

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

GABRIELA BRAGA DE JESUS SANTOS

**Arte e mercadoria em Kafka e Brecht,
a partir de Walter Benjamin**
(Versão Corrigida)

São Paulo
2018

GABRIELA BRAGA DE JESUS SANTOS

**Arte e mercadoria em Kafka e Brecht,
a partir de Walter Benjamin
(Versão Corrigida)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Stefan Wilhelm Bolle

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S194a	Santos, Gabriela Braga J. Arte e mercadoria em Kafka e Brecht, a partir de Walter Benjamin / Gabriela Braga J. Santos; orientador Stefan Wilhelm Bolle. - São Paulo, 2018. 133 f. Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua e Literatura Alemã. 1. Kafka e Brecht. 2. Arte e mercadoria. I. Bolle, Stefan Wilhelm, orient. II. Título.
-------	---

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: SANTOS, Gabriela Braga J.

Título: Arte e mercadoria em Kafka e Brecht, segundo Walter Benjamin.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Willi Bolle, pela dedicada orientação e pelo incentivo generoso.

Aos professores Tercio Redondo, Marcos Soares e Jorge de Almeida pelos cursos ofertados ao longo da graduação e da pós-graduação que contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao meu companheiro, Igor Estevam, à minha mãe Maria Braga e ao meu irmão Alexandre Braga pelo apoio carinhoso.

Às amigas Juliana Florentino, Adriana Silva e Elisane Teixeira, pela colaboração e revisões solidárias.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

Esta dissertação busca refletir sobre a vinculação estabelecida por Walter Benjamin entre as obras de Franz Kafka e Bertolt Brecht, concentrando-se principalmente no tema da arte enquanto mercadoria. A primeira busca definir o tema de pesquisa: a arte enquanto mercadoria, tomando como ponto de partida os estudos de Walter Benjamin. A segunda parte concentrou-se no trabalho de Brecht, mais especificamente na Ópera de três vinténs e o Processo de três vinténs, nos quais a arte, enquanto entretenimento torna-se mais evidentemente uma mercadoria. Na parte três foi focado o trabalho de Kafka com o tema escolhido, sendo analisados os romances O desaparecido ou Amerika e O processo e as narrativas Na Galeria, Primeira Dor e Um artista da fome. A quarta parte abarcou a discussão entre Benjamin e Brecht acerca da obra de Kafka. Já na última parte, tratou-se da atualidade do tema pesquisado por meio da breve explicitação das obras de três autores posteriores: Heiner Müller, Peter Weiss e Straub-Heuillet.

Palavras-chave: Franz Kafka; Bertolt Brecht; Walter Benjamin; arte e mercadoria.

ABSTRACT

This master's degree dissertation aims to reflect about the connections established by Walter Benjamin between Franz Kafka's and Bertolt Brecht's works, focusing especially on the subject of art as commodity.

Keywords: Franz Kafka; Bertolt Brecht; Walter Benjamin; art and commodity.

SUMÁRIO

Introdução.....	9
Parte 1: Arte e mercadoria, segundo Benjamin.....	13
1.1 O desenvolvimento histórico das técnicas de reprodução artística.....	13
1.2 O ensaio <i>A Obra de Arte</i> e a colaboração de Brecht.....	24
1.3 A literatura na era da arte reproduzível.....	35
1.4 Tendência artística e refuncionalização da arte.....	41
Parte 2: Brecht e o Trabalho de <i>Três Vinténs</i>	44
2.1 A República de Weimar, período de <i>três vinténs</i>	44
2.2 Ópera <i>culinária</i>	49
2.3 O Bazar de Relações Pessoais.....	50
2.4 Marketing social: a capitalização da miséria.....	54
2.5 Empreendedorismo delinquente e seu <i>network</i>	55
2.6 Efeitos de estranhamento.....	58
2.7 Processo de <i>Três Vinténs</i>	70
2.7.1 Justiça administrada.....	73
2.7.2 Olhar complexo: cinema e sua linguagem.....	74
Parte 3: Arte e Mercadoria em Kafka.....	78
3.1 O desaparecido, ou Amerika.....	80
3.1.1 Efeitos de estranhamento da condição de estrangeiro.....	80
3.1.2 A música e a metrópole.....	84
3.1.3 O teatro de Oklahoma.....	89
3.2. O tema da arte em <i>O Processo</i>	92
3.2.1 K. é confundido com um pintor de paredes.....	92
3.2.2 O pintor Titorelli e o retrato da Justiça.....	93
3.3 A amazona artificial.....	95
3.4 A arte das alturas.....	96
3.5 A arte da fome.....	107
Parte 4: Benjamin e Brecht, leitores de Kafka.....	114
4.1 Conversas em Svendborg.....	114
4.2 Brecht e Benjamin, cavalgando uma parábola kafkiana.....	120
4.3 Pró ou contra Kafka.....	123
5. Considerações finais: A arte da falta x A arte culinária.....	126
6. Referências bibliográficas.....	132

