na qual está inserido, bem como com o próprio “interlocutor”: uma postura típica, característica da “torre de marfim”, apartada da “realidade e do conhecimento dos seres humanos” (KNOPF, 1984, p. 316). Poderíamos compreender a crítica de Brecht a Kafka em um sentido semelhante, quando, ao perguntar pelo modo “como ele se comporta”, afirma que ele teria visto “o que estava por vir, sem ver o que está por aí”, criticando sua suposta ingenuidade e falta de percepção da estrutura econômico-social subjacente aos infortúnios cotidianos, portanto, sua falta de conhecimento da realidade social, em seu âmbito estrutural, material e histórico, relacionada, aos olhos de Brecht, à sua “obscuridade”, à sua falta de “transparência” e incapacidade de oferecer, elaborar, propiciar perspectivas, em sua produção artística, para uma transformação política revolucionária da realidade social.

Na narrativa *Sobre a postura*, temos: “a sabedoria é uma consequência da postura” (BRECHT, 2013, p. 88). Brecht via a “sabedoria”, como mencionado, como conhecimento coletivamente construído e coletivamente útil, no processo de construção coletiva de uma ação política revolucionária. Günther Anders afirma que Brecht “não julgava nunca as teorias de acordo com sua verdade, mas, sempre, somente de acordo com sua utilidade (que ‘seria’ a verdade)” (1993, p. 161). Em seu ensaio sobre as *Histórias do sr. Keuner*, Anders afirma que teríamos, aqui, uma “nova teoria do conhecimento”, segundo a qual a “verdade” não corresponderia à “adequação entre ‘res’ e ‘intellectus’”, entre “coisa” e “intelecto”, “mas entre ‘res’ e ‘Attitude’”, entre “coisa” e “postura” (*Haltung*): a “postura” seria, aqui, afirma Anders, comentando a história do professor de filosofia, “o critério de verdadeiro e falso” (1993, p. 166).

Podemos dizer, então, que temos aqui como o próprio tema subjacente, na crítica do sr. Keuner à postura “obscura” do professor, uma postura crítica relacionada à “dialética”, que constituiria o aprendizado buscado – também por seu teatro, aquela postura ativa e atenta às contradições, apta a percebê-las, capaz de reconhecê-las, em seu caráter estrutural e histórico, e agir ativa e coletivamente no mundo, de modo a transformá-lo. Assim, a teoria brechtiana sobre o caráter histórico-social, político, contraditório da linguagem gestual, que desenvolverá ao longo das décadas de 1930 e 1940 com seu conceito de *Gestus*, como vimos, e daquela intrínseca associação, correlação entre “postura” e “pensamento” torna-se, enquanto tema da parábola, sujeita a seu específico, característico processo de construção,

tornando-se o objeto de crítica e de um aprendizado de postura crítica. Deve-se observar, como afirma Vilma de Melo, que Brecht não constrói, nas *Histórias do sr. Keuner*, “uma argumentação que conduza a uma conclusão”, mas as deixa “em aberto”, encerrando-as frequentemente com uma “resposta irônica, surpreendente ou desconcertante”, como vemos na história sobre o professor de filosofia, de modo a fornecer um certo “quebra-cabeça para o leitor”, cujas expectativas, como em seu teatro, são sistematicamente frustradas, sendo levado a reconhecer “que não há propriamente uma conclusão para a argumentação, mas que esta consiste num infundável processo dialético” (2013, p. 130). Na história *Uma postura aristocrática*, de 1932, Brecht escreve: “O sr. Keuner disse: ‘Também eu assumi certa vez uma postura aristocrática (vocês sabem: reto, empertigado e orgulhoso, a cabeça jogada para trás). Eu estava de pé, na maré montante. Como a água me chegava ao queixo, assumi essa postura’” (BRECHT, 2013, p. 98). Tal postura descrita remete à postura fascista, como observa em nota o tradutor Paulo César de Souza, à “juventude hitlerista”. Aqui, descrevendo uma postura comum ao imaginário alemão da época e relacionando-a um afogamento, a uma postura assumida em uma inundação, Brecht estabelece uma crítica da postura fascista em sua relação com um contexto de crise, buscando estranhá-la, desnaturalizá-la e expor seu caráter social e político: a partir da “postura corporal”, expor uma “postura” em termos mais amplos, permeada de caráter político, assumida pelos sujeitos nas relações sociais, frente à realidade social, uma postura enquanto “uma relação”, “uma forma determinada através da qual alguém (ou um grupo) se confronta com o ambiente social”, como ressalta Koudela (1991, p. 102), conforme vimos. Assim, aponta-se, remete-se a uma desnaturalização do fascismo, compreendido como manifestação de uma crise do capitalismo, e não como barbárie inevitável, “catástrofe da natureza” (BRECHT, 1967, p. 23).

Nas *Histórias do sr. Keuner*, a crítica da postura, a exposição da postura e da linguagem gestual em seu caráter socialmente contraditório, político, remetendo às contradições sociais estruturais, está presente enquanto o tema mesmo de diversas narrativas, mas também a partir da própria estrutura formal de “diálogo” subjacente à construção de grande parte delas, seja explícita ou implicitamente, como observa Krusche – como acima, em *Uma postura aristocrática*, na qual Keuner realiza uma declaração “sem uma declaração precedente de um interlocutor”, mas cuja existência estaria “implicitamente” pressuposta, frente ao qual o sr. Keuner assumiria determinada postura, ou quando o sr. Keuner “conduz um dialogo com ele mesmo” (KRUSCHE *apud* KNOPF, 1984, p. 315).

Nos casos de diálogos explícitos, observam-se figuras, como ressalta Krusche, apresentadas de acordo com “sua *função social*” (*apud* KNOFF, 1984, p. 317). É o caso do professor de filosofia, remetendo a uma “figura típica” do intelectual da “torre de marfim”, como ressaltado por Knopf, como vimos, ou do médico, na história que vimos na seção anterior deste trabalho, que teria tratado de muitas coisas desconhecidas, sem, porém, torná-las conhecidas, estabelecendo-se uma crítica de uma postura também “obscura” e remetendo a um questionamento da função social do próprio trabalho científico do médico. Assim, nas histórias, são expostas, conforme Krusche, “diversas posições de interesse da utilização da linguagem” (*apud* KNOFF, 1984, p. 317), de modo que a crítica da linguagem gestual, a crítica da postura levada a cabo pelo sr. Keuner, então, revelar-se-ia em seu teor de crítica social e política, enquanto crítica das funções e dos interesses político-sociais que lhe são subjacentes, trazendo à tona o próprio âmbito das contradições estruturais das relações sociais. O foco das histórias volta-se, então, como observa Krusche, justamente às relações sociais estabelecidas, travadas e construídas entre os sujeitos: “como argumentador, Keuner é um tipo de corporificação de uma fortuna de discussão materialista-dialética”; enquanto “interlocutor”, ele “‘coloca em fluxo’ as coisas discutidas”, movimentando-as, vislumbrando “seus novos lados” (*apud* KNOFF, 1984, p. 316-317).