Introdução

A relevância da história da amizade entre Brecht e Benjamin – acompanhada na pesquisa de Erdmut Wizisla (2013) – não se encontra apenas na existência de uma solidariedade pessoal num período adverso mas, principalmente, na constituição de um processo colaborativo e formativo que lidou com as divergências de modo a não as apagar, nem as tornar um entrave à produção intelectual conjunta, com o objetivo em comum de combate à ascensão do fascismo, que ameaçava os avanços conquistados no mundo inteiro nos mais diversos campos, especialmente aos propiciados às classes trabalhadoras pela experiência da Revolução Russa de 1917.

Um exemplo significativo desse trabalho em conjunto encontra-se no artigo de Benjamin sobre a obra de Kafka, no qual aparece uma série de referências ao teatro de Brecht. Segundo Wizisla (2013, p. 284), a vinculação feita por Benjamin estaria para além de questões meramente formais, já que ele situa as obras de Kafka e Brecht no âmbito da vanguarda alemã, constituindo assim um paralelismo de política literária, cujo ponto de aproximação estaria na experimentação de novas formas estéticas breves e reduzidas ao essencial.

Este [o estudo de Benjamin] interpretava a obra de Kafka como signo das deformações e alienações da existência, adotava a contraposição entre Josef K. e Schweyk postulada por Brecht e tornava clara a caracterização do tema em Kafka: o assombro. As explicações de Benjamin sobre o significado dos gestos e o *gestus* em Kafka, e sobre “O Teatro Natural de Oklahoma”, que remete ao teatro chinês – como em Kafka – são remissões diretas ao teatro de Brecht. (WIZISLA, 2013, p. 284)

Wizisla aponta que o debate sobre Kafka foi considerado uma das confrontações centrais do período, mas posteriormente foi encarada com rigidez por seus intérpretes.

As impugnações de Brecht caíram em um campo de forças cujo dinamismo não pode ser captado, caso se mantenha a ideia dos opostos irreconciliáveis. [...] Apesar da severa crítica, para Benjamin foi produtivo confrontar seu procedimento, que apontava para uma interpretação profunda, com a interpretação de Brecht. De todas as formas, Benjamin afetou-se menos que seus adeptos [...] (WIZISLA, 2013, p. 284-285)

Esta pesquisa propõe-se a acompanhar o processo de trabalho conjunto entre Brecht e Benjamin, buscando compreender a sugestão de Benjamin de se tomar a obra de Kafka como material útil à proposta de um teatro didático e dialético,

especialmente no tocante ao tema da arte enquanto mercadoria.

Para tanto, busca-se compreender a tentativa de inserção mercadológica da *Ópera de Três Vinténs* na década de 1930, que constituiu uma experiência essencial para a formação do teatro épico-narrativo e da dramaturgia didático-dialética de Brecht. O título já nos remete aos bazares de preço único, como os de 50 centavos, sobre os quais Walter Benjamin recolheu a seguinte citação: “o princípio de valorização da economia monetária moderna encontrou sua expressão mais exata. O centro do interesse não é mais ocupado pela mercadoria, e sim pelo preço” (BENJAMIN, 2006, p.703, [X 7,3]). É justamente pela referência ao fetiche da mercadoria¹ que o batismo de *bagatela* cai tão bem a uma peça que trata do valor de troca como mediador das relações humanas.

O jogo dialético de Brecht com o mercado de entretenimento assume que a lógica de reprodução artística pode adquirir feições fantasmagóricas, e como antídoto, a esperada sequência de novidades sempre idênticas é transformada numa cadeia de diferentes obras, rompendo assim com a lógica do trabalho alienado² e explicitando o processo humano de transformação de seu meio.

Contrariando a lógica comercial de produção, a sequência de obras constitui uma dialética entre reprodução (imitação) e produção (transformação). A obra de John Gay (1724) – que já era um grande sucesso na Inglaterra – transforma-se em algo totalmente diferente do original. A *Ópera de Três Vinténs* – que já não é ópera e sim uma proposta contrária à ópera – constituiu-se num trabalho colaborativo, e por isso,

¹ Caráter adquirido pelo objeto ao ser comercializado e adquirir um valor de troca em substituição ao seu valor de uso. Desta maneira, o valor atribuído antes a uma necessidade concreta torna-se apenas manifestação de algo abstrato, a moeda de troca. Assim, a abstração humana deixa de ser vista como qualidade atribuída a algo concreto para ter uma existência fantasmagórica ilusoriamente autônoma, que passa a determinar o objeto a ser comercializado. Este adquire, então, atributos humanos, enquanto as relações humanas são estabelecidas como coisas. (MARX, 1844/2004)

² Trata-se aqui dos processos de alienação e reificação, que explicam a inversão ocorrida na relação com o trabalho “a tal ponto que o homem, precisamente porque é um ser consciente, faz da sua atividade vital, da sua essência, apenas um meio para sua existência” (MARX, 1844/2004, p.84-85). No modo de produção capitalista, o trabalhador já não é mais detentor dos meios produtivos, passando, então, a vender sua força de trabalho. Rompeu-se, assim, a relação entre sujeito e objeto propiciada pela ação do homem para a transformação de seu meio. Enquanto o trabalho torna-se um “sujeito sem objeto”, o capital monetário, meio de troca recebido pelo produto do trabalho, constitui-se como “objeto sem sujeito”. Tais fenômenos não se impõem apenas ao trabalhador, mas também à burguesia, que por se exilar do trabalho manual também estranha seu produto final, bem como os mecanismos econômicos e sociais da própria sociedade que domina.

apresenta uma mistura de elementos da cultura de cabaré da qual participavam os atores, com música experimental de Kurt Weill e versos do boêmio e meliante François Villon, que já inspirava a produção lírica de Brecht. Tudo isso azeitado pela necessidade expressa da encomenda de uma boa bilheteria, combinada com as funções políticas do Agitprop, no qual Brecht engajava-se na companhia do músico Hans Eisler.

A peça parte da intenção de saciar a *fome de cultura* burguesa, criticando-a dialeticamente com seu caráter *culinário* e torna-se um grande sucesso comercial, que por sua vez é aproveitado para a tentativa de um filme experimental de cunho épico. Percebendo a impossibilidade deste projeto, diante do objetivo da empresa cinematográfica em apenas reproduzir a ópera fielmente, Brecht resolve, então, processar a empresa por descumprir o contrato que lhe concedia o direito de determinar o roteiro e a produção do filme. Com a derrota nos tribunais, Brecht transforma o episódio em experimento sociológico e, de certa forma, também teatral.

De maneira similar, ao tornar a arte absurda para revelar questões do âmbito do trabalho, Kafka foi visionário em relação ao que se desenvolveu posteriormente, com a intensificação do aprisionamento das forças produtivas artísticas pelo mercado cultural. Este fenômeno será analisado na obra de Kafka especialmente nas narrativas “*Na Galeria*” (1919), “*Um artista da fome*” (1924), “*Primeira Dor*” (1924), no fragmento de *O Desaparecido, ou Amerika* (1912-1914) sobre o *Teatro de Oklahoma* e na personagem do pintor Titorelli de *O processo*, nos quais são retratados artistas que trabalham como funcionários subordinados à administração de empresários, de instâncias burocráticas ou de circos configurados como empresas de entretenimento. Em Kafka, o assombroso é tomado com naturalidade para levar à reflexão e ao reconhecimento das deformações naturalizadas:

Com razão, Kafka foi comparado ao soldado Schweyk; porém o primeiro se assombra com tudo e 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, 1994, p.162)

Benjamin compara aqui o efeito de estranhamento provocado pelas narrativas kafkianas à alienação do homem em contato com as novas técnicas de reprodução.