Assim, viriam à tona as contradições presentes nas relações entre indivíduo e o âmbito da coletividade – aquela questão central das peças de aprendizagem. Conforme Brecht, na narrativa *A contradição*, em *Me-ti*, “uma das práticas habituais de Mi-en-leh” – nome utilizado para se referir a Lênin – “consistia em rastrear a contradição em fenômenos aparentemente homogêneos” (BRECHT, 1991, p. 134). Segundo Jameson, referindo-se a tal narrativa, “contradição” seria “o nome próprio da relação mesma que ocorre nos grupos, entre seus componentes, e entre os próprios grupos”: as relações sociais e “dinâmicas de grupo” se caracterizariam por essa “aparência homogênea”, por uma padronização, de acordo com a qual os indivíduos, enquanto “átomos” que as compõem, seguiriam a sua “lógica”, constituindo uma aparente unificação, de modo que a “dialética” deveria buscar as contradições subjacentes a tal aparência unificada, harmônica (2013, p. 160-161).²⁵¹ Poderíamos dizer que é o que Brecht busca realizar com a crítica da postura nas *Histórias do*

²⁵¹ Aqui, Jameson afirma que, com a noção de “trabalho ou projeto comum” como “unidade mínima” das relações sociais, com a noção de “partes ínfimas” que as coisas apresentariam, teríamos “um pressuposto metafísico fundamentado na existência dos próprios grupos sociais e de suas dinâmicas. [...] um materialismo fundamentalmente social, oposto ao físico (como o materialismo mecânico ao gosto da filosofia iluminista do século XVIII)” (Cf. JAMESON, Fredric. *Brecht e a Questão do Método*. Tradução e notas de Maria Sílvia Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 160-161).

sr. Keuner. Temos, então, críticas da postura em seu caráter social, histórico, político, contraditório, de uma linguagem gestual que remete às relações sociais contraditórias entre os seres humanos, visando seu estranhamento, sua desnaturalização, percebendo e reconhecendo as contradições nelas envolvidas, em seu caráter estrutural e histórico, um aspecto crucial, fundamental das preocupações teatrais de Brecht, como vimos. Desta forma, os fundamentos do próprio projeto estético-político de Brecht, que subjazem seu trabalho com o teatro épico e as peças de aprendizagem, tornam-se tema das histórias e apresentam-se também em sua estrutura formal, de modo que haveria aqui, como observa Vilma de Melo, uma “condensação extrema de ficção e teoria”, caracterizando as *Histórias do sr. Keuner*, então, como “microcélulas teatrais” (2013, p. 130). Assim, uma estrutura formal de diálogo estaria subjacente a um exercício de dialética como movimentação e exploração das contradições sociais estruturais envolvidas no âmbito da linguagem gestual, um exercício de postura capaz de perceber, reconhecer o caráter histórico-social da linguagem gestual enquanto posturas, permeadas de contraditoriedade social e política, assumidas pelos sujeitos nas relações sociais, e que se associam, remetem a formas de pensamento correspondentes, de ações, de comportamentos, como temos visto, visando estranhá-las, desnaturalizá-las – apresentando, então, um caráter de crítica da ideologia.

A um exercício de dialética também poderíamos relacionar aqueles procedimentos, brevemente mencionados no início deste capítulo, ao abordarmos a narrativa *O Reencontro*, de “inversão dos polos dos conceitos”, característicos da argumentação de diversas histórias, conforme aponta Knopf (1984, p. 318-319), nas quais o sr. Keuner argumenta de modo a criticar teses “por meio de sua aparente confirmação”, levada ao “absurdo”, como na narrativa *O instinto natural de propriedade*:

Quando, numa reunião, alguém se referiu ao instinto de propriedade como natural, o sr. K contou a seguinte história sobre uns velhos pescadores: “Na costa sul da Islândia existem pescadores que dividiram aquele mar entre si, através de boias ancoradas no fundo. Eles têm mais apego a esses campos de água do que a suas propriedades. São tão ligados a eles que não os deixariam por nada, nem mesmo se lá não houvesse mais peixes, e desprezam os habitantes do litoral a quem vendem sua pesca, como uma raça superficial e sem vínculo com a natureza. Eles se denominam gente da água. Quando apanham peixes maiores, conservam-nos em vasos e lhes dão nomes, afeiçoando-se a eles como sua propriedade. Há algum tempo parece que as coisas vão mal economicamente, mas eles rejeitam com firmeza qualquer tentativa de reforma, a ponto de já terem derrubado vários governos que desprezaram seus costumes. Esses pescadores mostram irrefutavelmente a força do instinto de propriedade, a que o homem está subordinado por natureza” (BRECHT, 2013, p. 52).

Aqui, a partir da construção de uma história dentro da história, o “conceito de propriedade e sua naturalidade”, como observa Knopf, a tese de seu caráter “natural”, fundamentada em um “instinto natural” do ser humano, seriam questionados, criticados, negados, “por meio de sua aparente confirmação” pelo sr. Keuner, levada ao “absurdo”, a partir de uma “demonstração absurda”, pelo exemplo da “propriedade da água”, do mar – subjacente à qual estaria a absurda noção de uma “permanência da água” –, substituindo a “propriedade da terra”, desnaturalizando, assim, também as noções de “propriedade da terra” e de “permanência da terra” (KNOPF, 1984, p. 319-320). Além disso, como ressalta ainda Knopf (1984, p. 320), pode-se observar que “a história foi certamente escrita tendo em vista as palavras de ordem de sangue e solo dos nazistas”, expondo também, então, a associação de medidas para assegurar a propriedade privada a golpes de Estado em função de uma elite, em um contexto de crise econômica, à instauração de um “estado de exceção”, remetendo, portanto, também ao processo de ascensão do fascismo e à sua desnaturalização enquanto “fase do capitalismo”, como escreve em *Cinco dificuldades para escrever a verdade*, como vimos.

Por meio de um mecanismo semelhante, conforme aponta Knopf, a própria “verdade” em sua “historicidade” seria tema da narrativa *O esforço dos melhores*: “‘Em que está trabalhando?’, perguntaram ao sr. K. Ele respondeu: ‘Tenho muito o que fazer, preparo meu próximo erro’” (BRECHT, 2013, p. 17). Aqui, como observa Knopf, a partir de uma aparente afirmação de caráter absurdo – a ocupação na “preparação do erro” –, busca-se levar a um exercício dialético de pensamento segundo o qual a “verdade” de um determinado tempo é o “erro” de um tempo posterior: a partir de uma “compreensão materialista” de que “as verdades têm seu próprio tempo”, uma constituição histórico-social, o que é tomado como “verdadeiro” em um determinado período histórico será, posteriormente, tomado como “falso”, será, portanto, superado historicamente, de modo que se busca incitar aqui a percepção e reconhecimento da própria constituição e construção histórica da “verdade”, da “historicidade do conhecimento” (KNOPF, 1984, p. 319).

Em *Conversas de Refugiados*, escritas entre 1936 e 1944, Ziffel diz que “Hegel contestou o princípio de que um é igual a um, não apenas porque tudo aquilo que existe, irresistível e incansavelmente, se converte em outra coisa, inclusive em seu contrário, mas também porque nada é absolutamente idêntico a si mesmo” (BRECHT, 2017, p. 93). Falando sobre a “dialética hegeliana”, ele diz que “seu livro *A grande lógica*” trataria “do

modo de vida dos conceitos, essas existências escorregadias, instáveis e irresponsáveis”, que compareceriam “aos pares”, sempre em contrários interdependentes: “os conceitos que elaboramos sobre alguma coisa são muito importantes. São as tenazes com que podemos mover as coisas. O livro trata da maneira como podemos intervir nas causas dos processos em curso” (BRECHT, 2017, p. 93-94). Por meio do mencionado procedimento de “inversão dos polos dos conceitos”, como caracterizado por Knopf, realizado nas *Histórias do sr. Keuner*, podemos ver uma busca de Brecht por provocar este movimento, visando um exercício, por parte do leitor, de uma postura crítica relacionada à dialética, colocando a própria constituição histórica da “verdade” como tema e objeto de reflexão, em *O esforço dos melhores*. Em *Conversas de Refugiados*, quando Ziffel e Kalle se propõem a criar uma “nova forma de escrita”, “ideográfica”, a fim de superar a “enorme imprecisão de certas palavras”, Ziffel propõe para a palavra “DOCTRINA” um ideograma “na forma de um quadro negro, utilizável apenas se trouxer o ano assinalado”. Prosseguindo, diz Ziffel, que “sem a data”, este mesmo símbolo do quadro negro “significaria VERDADE ETERNA, e poderíamos empregá-lo simultaneamente para FRAUDE INTELECTUAL” (BRECHT, 2017, p. 132-135). Comentando esta passagem em relação às *Histórias do sr. Keuner*, Knopf observa que ela seria “mais um indício” de “que o Keuner de Brecht não se confunde com um professor habitual: os ensinamentos só são utilizáveis com o número do ano, sem ele, eles são fraude intelectual” (1984, p. 319).