Imagens aparentemente absurdas como a da arte da fome, do trapezista que não põe os pés no chão, do circo-empresa, adquirem um resultado realista por serem construídas ironicamente a partir do princípio de inversão entre o espantoso e a normalidade, denunciando assim como absurda a administração da arte, o trabalho alienado do artista e a recepção reificada por parte do público, mediada pelo fetiche da mercadoria.

Nas figuras de artistas-funcionários de Kafka, a arte está tão imbricada com as relações de trabalho, que talvez se possa aplicar a elas em negativo as formulações de Brecht e Benjamin acerca da necessidade de controle dos meios de produção pelos artistas. Pode-se dizer também que, de certa forma, o princípio de reprodução mercadológico sofre nos trabalhos de Brecht um deslocamento similar ao de Kafka, deformando o caráter de mercadoria, que é tomado como natural, para criticar ironicamente o fetiche da *fome burguesa de cultura*.

Nossa proposta é compor uma ferramenta interpretativa da obra de Kafka a partir da seleção de elementos críticos apontados por Benjamin e Brecht. Pretendemos analisar em *O desaparecido ou Amerika* a questão do modelo do romance de formação, bem como a representação *deslucada* dos problemas das relações de classe inseridos na metrópole moderna e num período de desenvolvimento das técnicas produtivas. No campo formal, pretendemos observar a objetividade da narração, a descrição dos gestos na composição do *gestus* – o citar de uma atitude social –, que constitui uma linguagem próxima à cinematográfica, o que Brecht chama de “narrar como com instrumentos”.

No fragmento sobre o *teatro natural de Oklahoma* iremos analisar a tese de Benjamin de que a obra de Kafka deve ser lida a partir de um ponto de vista do teatro de Brecht, pelo caráter didático, parabólico e dialético. A representação em Kafka de um “teatro do mundo” ou um “mundo como teatro” elucida-se a partir da relação entre arte e sociedade, mediada pelo trabalho humano: se o mundo é um teatro e a arte é uma criação humana, logo, as relações sociais também são uma criação humana, e por isso, podem ser modificadas. Para tanto, é preciso estranhar o que está naturalizado e parece imutável, e as distorções de Kafka tem esta função.

De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano. (BENJAMIN, 1994, p.33)

Parte 1: Arte e mercadoria, segundo Benjamin

1.1 O desenvolvimento histórico das técnicas de reprodução artística

Os artigos de Benjamin que tratam pormenorizadamente do tema da arte enquanto mercadoria – *Pequena História da Fotografia*, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* e *O Autor como produtor* – são desenvolvidos em boa parte a partir do projeto das *Passagens*, sobretudo dos cadernos “i-Técnica de Reprodução-Litografia”, “S-Pintura”, “Q-Panorama”, “Y-Fotografia” e “X-Marx”, mas também apresentam referências explícitas a Brecht, especialmente ao *Processo de três vinténs*.

Elaborado a partir de 1927 e desenvolvido até o fim da vida de seu autor, o trabalho de *Passagens* consiste, conforme apresentado nos dois *Exposés*, num estudo da sociedade, da cultura e do modo de vida burguês em Paris do século XIX, cidade considerada paradigma da modernidade. Com uma estrutura em forma de arquivo temático – espécie de mosaicos de citações acompanhadas de comentários – esta obra cumpre a intenção expressa de tomar o princípio estético da montagem surrealista para a análise histórico-cultural. Uma referência importante é a obra de L. Aragon, *Le paysan de Paris* (1926) sobre as galerias de compras da capital francesa. Não se pode, contudo, esquecer da diferença enfaticamente delimitada por Benjamin em relação ao surrealismo: a intenção de ruptura com o universo onírico e o uso desta esfera para compreensão da realidade, numa “constelação do despertar”, dissolvendo o mito na história.

O método de escrita visa incorporar todas as ideias a propósito do tema – como na técnica de fluxo de consciência – preservando, todavia, os intervalos de reflexão. Forma-se, assim, uma justaposição de imagens entremeadas por contrastes dialéticos que não devem ser solucionados, e sim ter suas tensões registradas em instantes de imobilidade, como numa fotografia. A análise deste registro paralisado em forma de imagens dialéticas permite a compreensão da dinâmica interna entre as partes constitutivas, antes impossível na situação de constante movimento.