Porém, não se trata, na perspectiva brechtiana, apenas de afirmar a historicidade e mutabilidade do conhecimento, do ser humano, dos fenômenos, da sociedade, da estrutura econômico-social e política, mas de intervir politicamente de forma eficaz, efetiva, gerando, provocando ativamente tal transformação, colocando-os “em crise”, como vimos já no segundo capítulo, atividade à qual corresponderia sua própria noção de “crítica”, repensando “dialeticamente todo o âmbito material em uma *crise permanente*” (GBA 21, p. 330), explorando suas contradições imanentes. Assim, a mera afirmação da historicidade e mutabilidade do ser humano e da sociedade, do mundo, bem como a exposição dos processos político-econômicos subjacentes, poderia, ironicamente, cair em uma forma de percepção e visão de mundo que naturaliza tais processos: temos, neste sentido, aquela já mencionada crítica que estabelece, em *O Processo dos Três Vinténs*, à “perigosa passividade” presente na própria esquerda, em sua naturalização das relações de exploração e da luta de classes, terminando por ver o mundo, com suas contradições, enquanto um objeto de contemplação que se encontraria “do outro lado de uma barricada”, e não como

objeto de uma construção da própria *práxis* humana (2005 b, p. 111). Ou recordemos também de Galy Gay, que se transforma, mas em uma “máquina de guerra” imperialista e fascista, deixando “seu peixe nadar tranquilo” no curso da história, seguindo as forças hegemônicas, os interesses do capital. Como já afirmava então, não é suficiente observar, identificar e constatar a crise e o “fracasso” do sistema capitalista, mas é necessário provocá-los, explorá-los, radicalizá-los, “é preciso obrigá-lo constantemente a fracassar” (BRECHT, 2005 b, p. 111). A dialética, na perspectiva brechtiana, seria o que permitiria colocar a realidade social “em crise”, incitar, engendrar, provocar sua transformação, fazendo-se presente nas parábolas de *Me-ti*, enquanto tema, sob a denominação de “Grande Método”, como já mencionado. Segundo afirma em *Me-ti*, ela seria:

uma doutrina prática sobre as alianças e a dissolução das alianças, sobre o aproveitamento das mudanças e a dependência delas, sobre a realização das mudanças e a mudança de seus realizadores, sobre a dissociação e o surgimento de unidades, sobre a interdependência dos contrários e a compatibilidade dos contrários que se excluem. O Grande Método permite discernir os processos nas coisas e aproveitá-los. Ensina a formular perguntas que tornam possível a ação (BRECHT, 1991, p. 105).

Assim, a dialética, segundo Brecht, constituiria o fundamento, a condição de possibilidade para um aprendizado de como explorar as contradições históricas de modo a transformar radicalmente a realidade, a estrutura da sociedade, tendo em vista sua superação revolucionária, uma superação estrutural do capitalismo: a dialética, como ressalta Jameson (2013, p. 161), como um aprendizado de como o “velho” poderia criar o “novo”. Em *Me-Ti*, Brecht afirma que “o novo provém do velho e é sua fase seguinte. [...] O novo surge porque se subverte, prolonga e desenvolve do velho” (BRECHT, 1991, p. 156). A função da dialética seria, então, justamente provocar este movimento, intervindo “nas causas dos processos em curso”, como diz Ziffel, em *Conversas de Refugiados*. O lugar de contradição entre “novo” e “velho” seria o próprio lugar da parábola brechtiana, jogando entre formas da tradição e contradições do presente, como bem observa Sarrazac (2002 a, p. 127), conforme mencionado: um trabalho com a forma da parábola que podemos ver como inserido naquele trabalho brechtiano de “superação dialética” da tradição, de caráter “totalizante”, como caracterizado por Pasta Júnior (1986), em que buscaria, então, proporcionar ao espectador ou leitor um exercício de dialética como o próprio aprendizado. Tal concepção de “dialética” brechtiana, então, diferentemente da concepção benjaminiana que vimos, parece voltar-se

para uma perspectiva de futuro,²⁵² para um trabalho com as contradições histórico-sociais do passado que permanecem no presente, provocando sua “crise” tendo em vista sua superação, em uma perspectiva totalizante, inserindo-se naquele movimento, ressaltado por Pedro Mantovani (2012, p. 11-12), de “destravar a história”, seus bloqueios e impasses, “através da luta de classes”, em vez da ênfase benjaminiana em sua “interrupção” e na “atualização” do passado.

Nas *Histórias do sr. Keuner*, vemos como Brecht constrói parábolas que visam a crítica da “postura”, presente tanto nos temas quanto na estrutura formal, colocando em movimentação, explorando as contradições sociais, realizando processos dialéticos com as “existências escorregadias” dos conceitos, a fim de “mover as coisas”, como diz Ziffel em *Conversas de Refugiados*, buscando como aprendizado uma postura crítica relacionada à “dialética”, enquanto “método de pensamento e comportamento”, como temos buscado compreender, a partir da caracterização de Steinweg, almejada também por seu teatro: uma postura crítica ativa, apta a reconhecer as contradições em seu caráter estrutural e histórico e atuar no mundo coletivamente de modo a provocar aquela “crise” do capitalismo, provocar sua transformação estrutural e superação, na construção de uma nova sociedade.

²⁵² Aspecto enfatizado por Pasta Júnior, ao caracterizar o “projeto clássico” brechtiano, de caráter “totalizante”, conforme mencionado (Cf. PASTA JÚNIOR, José Antônio. *Trabalho de Brecht: Breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Editora Ática, 1986).

Considerações Finais

Ao longo deste trabalho, procuramos reconstituir o debate de Benjamin e Brecht na década de 1930 acerca da produção teatral brechtiana do fim da República de Weimar, partindo de um estudo interpretativo de textos e montagens de suas peças.

No primeiro e no segundo capítulos, dedicados ao início do desenvolvimento de seu projeto de “refuncionalização” social do teatro, abordamos trabalhos nos quais, segundo o próprio Brecht, tratava-se mais de uma luta contra as instituições teatrais burguesas disponíveis do que contra “a velha dramaturgia”, movimento de luta que interpretamos, em seus desdobramentos, como forma de resposta aos impasses identificados por Piscator no teatro político da República de Weimar. Vimos, então, como Benjamin valoriza, na proposta de refuncionalização social do teatro, os experimentos brechtianos de apropriação da técnica, um desenvolvimento da técnica tendo em vista a experimentação formal e a transformação da função do aparelho produtivo artístico, modificando-o politicamente, em uma ruptura com o monopólio institucional. Assim, Benjamin ressalta, apreciando-o positivamente, o trabalho de Brecht em sua apropriação e busca de aprendizagem, de caráter experimental e coletivo, com os novos aparelhos, com os novos aparatos técnicos. Isto remete tanto à apropriação da técnica de montagem, utilizada no teatro épico como recurso de interrupção da ação, transformando radicalmente a forma dramática tradicional, do tradicional drama burguês, do teatro “culinário”, quanto à utilização e apropriação desses novos meios de produção, reprodução e difusão, almejando refuncionalizá-los – tarefa a que ele mesmo também se dedica, em seus trabalhos radiofônicos –, sobretudo com a peça de aprendizagem, tendo em vista uma transformação das relações de produção literárias e artísticas, bem como um novo tipo de “popularização” da arte, como formula Benjamin. Procurava-se atacar e superar as divisões, oposições e separações entre ator e espectador, produtor e consumidor, buscando novas formas de produção, de trabalho artístico coletivo, e a “questão vital” para a arte, segundo Brecht, da socialização dos meios de produção artísticos. Na peça *A Medida*, já podemos identificar, acerca da parábola, o que será um motivo central de querela entre os autores. A interpretação benjaminiana da peça, em *O ator como produtor*, de 1934, foca-se na transformação da função da “forma-concerto” pela experimentação formal com as inovações técnicas, suprimindo as cisões e oposições entre “intérprete e ouvinte”, produtor e receptor, bem como entre “técnica e conteúdo”, “música e