Rompe-se assim com a concepção de continuidade causal e consecutiva na história e abre-se a possibilidade de compreensão de mecanismos mais complexos de entrelaçamento entre diferentes períodos. Note-se que a preocupação da montagem em Benjamin não é apenas estética, e sim, principalmente, de livrar o

materialismo histórico da ideologia do progresso, como discutido no arquivo N - *Teoria do conhecimento, teoria do progresso*, assim como em suas *Teses sobre o conceito de história*, nos quais Benjamin tece sua crítica à teoria tradicional da história e formula seu método historiográfico não-linear.

O crítico busca compreender seu próprio tempo na Berlim da República de Weimar – de revolução frustrada, ascensão do Nacional Socialismo, bem como de intensa efervescência cultural e intelectual – por meio da comparação deste período com um passado próximo, o século XIX em Paris no contexto da Revolução Francesa e da constituição do modo de vida burguês.

Inserido neste projeto, consta também um estudo do processo histórico de evolução das artes visuais no século XIX – da pintura para a litografia e depois para a fotografia. Seguindo os mesmos princípios do estudo sobre Paris, o objetivo é estabelecer conexões com as transformações artísticas do momento histórico contemporâneo a Benjamin, de desenvolvimento das técnicas cinematográfica. O que está expresso no seguinte trecho do caderno Y-Pintura:

Desde o início ter em vista esta ideia e avaliar seu valor construtivo: os fenômenos residuais e de decadência como precursores – de certa forma, como miragens das grandes sínteses que vêm em seguida. Estes universos <?> de realidades estáticas devem ser focalizados em toda parte. O filme, seu centro. ▪ Materialismo Histórico ▪ (BENJAMIN, 2006, p.714, [Y 1, 4])

Do que se depreende que, a partir do método do materialismo histórico – conexões expressivas entre economia e cultura, como explicaremos mais à frente – aplicado ao objeto de análise, obtém-se como resultado o filme enquanto grande síntese do que já vinha se esboçando nas técnicas de reprodução antecedentes.

Benjamin define como objetivo metodológico de *Passagens* a demonstração de um materialismo histórico que aniquilou em si a ideia de progresso, em distinção programática dos hábitos de pensamento burgueses, substituindo a noção de progresso, pelo de atualização. O que implica numa leitura heterodoxa de Marx.

No caderno *X-Marx* encontra-se um compêndio de citações em sua grande maioria do próprio Marx e do progenitor do chamado marxismo ocidental, Karl Korsch – amigo próximo de Brecht e um dos fundadores da Escola de Frankfurt – que teceu críticas incisivas a Lenin e Stalin, bem como ao partido comunista alemão, do qual foi expulso em 1926, pelos seguintes motivos apontados por Perry Anderson: “[...] por negar que o capitalismo se tivesse estabilizado, por exigir que fosse dada uma

renovada importância à agitação nos conselhos operários, e por criticar a política externa soviética por acomodação ao capitalismo mundial.” (ANDERSON, 1976, p.44)

Em seu estudo sobre Marx, Benjamin demonstra interessar-se não apenas por conceitos como mais-valia, fetichismo, alienação, mas também por estabelecer relações entre eles e o desenvolvimento das técnicas de reprodução da arte enquanto mercadoria. O que pode ser observado tanto na seleção dos trechos, como nos comentários de Benjamin, que muitas vezes antecipam formulações do ensaio *A obra de arte*. Como, por exemplo, quando encontra em Marx comentários esclarecedores sobre o conceito de criatividade no fragmento X 5, 1 (BENJAMIN, 2006, p.700) e sobre o que Benjamin chama de “bases para uma psicologia da classe burguesa [...] que permite descrever [...] a influência que esta classe exerce sobre a arte, como modelo e como comitente.” (BENJAMIN, 2006, p.695, [X 2,2]). Como se sabe, no ensaio *A obra de arte*, Benjamin rejeita logo de início conceitos estéticos tradicionais - como criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo – os quais ele considera passíveis de apropriação fascista, ao contrário dos conceitos por ele propostos e dos quais trataremos mais adiante.