palavra” no âmbito formal, gerando um processo de “fusão de formas”, mencionando também a questão da citação dos “gestos” do jovem camarada pelos quatro agitadores, na segunda versão de *O que é o teatro épico?*, de 1939 – o que, como vimos, é central em sua interpretação do teatro de Brecht como um “teatro gestual”. Neste contexto, Benjamin não concentra sua atenção no teor da parábola política – recebida de forma extremamente polêmica, conflituosa, equivocada e contrária às intenções de Brecht tanto pela crítica burguesa quanto pela marxista. A parábola, aqui, possuía para Brecht a função de proporcionar, a partir da mobilização dos “clássicos do comunismo”, sobretudo de teses leninistas, um experimento coletivo de atuação sobre os problemas das relações entre indivíduo e coletivo político revolucionário, os problemas da construção e organização coletiva da ação política revolucionária e da função e forma de organização do partido, de sua tática e estratégia, remetendo a uma crítica ao contexto político de stalinização do Partido Comunista, colocando um debate sobre sua refuncionalização. Tínhamos, então, um experimento estético-político visando a formação política do proletariado e a refuncionalização dos aparelhos, do aparelho teatral e do Partido, que ao mesmo tempo em que mobiliza teses políticas com vistas a uma crítica à conjuntura, ao contexto histórico-social e político, torna-as simultaneamente objeto de crítica, em um exercício coletivo de atuação atravessado, perpassado por recursos de estranhamento na construção formal textual e na forma de atuação. Fundamentado na teoria brechtiana da constituição histórico-social, política e contraditória da “postura”, bem como de sua intrínseca associação com o pensamento, concebendo uma influência mútua, recíproca entre ambos, o experimento buscava fornecer aos atuantes a aquisição da “noção prática do que é dialética”, segundo Brecht, almejando como aprendizado uma transformação radical da postura, o exercício de uma postura crítica por parte das pessoas que nele atuam, relacionada, como interpretamos aqui a partir de Steinweg, à “dialética como método de pensamento e comportamento” (1976 b, p. 118).

No terceiro capítulo, dedicando-nos a um estudo da peça *Um homem é um homem*, abordando o trabalho de refuncionalização social do teatro interno às instituições existentes, ao próprio aparelho teatral burguês com o teatro épico, assim como suas críticas e seu trabalho dialético com a forma dramática, dialogando com a tradição, transformando a construção de texto e cena teatrais, rompendo o ilusionismo, tais divergências acerca dos aspectos e elementos em que os autores identificam o potencial crítico, estético-político da produção teatral brechtiana aparecem mais claramente. A interpretação benjaminiana da

peça não se foca, não se volta e concentra no texto, no potencial político da parábola, mas na “construção do novo palco”, na especificidade da construção experimental brechtiana do espetáculo. Na relação entre palco e espectador, Benjamin enfatiza, sublinha e salienta, sobretudo, os procedimentos de interrupção da ação pela técnica de montagem, gerando um choque perceptivo, e o trabalho com o gestual enquanto “ordenamento experimental” com os “gestos citáveis”, reproduzindo, citando os mesmos gestos em diferentes cenas da peça. Buscamos compreender tal perspectiva benjaminiana tendo em vista seu diagnóstico da crise, da destruição da “experiência” (*Erfahrung*) e da narrativa tradicional na modernidade, com o desenvolvimento do capitalismo e suas radicais, profundas e impactantes transformações nas condições histórico-materiais, econômico-sociais de existência dos sujeitos, de modo que ele não identifica e reconhece os potenciais críticos e estético-políticos da peça na parábola, dado que as condições materiais de possibilidade para a efetividade, para a eficácia política desta forma narrativa haveriam sido, a seu ver, aniquiladas, destruídas, minadas. Consideramos, neste contexto, também suas reflexões acerca das transformações da forma de percepção humana nas grandes cidades, marcada, caracterizada pela “vivência de choque”, de modo que podemos compreender o “choque” perceptivo do teatro épico como uma forma de desnaturalização, de estranhamento desta própria “vivência de choque” da percepção cotidiana, habitual, enraizada. Além disso, vemos uma divergência acerca da própria compreensão, por parte dos autores, da “linguagem gestual” ou do *Gestus*: enquanto Benjamin parece se referir ao próprio âmbito do “gesto” corporal, opondo-o à palavra, o que compreendemos tendo em vista o diagnóstico acima exposto, Brecht desenvolve a noção de *Gestus* enquanto “postura global”, “complexa” – que engloba a dimensão do gesto corporal, mas não se reduz a ele –, de caráter totalizante, social e politicamente significativa, contraditória, que se refere a uma postura assumida pelos sujeitos nas relações sociais, remetendo à totalidade das contradições sociais estruturais e a uma forma de elaboração das contradições do tempo histórico pelo ator, de “historicização” das ações, dos comportamentos dos seres humanos. Neste contexto, levantamos também a interpretação de que o potencial crítico, identificado por Benjamin, do choque gerado pela interrupção da ação e trabalho experimental com os “gestos citáveis”, expondo uma “dialética na imobilidade”, poderia ser compreendido como um vir à tona de contradições históricas recalcadas, reprimidas, soterradas, atualizando-se no presente, em seus potenciais emancipatórios, explosivos e revolucionários, remetendo à noção de “imagem dialética” enquanto “constelação saturada de tensões”, em seu encontro e sua

cristalização de aspirações e “centelhas da esperança” de “um passado oprimido” e do presente como “tempo do agora” para a luta política “revolucionária” por ele. Assim, defendemos que o enfoque da interpretação benjaminiana do poder crítico do teatro épico relaciona-se à sua própria compreensão de crítica histórico-social materialista e à sua noção de “dialética”, tal como formuladas em sua crítica materialista da história nas “teses” *Sobre o conceito de história* e nas *Passagens*, cujo próprio movimento de elaboração configura uma forma específica de leitura e apropriação benjaminiana da teoria e prática do teatro épico de Brecht.

Por sua vez, Brecht concede papel central, função crucial à forma da parábola, assumindo em seu trabalho uma relação intrínseca com o próprio estranhamento, em uma busca de inteligibilidade da crítica político-social que pretende incitar e da capacidade de propiciar aprendizados para a construção coletiva da militância política, da ação política revolucionária. A partir da peça *Um homem é um homem*, vimos que Brecht desenvolve a forma da “peça-parábola”, organizando, articulando os recursos de experimentação formal, exposição, estranhamento e citação do *Gestus*, em uma busca de refuncionalização social do teatro a partir de uma construção teatral envolvendo uma crítica da forma dramática, “nova técnica literária, de construção cênica e de atuação”, como afirma (1967, p. 137), e a esfera temática das narrativas em referência à conjuntura, ao contexto histórico-social e seu âmbito estrutural político-econômico subjacente, visando incitar, como aprendizado para a ação política, uma transformação radical de postura por parte do espectador. Tal transformação de postura estaria relacionada a uma experiência dialética almejada pelo estranhamento, a um desenvolvimento de uma postura crítica ativa, de um “olhar complexo” apto a identificar, comparar, reconhecer e explorar as contradições entre os diversos aspectos, âmbitos e elementos do espetáculo, as exposições e estranhamentos do *Gestus*, relacioná-los e cotejá-los com o próprio contexto político a fim de desnaturalizá-lo na dimensão de suas contradições estruturais. Deste modo, também aqui, no contexto do teatro épico, buscamos compreender tal transformação de postura como uma postura crítica relacionada à “dialética como método de pensamento e comportamento”, valendo-nos da caracterização de Steinweg, a ser desenvolvida pelo espectador e levada para sua atuação política. A partir das elaborações e reelaborações das diferentes versões da peça *Um homem é um homem*, vemos como o trabalho brechtiano com a forma da parábola relaciona-se a uma busca cada vez maior por clareza, pela inteligibilidade de sua crítica política ao capitalismo e, a partir da versão de 1931, também ao fascismo. Assim, Brecht constrói uma parábola na qual mobiliza

reflexões de Marx acerca da “alienação” no capitalismo, para, então, falar da massificação e cooptação no fascismo, fazendo uma crítica à conjuntura, ao contexto político, tendo em vista a compreensão do fascismo como “fase do capitalismo”, como manifestação mais explícita, “descarada” e “fraudulenta” da violência para a defesa da propriedade privada dos meios de produção, para assegurar a manutenção das relações de propriedade em um contexto de crise do capitalismo, buscando desnaturalizar sua compreensão como “catástrofe da natureza”, inevitável – chegando posteriormente a sugerir a encenação, a “concretização” da parábola no contexto da Alemanha sob regime nazista.

No quarto capítulo, vemos, então, como as divergências, os conflitos de leitura acerca do potencial crítico e do poder de intervenção política do teatro de Brecht relacionam-se a suas querelas de interpretação em torno da parábola kafkiana. Tais perspectivas conflitantes dos autores em torno dos trabalhos de Kafka e do próprio Brecht com a forma da parábola, bem como suas relações com o gestual, remetem, em última instância, a questões, elementos e procedimentos cruciais de suas próprias produções, de seus próprios trabalhos, a diferentes e específicas compreensões das conexões entre arte e política, assim como a diferentes e próprias noções de “dialética”. Tivemos, como pano de fundo subjacente a tal abordagem, as discussões e embates relativos a Brecht no teatro político contemporâneo, a partir da apropriação das querelas entre os autores sobre Kafka por Heiner Müller, a cuja interpretação do trabalho de Brecht com a parábola, no entanto, buscamos nos opor, de modo que, se interpretamos, acompanhando Müller, por um lado, que Benjamin não identifica os potenciais críticos do teatro épico na parábola, como mencionado, defendemos tal leitura devido ao seu diagnóstico do esfacelamento da “experiência”, aniquilando, a seus olhos, as condições materiais de possibilidade para as potencialidades políticas e didáticas, para a eficácia de crítica social desta forma narrativa, ao mesmo tempo em que, por outro lado, discordamos da caracterização de Müller acerca de um teor “moralizante” e “fechado” nas parábolas de Brecht. Brecht reprova a parábola de Kafka por seu caráter obscuro, inextricável, sua “mania de segredos” e “falta de utilidade”, sua falta de ensejo de aprendizados à atuação política coletiva dos sujeitos, criticando também sua interpretação por Benjamin, que aumentaria, intensificaria ainda mais sua “obscuridade”, em vez de buscar extirpá-la, extingui-la, “iluminando” o autor, relacionando-o ao contexto histórico e buscando identificar sua postura ou seu *Gestus* em relação à realidade histórico-social, política e econômica. Benjamin, por sua vez, analisa e interpreta, por uma perspectiva favorável, valorizando-o, justamente tal caráter misterioso, “confuso”,

inextricável, caracterizado por Brecht como a “fraqueza” de Kafka, vendo na parábola kafkiana uma parábola destituída de “doutrina”, que, atendo-se à sua “transmissibilidade” em detrimento da “verdade”, auto-aniquilaria, autossabotaria a forma da parábola em seu âmbito didático, remetendo à própria destruição da “experiência” (*Erfahrung*) e da tradição, de caráter coletivo, que, historicamente, apoiava, alicerçava e fundamentava tal narrativa e sua “dimensão utilitária”, a possibilidade da constituição, formulação, elaboração de “conselhos”, ensinamentos, saberes, aprendizados. Assim, vemos como Benjamin relaciona, em sua interpretação da obra kafkiana, questões caras, cruciais a seu pensamento. Ele vê no “gesto” o elemento “nebuloso” e “simbólico” da obra de Kafka, que se oporia à tradicional forma de leitura e interpretação da parábola, de “desdobramento” de sua “significação” de modo a torná-la “lisa”, clara e manejável, construindo, a partir dos “gestos”, das descrições gestuais identificadas na obra de Kafka, “constelações”, como interpretamos a partir da análise de Mosès (1986), que expressariam, no próprio âmbito da corporalidade, a alienação da vivência do sujeito nas grandes cidades, a destruição da “experiência”, da tradição, reconhecendo no âmbito do gestual e da “cena” teatral também a abertura de novos potenciais, novas possibilidades, o próprio “refúgio” de uma “salvação”, a partir do trabalho de “ordenamento experimental” com o gestual no “teatro ao ar livre de Oklahoma”, em *Amerika*, experimentando e construindo novas formas de percepções, ações e relações sociais. Tal interpretação da obra de Kafka aproxima-se de sua interpretação do teatro épico e mostra como Benjamin põe aqui em operação suas considerações sobre a faculdade mimética de reconhecer e produzir semelhanças, que permite uma compreensão do “sentido essencial” e “mutável” de um texto, conforme Gagnebin (1993, p. 82), que geraria uma outra escrita, trazendo também à tona questões de sua crítica materialista da história, a imagem do presente como “tempo do agora” atualizador, “messiânico”, salvador e transformador do passado e do presente – as noções de “dialética na imobilidade” e “imagem dialética”. Tais considerações, constituindo seu próprio procedimento de trabalho de leitura, análise e interpretação da obra de Kafka, remetem ao trabalho específico de Benjamin de crítica literária e crítica social, trazendo à tona um potencial crítico-político a partir de uma crítica imanente às obras, e à sua própria concepção de “dialética”, construindo, a partir da obra kafkiana, poderíamos dizer, “imagens dialéticas” que associariam alienação e esperança, possibilidades de emancipação a partir da atualização das contradições reprimidas do passado, esquecimento, rememoração e despertar.

Por outro lado, as críticas ao caráter obscuro, misterioso, à “mania de segredos” da

parábola kafkiana e a exigência de “transparência” por parte de Brecht remetem-nos aos seus próprios embates em seu trabalho com a parábola, inseridos em seu projeto de refuncionalização social do teatro, às preocupações com seu “impacto” político e poder de intervenção, conforme relata-nos o próprio Benjamin, que devem ser compreendidas tendo em vista a recepção polêmica de suas parábolas em peças aqui estudadas, como *A Medida* e *Um homem é um homem*, bem como sua experiência de produção com a indústria cultural e seus processos de apropriação, “desmantelamento” e neutralização do potencial político das obras. No trabalho brechtiano com a forma da parábola, nessas peças, vemos como Brecht elabora as contradições do tempo histórico de modo não a fornecer soluções, mas a construir grandes entraves. Aqui, não teríamos veículos de demonstração de teses ou de uma “moral” a ser extraída, não o fornecimento de “receitas para a ação política”, como ele próprio afirma acerca de *A Medida*, mas uma construção de parábolas que mobilizam, como diz Benjamin, “a autoridade do marxismo”, em função de uma crítica ao contexto político, em toda a complexidade e contraditoriedade estrutural, material e histórica que o permeia, simultaneamente tornando-a objeto de crítica, a partir das especificidades dos âmbitos das construções formais da peça de aprendizagem e do espetáculo no teatro épico. Teríamos, então, como aprendizado visado uma transformação radical de postura, uma desnaturalização da percepção e uma postura crítica, que buscamos compreender como relacionada à “dialética” enquanto um “método de pensamento e comportamento”, a partir da caracterização de Steinweg, apta a reconhecer as contradições sociais estruturais e atuar no mundo de modo a explorá-las e colocá-las em movimentação, com vistas à sua transformação e superação, por meio da construção coletiva da ação política revolucionária. Assim, o trabalho brechtiano com a parábola teatral revela-se intimamente ligado à dialética, tanto em seu trabalho com a forma, remetendo a uma apropriação e trabalho dialético com formas da tradição e contradições do presente, gerando um “conceito teatral novo”, conforme Sarrazac (2002 a, p. 109), que buscamos ver como forma privilegiada do trabalho de “ultrapassamento dialético” da tradição levado a cabo por Brecht com o teatro épico, como caracterizado por Pasta Júnior (1986), quanto no aprendizado que busca proporcionar. Nas *Histórias do sr. Keuner*, vemos como Brecht constrói parábolas nas quais tal “postura crítica” relacionada à “dialética”, o aprendizado buscado, torna-se presente enquanto problema, objeto de reflexão e crítica no tema mesmo de inúmeras narrativas, assim como a partir de sua própria estrutura formal, realizando uma crítica da “postura”, desnaturalizando-a, expondo-a em seu caráter de construção social e histórica, de relação social e