Em oposição ao marxismo vulgar, Benjamin faz uma leitura de Marx que rompe com a relação causal entre economia e cultura, para estabelecer uma conexão expressiva entre as duas esferas, em conformidade com o seguinte trecho de Marx e Engels citado no fragmento X 3,1: “o mesmo espírito que monta os sistemas filosóficos no cérebro dos filósofos é o que constrói as estradas de ferro com as mãos dos operários” (BENJAMIN, 2006, p.687). A técnica seria, segundo Marx, a única esfera da vida humana em cujo centro move-se o homem. Por isso a verdadeira natureza antropológica é aquela constituída pela indústria, que impulsiona a criação da sociedade humana

Em virtude disso, Benjamin busca vincular expressivamente a história da arte à história da técnica e da indústria – ou seja, do modo de produção – cujas conquistas seriam os “fermentos que decompõem as formas estilísticas transmitidas historicamente”, de acordo com a interessante formulação metafórica de Alfred Gotthold Meyer citada em Y 1a, 2 (BENJAMIN, 2006, p.714).

Segundo os estudos de Benjamin, a produção em larga escala de gravuras em madeira entre 1835-1845 evoluiu para uma forma de produção industrial com a divisão interna do trabalho artístico nas oficinas. O mesmo aconteceu no campo da literatura, conforme registrado no fragmento sobre o escritor Scribe que se tornou multimilionário

ao transferir a forma de trabalho industrial para sua oficina literária (BENJAMIN, 2006, p.733, [Y 1, 2]).

Com a litografia, a técnica de reprodução atinge uma etapa essencialmente nova, que não apenas permitiu a distribuição em massa, mas também a representação da vida cotidiana burguesa em sua diversidade de detalhes. No caderno *i – Técnica de Reprodução, Litografia*, Benjamin acompanha a evolução histórica desta arte, que vai de ilustrações da lenda napoleônica, passa pelo romantismo, até chegar aos cronistas da vida francesa, cujo trabalho retrata a delimitação entre povo e aristocracia. (BENJAMIN, 2006, p.824, [i1, 1])

Posteriormente, esta representação detalhada e diversa evolui para uma intenção de apreensão totalizante, na qual o panorama, considerado por Benjamin como precursor do cinema, apresenta um papel histórico fundamental, inserindo-se perfeitamente nas Exposições Universais, que também representam visualmente uma apreensão global do mundo inteiro. Como exemplo, tem-se o panóptico, assim descrito: “uma manifestação da obra de arte total. O universalismo do século XIX tem no panóptico o seu monumento. Pan-óptico: não só se vê tudo; vê-se tudo de todas as maneiras.” (BENJAMIN, 2006, p.573, [Q 2, 8])

Benjamin encontra um paralelo entre o caráter de crônicas do cotidiano e as coletâneas folhetinescas da literatura de *colportagem*³, que ele descreve como “dioramas morais”, pela vasta diversidade de temas sociais: “Ao primeiro plano plasticamente delineado e mais ou menos detalhado corresponde o nítido perfil da roupagem folhetinesca com que se reveste o estudo social, fornecendo um amplo pano de fundo, analogamente à paisagem no diorama.” (BENJAMIN, 2006, p.573, [Q 2, 6]) A colportagem teria influenciado a experiência do flâneur, no que Benjamin chamou de “colportagem do espaço” e a pintura pelo “princípio de ilustração-colportagem”.

Este mesmo princípio também será identificado nas figuras dos museus de cera, consideradas por ele como colportagem⁴ do espaço, bem como na literatura

³ O termo *colportagem* refere-se ao comércio ambulante de livros, mas que também designa uma forma literária que ocorre a partir do século XVI em pequenos volumes de caráter popular e utilitário, para diversos fins, como educação, orientações de higiene, magia, religião etc. Este gênero configura um importante veículo de lendas de cavalaria, mitos, provérbios e sabedoria popular.