politicamente significativa, contraditória, assumida entre seres humanos, associada à totalidade das relações sociais e às contradições do presente em seu caráter histórico e estrutural, que remetem a contradições não superadas do passado. Assim, suas próprias reflexões teórico-teatrais são mobilizadas, tornando-se também objeto de reflexão e crítica do leitor, em uma construção de narrativas complexas cujos diversos âmbitos e elementos, formal e temático, teórico e literário, conectam-se, ligam-se, articulam-se e referem-se entre si. Por sua vez, a “dialética”, em Brecht, como vimos aqui, diferentemente de Benjamin, parece voltar-se para uma perspectiva forte e enfática de futuro, para um resgate, uma retomada destas contradições histórico-sociais, políticas e estruturais do passado, a serem colocadas “em crise” tendo em vista sua superação, diferente das noções benjamininas de “imagem dialética” e “dialética na imobilidade” voltadas ao passado e à “interrupção”, “imobilização” do presente, permitindo a “atualização” de “um passado oprimido”, em suas contradições e potenciais explosivos, emancipatórios, revolucionários, “messiânicos”, em suas “centelhas da esperança”, possibilitando a percepção e reconhecimento do presente como “tempo do agora” para a “oportunidade revolucionária” de luta por ele, transformando a ambos.

O debate entre os autores aqui estudado, por outro lado, abre-se também a questões presentes nas discussões do teatro político contemporâneo, em apropriações contemporâneas de Brecht, tornando-se uma espécie de campo de conflito, conforme vemos em Heiner Müller, Lehmann, Jameson e Sarrazac, que constituíram uma espécie de subtexto deste trabalho.

Bibliografia

A ÓPERA DOS TRÊS VINTÊNS (*Die 3 Groschen-Opera*). Direção de G. W. Pabst, Alemanha: Nero-Film, 1931. In: *Brecht no cinema*. Versátil Home Video, 2010. Legendas – Português, 3 DVDs (duração total: 453 min.), vol. 1, cap 1 (110 min), p&b.

ADORNO, Theodor. *Correspondência 1928-1940/ Theodor Adorno, Walter Benjamin*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

_____. “Engagement”. In: *Notas de literatura*. Tradução de Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1973.

_____. Mahagonny. *Discourse*. Vol. 12, No. 1, A Special Issue on Music (Fall-Winter 1989), p. 70-77.

ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ALTHUSSER, Louis. *A Favor de Marx*. Tradução de Dirceu Lindoso. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

ANDERS, Günther. “Geschichten vom Herrn Keuner”. In: *Mensch ohne Welt: Schriften zur Kunst und Literatur*. 2. Aufl. München: Verlag C. H. Beck, 1993.

_____. *Kafka: pró e contra*. Tradução, posfácio e notas de Modesto Carone. 2ª Edição. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

_____. *Considerações sobre o marxismo ocidental; Nas trilhas do materialismo histórico*. Tradução de Isa Tavares. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. (Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1987.

BAILLET, Florence; BOUZITAT, Clémence. “Montagem e colagem”. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 119-123.

BARROZO, Naiara. Críticas de arte histórico-materialistas: Benjamin e Brecht leitores de Kafka. *Revista Paralaxe*, v. 3, nº 2, 2015, p. 31-43.

BAUDRILLARD. “O efeito Beaubourg: implosão e dissuasão”. In: *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d’Água, 1981.

BEHRENS, Roger. “‘Die Stimme als Gast empfangen’: Walter Benjamins Überlegungen zur Radioarbeit”. In: *Radio-Kultur und Hör-Kunst: Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923-2001*. (Herausgegeben von Andreas Stuhlmann). Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2001.

BENJAMIN, Walter. Anotações de Svendborg. (Tradução e Nota introdutória da Luciano Gatti). *Viso – Cadernos de estética aplicada*, Nº 9, jul-dez/2010.

_____. “As Afinidades Eletivas de Goethe”. In: *Ensaaios reunidos: Escritos sobre Goethe*. Tradução: Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

_____. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo – Obras Escolhidas III*. Tradução: José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. 3ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

_____. “Conversations with Brecht”. In: *Aesthetics and Politics*. London: Verso, 2007.

_____. *Diário de Moscou*. Tradução de Hildegard Herbold. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Tradução Celeste H. M. Riberiro de Sousa [et al.]. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

_____. *Gesammelte Briefe - Band IV, 1931-1934*. Herausgegeben von Christoph Gödde und Henri Lonitz. Frankfurt am main: Suhrkamp, 1998.

_____. *Gesammelte Schriften II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

_____. *Gesammelte Schriften IV*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

_____. *Gesammelte Schriften VI*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

_____. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaaios sobre literatura e história da cultura – Obras Escolhidas I*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

_____. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Iluminuras, 1993.

_____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. *Passagens*. (Tradução: Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão). Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução, apresentação e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. *Rua de mão única* – Obras Escolhidas II. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

_____. *The Arcades Project*. Belknap Press of Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts & London, England. 1999.

_____. *Understanding Brecht*. Translated by Anna Bostock. London: Verso, 1998.

_____. *Versuche über Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.

BENJAMIN, Walter [et al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. Tradução: Neusa Soliz. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

BLOCH, Ernst. “‘Entfremdung, Verfremdung’: Alienation, Estrangement”. In: *The Drama Review: TDR, Vol. 15, N. 1 (Autumn, 1970), The MIT Press, pp. 120-125*.

BOLLE, Willi. A linguagem gestual no teatro de Brecht. *Revista Língua e Literatura*, São Paulo, n. 5, 1976, p. 393-410.

_____. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BORDIN, Luigi; BARROS, Marcos André. Estética e política contemporânea: Bertolt Brecht e Walter Benjamin: uma prática estética contra a barbárie e em defesa da vida. *Ágora Filosófica*, Ano 6, nº 2, jul./dez. 2006, p. 67-102.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. *A compra do latão*. Tradução de Urs Zuber com a colaboração de Peggy Berndt. Belo Horizonte: Editora Vega, 1999.

_____. AdK, Berlin, *Bertolt-Brecht-Archiv* BBA 1089/32-51.

_____. *Conversas de refugiados*. Tradução, posfácio e notas de Tercio Redondo. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. *Diário de Trabalho, volume I: 1938-1941*. Organização de Werner Hecht; tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Diário de Trabalho, volume II: 1941-1947*. Organização de Werner Hecht; tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005 a.

_____. *Ecrits sur le Théâtre* – Tome 2. Paris: L’Arche, 1979.

_____. *Estudos sobre Teatro*. Tradução de Fíama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *Gesammelte Werke*. Band 15: Schriften zum Theater I, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967.

_____. *Gesammelte Werke*. Band 17: Schriften zum Theater 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967.

_____. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 2: Stücke 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988.

_____. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 3: Stücke 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988.

_____. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 10.1: Stücke 10. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988.

_____. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 18: Prosa 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995.

_____. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 21: Schriften 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1992.

_____. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 22.1: Schriften 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1993.

_____. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 22.2: Schriften 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1993.

_____. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 23: Schriften 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1993.

_____. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 24: Schriften 4. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991.

_____. *Histórias do Senhor Keuner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Historias del señor Keuner/ Me-ti: Libro de los cambios – Narrativa completa* 3. Traductor: Juan J. del Solar. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1991.

_____. *Mann ist Mann* – Textbuch von Alexander Granach. AdK, Berlin, *Helene-Weigel-Archiv* HWA 060.

_____. *O Processo do filme A Ópera dos Três Vinténs: uma experiência sociológica*. Tradução de João Barrento. Porto: Campos das Letras, 2005 b.

_____. O rádio como aparato de comunicação: discurso sobre a função do rádio. (Tradução de Tercio Redondo). *Estudos Avançados*, vol. 21, n. 60. São Paulo: Maio/Agosto 2007, p. 227-232.

_____. *Poemas 1913 – 1956*. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *Romance dos três vinténs*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

_____. *Schriften zum Theater VII*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964.

_____. *Teatro Completo* em 12 volumes. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992.

_____. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRECHT, Bertolt; BLOCH, Ernst; EISLER, Hanns; LUKÁCS, Georg. *Realismo, Materialismo, Utopia: (Uma polêmica 1935-140)*. Seleção, introdução e notas de João Barrento. Lisboa: Moraes Editores, 1978.

BRETAS, Aléxia. *A constelação do sonho em Walter Benjamin*. São Paulo: Humanitas, 2008.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução: Luiz Forbes; Prefácio: Cláudio Willer. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BROUÉ, Pierre, *História da Internacional Comunista* (vol. 1). Tradução de Fernando Ferrone. São Paulo: Sundermann, 2007.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Tradução de Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG / Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

_____. *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*. The Free Press: New York, 1979.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CARNEY, Sean. *Brecht and Critical Theory: Dialectics and contemporary aesthetics*. New York: Routledge, 2005.

CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

CARVALHO, Sérgio de. "Brecht e a dialética". In: Almeida, Jorge de. Bader, Wolfgang (Orgs.). *O Pensamento alemão no século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. Questões sobre a atualidade de Brecht. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 6, 2006, p. 167-173.

COSTA, Iná Camargo. Aproximação e distanciamento: o interesse de Brecht por Stanislavski. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 2, no 1, 2002, p. 49-60.

_____. Brecht e o teatro épico. *Literatura e Sociedade*, nº 13, jan/2010, p. 214-233.

_____. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. Transições. *Literatura e Sociedade*, n° 15, jan/2011, p. 14-41.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DAMIÃO, Carla. “Sobre o significado de épico na interpretação benjaminiana de Brecht”. In: *Leituras de Walter Benjamin*. Márcio Seligmann-Silva (Org). São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007.

DE MICHELI, Mario. *As Vanguardas Artísticas*. 3ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DIEBOLD, Bernhard. “Militärstück von Brecht”. In: *Frankfurter Zeitung*, 11 de fevereiro de 1931. AdK, Berlin, *Bertolt-Brecht-Archiv* BBA 937/40.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

EAGLETON, Terry. *Ideologia*. Tradução: Silvana Vieira e Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997.

_____. *Marxismo e crítica literária*. Tradução de Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FABBRINI, Ricardo. O Fim das Vanguardas: da modernidade à pós-modernidade. In: *IV Seminário Música Ciência Tecnologia*, São Paulo, n. 4, 2012, p. 31-47.

FREDERICO, Celso. Brecht e a ‘Teoria do rádio’. *Estudos Avançados*, vol. 21, n. 60. São Paulo: Maio/Agosto 2007, p. 217-226.

_____. Comunicação e arte: o experimento sociológico de Brecht. *Comunicação & Educação*. Ano XIII, n° 3, set/dez 2008, p. 13-18.

FREITAG, Barbara. *A teoria crítica: ontem e hoje*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”): Além do princípio do prazer e outros textos* (1917-1920). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. *Revista Discurso* 13, 1983.

_____. Brecht e Benjamin: peça de aprendizagem e ordenamento experimental. *Viso – Cadernos de estética aplicada*, n° 11, jan-jun/2012.

_____. Deslocamentos e deformações em Kafka. *Viso – Cadernos de estética aplicada*, n° 17, jul-dez/2015.

_____. Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 46, n° 112, Dez/2005, p. 183-190.

_____. Do conceito de *mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin (Texto apresentado no Ciclo de Conferências sobre a Escola de Frankfurt, realizado na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Câmpus de Araraquara, em 1990). *Perspectivas*, São Paulo, v. 16, 1993,

p. 67-86.

_____. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

_____. “Nas fontes paradoxais da crítica literária. Walter Benjamin relê os românticos de Iena”. In: *Leituras de Walter Benjamin*. Márcio Seligmann-Silva (Org). São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007.

_____. “Walter Benjamin ou a história aberta”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura – Obras Escolhidas I*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

GATTI, Luciano. *A peça de aprendizagem: Heiner Müller e o modelo brechtiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

_____. *Constelações: Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

GOETHE, Johann Wolfgang von; SCHILLER, Friedrich. *Correspondência*. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Hedra, 2010.

GUINSBURG, J.; KOUDELA, Ingrid Dormien. “O Teatro da Utopia: Utopia do Teatro?”. In: *J. Guinsburg: Diálogos sobre Teatro*. Armando Sérgio da Silva (Org.). 2ª Edição revista e ampliada. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 155-174.

HAUPTMANN, Gerhart. *Os Tecelões*. Tradução de Marion Fleischer e Ruth Mayer Duprat. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968.

HOFFMANN, E. T. A. *A Janela de esquina do meu primo*. Tradução: Maria Aparecida Barbosa. Posfácio: Marcus Mazzari. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUYSEN, Andreas. “Mapeando o pós-moderno”. In: *Pós-modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

JAMESON, Fredric. *Brecht e a Questão do Método*. Tradução e notas de Maria Sílvia Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. “Cultura e capital financeiro”. In: *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. 2ª Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2001;

_____. “Pós-modernismo e sociedade de consumo”. In: *A virada cultural: Reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. “Pós-modernismo e sociedade de consumo”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, jun. 1985.

KAFKA, Franz. *Essencial*. Tradução, seleção e comentários de Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

_____. *O Desaparecido ou Amerika*. Tradução, notas e posfácio: Susana Kampff Lages. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *O Processo*. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1963.

_____. *Um Médico Rural*: Pequenas narrativas. Tradução de Modesto Carone. 2ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

KAISER, Georg. Da aurora à meia-noite. Tradução de Gabriela Wondracek Linck, Erica Foerthmann Schultz e Michael Korfmann. *Revista Contingentia*, vol. 5, n. 2, novembro 2010, p. 38–74.

KANT, Immanuel. “Resposta à Pergunta: Que é Esclarecimento?”. In: *Textos Seletos*. Tradução de Floriano de Sousa Fernandes. 3ª Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1995.

KNOPF, Jan. *Brecht-Handbuch*: Lyrik, Prosa, Schriften. Stuttgart: Metzler, 1984.