⁴ Segundo Machado (2016), Ernst Bloch também se interessou pela incorporação de princípios da colportagem pelas vanguardas para compor a forma da montagem. Para Bloch, este gênero configura um importante veículo do que ele denomina de “pensamento fabulante”

realista, como em Balzac – cuja obra menciona por volta de 500 nomes reais e de celebridades de toda espécie (BENJAMIN, 2006, p.576, [Q 4, 1]). Ou ainda na pretensão de Dickens de publicar um volumoso almanaque-revista, como uma espécie de *Mil e uma noites londrinas*, além da representação do transcorrer temporal em Proust, que será comparado ao efeito do diorama de representação um dia inteiro em poucos minutos através de efeitos de variações de luz.

Ao lado do intuito totalizante, encontra-se o objetivo de mimetizar a realidade de maneira perfeita. A perspectiva panóptica pode ser comparada ao narrador onisciente da literatura realista, aquele que tudo vê e de diversas maneiras, acompanhando muitas vezes os diferentes pontos de vista de cada personagem. Quanto ao princípio de imitação da natureza, destaca-se este curioso trecho:

por meio da transmissão de lendas de cavalaria, mitos, provérbios, sabedoria popular etc. Segundo Bloch, esta cultura popular transmitida emerge no século XIX como algo exótico, fabulante e onírico, e será incorporada primeiro pelo expressionismo – como por exemplo na busca por um caráter popular arcaico do almanaque *Der blaue Reiter* – e, posteriormente, num movimento de continuidade, pelo surrealismo. A explicação histórico-social que justifica a apropriação deste recurso pelas vanguardas modernas é elaborada por Bloch no que ele denomina de “não contemporaneidade”, vivida nos anos 1920 na Europa, período de transição e declínio da burguesia. O livro de Bloch *Erbschaft dieser Zeit* (1935) objetiva justamente encontrar heranças dialeticamente utilizáveis desta classe em decomposição. Para ele, essa época é marcada não apenas por elementos que expressam genuinamente seu tempo presente, mas igualmente pela concomitância de elementos herdados de outros períodos, como resquícios, que moldam uma falsa consciência de classe a uma camada social em processo de mudanças.

Segundo Bloch, a combinação entre “coerência desmedida” do processo de racionalização capitalista e “múltiplos relativismos do tempo” acaba por desmembrar o tempo em partes e rearranjá-las em novas composições. Formulação muito próxima à de Benjamin, o que evidencia o reconhecimento por parte dos intelectuais da época dos problemas do historicismo linear e seus esforços em elaborar uma nova concepção do tempo histórico, fazendo uso do passado no presente. É exatamente desta percepção do tempo como montagem que surge, segundo Bloch, a necessidade de expressá-la artisticamente como recurso formal essencial da modernidade, que para ele ocorre de dois modos distintos.

Um modo imediato, como uma fragmentação que aparenta não possuir qualquer mediação humana, logo, nenhum sentido, e surge como um agregado de conteúdos, ou como espaço vazio. Trata-se de uma apropriação conservadora que não organiza esta experiência para a compreensão e sim para a manutenção das coisas como estão. Assim como Benjamin, Bloch considera a *Nova Objetividade* como expressão da racionalidade capitalista e a reconhece como montagem imediata.

Já o modo mediato da montagem reconhece nos produtos da desagregação burguesa elementos de antecipação, fazendo um “uso diabólico” deles e transformando dialeticamente os resíduos ideológicos de épocas anteriores em material produtivo para o tempo presente. Bloch identifica o expressionismo como montagem mediata, assim como o trabalho de Joyce, Kafka, Benjamin, Brecht, Weill, entre outros. Cf: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo sobre a modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. 2.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

Trata-se aqui de uma espécie de recurso lúdico da projeção acelerada no cinema, uma aceleração espirituosa, ‘dançante’, um tanto maliciosa, do decurso do tempo, que faz pensar *per contrarium* ao que pode haver de desolador numa *mimesis*, como a mencionada por Breton em Nadja: o pintor que no fim da tarde coloca seu cavalete diante do velho porto de Marselha e, diante da claridade que se esvai, muda constantemente os efeitos de luz em seu quadro, até que este mostre a escuridão. Para Breton, contudo, o quadro não estava ‘acabado’. (BENJAMIN, 2006, p.571, [Q 1a, 4])