_____. *Brecht-Handbuch*: Theater. Stuttgart: Metzler, 1980.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin*: O marxismo da melancolia. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

KOUDELA, Ingrid. *Brecht*: Um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura Política no Texto Teatral*. Tradução de Werner S. Rothschild, Priscila Nascimento. Ensaaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Teatro pós-dramático*. Tradução: Pedro Sússekkind. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies; LETHEN, Helmut. “Ein Vorschlag zur Güte [Zur doppelten Polarität des Lehrstücks]”. In: *Auf Anregung Bertolt Brechts*: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten. Herausgegeben von Reiner Steinweg. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

LÊNIN, Vladimir. As tarefas das uniões da juventude (Discurso no III Congresso de toda a Rússia da União Comunista da Juventude da Rússia – 2 de Outubro de 1920). *Revista HISTEDBR Online*, Campinas, número especial, abr 2011, p. 367-376.

_____. *Cultura e revolução cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. Esquerdismo: doença infantil do comunismo. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/lenin/1920/esquerdismo/>

LESSING, Gotthold E. *Dramaturgia de Hamburgo*: Seleção Antológica. Tradução, introdução e notas de Manuela Nunes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005;

LIPOVETSKY, Gilles. “Tempo contra tempo, ou a sociedade hipermoderna”. In: *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Editora Bacarolla, 2004.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin*: aviso de incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005;

LUKÁCS, Georg. *História e Consciência de Classe: Estudos sobre a dialética marxista*. Martins Fontes: São Paulo, 2003.

_____. *La signification présente du réalisme critique* (Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus). Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac. Paris: Gallimard, 1960.

_____. *Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

LUXEMBURGO, Rosa. *A crise da social-democracia*. Tradução de Maria Julibta Nogueira e Silvério Cardoso da Silva. Lisboa: Editorial Presença / Livraria Martins Fontes, 1974.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: UNESP, 1998.

MANTOVANI, Pedro. *O Complexo Fatzer de Brecht* (Tradução, introdução e notas). 2011. 219 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

MARTIN, Carol. "Brecht, Feminism, and Chinese Theater". In: *The Drama Review: the journal of performance studies* – Special section on Bertolt Brecht. Winter 1999.

MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política – Volume I*. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. Tradução e notas de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

_____. "Para a Crítica da Economia Política". Tradução de Edgard Malagodi. In: *Coleção Os Economistas*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

MATOS, Olgária. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. Iluminação Mística, Iluminação Profana: Walter Benjamin. São Paulo, *Revista Discurso*, n. 23, 1994.

_____. *Walter Benjamin: a citação como esperança*. In: *Revista Semear*, Rio de Janeiro, v. 6, 2002, , p. 285-296.

MELO, Vilma de. "Posfácio". In: *Histórias do Senhor Keuner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2013.

MOSÈS, Stéphane. "Benjamin und Brecht als Kafkas Interpreten". In: *Juden in der deutschen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986.

MÜLLER, Heiner. "Fatzer ± Keuner" (Tradução de Ingrid Koudela). In: *Heiner Müller: O espanto no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Material: Texte und Kommentare*. (Herausgegeben von Frank Hörnigk). Verlag

Philipp Reclam jun. Leipzig, 1989.

_____. “Mauser”. In: *Quatro textos para o teatro: Mauser; Hamlet-máquina; A Missão; Quarteto*. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 1987.

NEIVA, Sara Mello. *Análise de “O Processo do Filme A Ópera dos Três Vinténs”*. Disponível em: <https://contraarte.wordpress.com/2011/10/24/analise-de-%E2%80%99Co-processo-do-filme-a-opera-dos-tres-vintens%E2%80%99D/>

NUNES, Manuela. “Introdução”. In: LESSING, Gotthold E. *Dramaturgia de Hamburgo: Seleção Antológica*. Tradução, introdução e notas de Manuela Nunes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

OLIVEIRA, Gislaire C. de. Desemaranhando *O método Brecht* de Fredric Jameson. Revista aSPAs, vol. 2, n.1, dez. 2012, p. 151-163.

PALHARES, Taisa Helena Pascale. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.

PASTA JÚNIOR, José Antônio. *Novo estudo do americano Fredric Jameson discute a atualidade de Bertolt Brecht*. São Paulo: Folha de São Paulo, 08 de abril de 2000.

_____. *Trabalho de Brecht: Breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

PATTERSON, Michael. *The Revolution in German Theatre: 1900 – 1933*. Boston, London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht, Vida e Obra*. 3a. Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Tradução de Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

POE, Edgar Allan. “O homem da multidão”. In: *Histórias Extraordinárias*. Seleção, tradução e apresentação: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PRIMAVESI, Patrick. *Kommentar, Übersetzung, Theater in Walter Benjamins frühen Schriften*. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1998.

RÖHL, Ruth. Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny: uma ópera épica. *Fragmentos* vol. 5, nº 1, 1995, pp. 127-134.

ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *História da Literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

_____. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *La Parabole ou L'Enfance du Théâtre*. Belfort: Circé, 2002 a.

_____. (Org.). *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *O Fim das Possibilidades*. Tradução de Isabel Lopes. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2015.

_____. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002 b.

_____. *Sobre a fábula e o desvio*. Organização e tradução: Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7 Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

SCHILLER-LERG, Sabine. *Walter Benjamin und der Rundfunk: Programmarbeit zwischen Theorie und Praxis*. Berlin: De Gruyter, 1984.

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: A história de uma amizade*. Tradução Geraldo Gerson de Souza, Natan Nobert Zins e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SCHWARZ, Roberto. “Altos e Baixos da Atualidade de Brecht”. In: *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). Tradução de Leopoldo Waizbort. *Revista Mana*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, out. 2005, p. 577-591.

SIMÕES, Cibele Forjaz. *À luz da linguagem. A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à “Scriptura do visível” & Outras poéticas da luz*. 2013. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SOLOMON, Alisa. *Re-Dressing the Canon: Essays on Theater and Gender*. London/ New York: Routledge, 1997.

STEINER, Uwe. *Walter Benjamin: An Introduction to His Work and Thought*. Translated by Michael Winkler. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

STEINWEG, Reiner. “Brecht’s ‘Die Maßnahme’ – Übungstext, nicht Tragödie”. In: *Alternative* 78/79, 1971, p. 133-143.

_____. (Org.). *Brecht’s Modell der Lehrstücke: Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1976 a.

_____. *Das Lehrstück: Brecht’s Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*. Zweite, verbesserte Auflage. Stuttgart: Metzler, 1976 b.

_____. “Die Lehrstücke als Versuchsreihe”. In: *Alternative* 78/79, 1971, p. 121-124.

_____. *Die Maßnahme*: Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.

STRINDBERG, August. *Rumo a Damasco*. Tradução de Elizabeth R. Azevedo. São Paulo: Cone Sul, 1997.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. Tradução e notas de Raquel Imanishi Rodrigues. 2ª. Edição. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. *Prazer e crítica*: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht. São Paulo: Annablume, 2003.

WEGE, Carl (Org.). *Brechts Mann ist Mann*: Herausgegeben von Carl Wege. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.

WIGGERSHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt*: história, desenvolvimento teórico, significação política. Tradução do alemão por Lilyane Deroche-Gurgel; tradução do francês por Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

WILLETT, John (Org.). *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Edited and translated by John Willet. New York: Hill and Wang, 1964.

_____. *O teatro de Brecht visto de oito aspectos*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1967.

WITTE, Bernd. *Walter Benjamin*: Uma biografia. Tradução de Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

WIZISLA, Erdmut. *Benjamin e Brecht*: História de uma amizade. Tradução de Rogério Silva Assis. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

WOHLFARTH, Irving. “‘Apagar os vestígios’: Sobre a dialética de um lema” (Tradução de Jaime Ginzburg). In: *Walter Benjamin*: Rastro, aura e história. Sabrina Sedlmayer, Jaime Ginzburg (Organizadores). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

YUN, Mi-Ae. *Walter Benjamin als Zeitgenosse Bertolt Brechts*: eine paradoxe Beziehung zwischen Nähe und Ferne. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2000.