A tentativa de imitação da natureza, acompanhando as mudanças de intensidade da luz, resulta num quadro final que representa exatamente o oposto aos efeitos de luminosidade pretendidos. Enquanto a pintura não parece ser a técnica ideal para a representação de processos temporais, o diorama – e depois o cinema – dá conta da tarefa de mostrar momentos distintos em sequência. No entanto, para a estética surrealista, a arte não se manifesta apenas no quadro acabado, mas no processo do fazer artístico, mesmo que efêmero, compreensão que ecoa no que Benjamin chama de *performance*, conforme veremos mais adiante. Para a concepção surrealista, o quadro não está nunca finalizado, é apenas o registro de uma fase do processo inteiro, o que rompe com os objetivos de mimetização perfeita.

No estudo sobre os panoramas está presente um considerável número de menções que os descrevem como ilusionistas, mágicos e fantasmagóricos, como apontam por exemplo Max Brod e Baudelaire. Deste último, vejamos o seguinte trecho:

Gostaria de ser levado de novo aos dioramas cuja magia brutal e imensa sabe impor-me uma útil ilusão. Gosto sobretudo de contemplar alguns cenários de teatro onde encontro, artisticamente expressos e concentrados de forma trágica, meus sonhos mais caros. Essas coisas, porque falsas, estão infinitamente mais próximas da verdade.” (BENJAMIN, 2006, p.578, [Q 4a, 4])

A representação dos sonhos aparece, neste engenhoso comentário de Baudelaire, como uma ilusão, cuja utilidade está justamente em sua falsidade. A verdade está próxima da percepção do caráter ilusionista e falacioso de um certo imaginário comum ao seu tempo.

A pesquisa de Benjamin de espaços urbanos deste período, bem como de figuras que os povoam revela a constituição do modo de vida burguês, no qual os sonhos de liberdade e igualdade tornaram-se conceitos correlatos ao fetichismo da mercadoria. A origem desta falsa consciência está no fato de que, com a divisão entre trabalho material e intelectual, “[...] a consciência *pode* imaginar ser algo diferente da

consciência da *práxis* existente [...], e que ela *realmente* representa algo, sem representar algo real” (BENJAMIN, 2006, p.94, [X 1,4])

Para Marx, o fetichismo é uma forma de apagamento dos processos constitutivos dos objetos frutos do trabalho humano, mascarando o modo de produção da mercadoria com uma aparência ilusória. Trata-se de uma noção de experiência mística que elucida a contraditória presença de elementos irracionais no centro de um sistema que se pretende estritamente racional, como o capitalismo. Similarmente a algumas religiões que atribuem qualidades sobrenaturais a objetos produzidos pelo homem, no capitalismo os produtos do trabalho parecem alheios e estranhos ao próprio produtor.

Benjamin encontra como figura central na metrópole moderna o olhar do *Flâneur* (arquivo M), que percorre *As ruas de Paris* (arquivo P) e as *Passagens* (arquivo A). Estas elegantes galerias comerciais representam um ambiente intermediário, de passagem entre o interior – o espaço privado – e o exterior – esfera pública das ruas da cidade, reunindo assim o conforto e a segurança da atmosfera íntima com a possibilidade de sociabilização e a oferta de comércio, serviços e atrações múltiplas.

Assim como o flâneur, a figura do colecionador revela a conexão fantasmagórica entre imaginário e realidade concreta. O mundo idealizado e distante pode ser trazido para perto – levado ao interior – por meio da coleção de objetos que o simbolize e que, por isso, ganham ares sedutores de encantamento e magia. Ou seja, a contradição entre os ideais burgueses e a prática concreta de exploração converte as fantasias de liberdade e igualdade em fetiche, que só pode ser concretizado como representação cultural, mas nunca como realidade propriamente dita, conforme se pode apreender na descrição do fetichismo do colecionador:

A propriedade que recai sobre a mercadoria como seu caráter fetichista é inerente à própria sociedade produtora de mercadorias, não como ela é em si, mas como ela representa a si mesma e acredita compreender-se quando faz abstração do fato de que ela produz sua cultura corresponde ao conceito de fantasmagoria. (BENJAMIN, 2006, p.711, X13a)

Poucas décadas após o apogeu dos panoramas, surge a fotografia e nela as pretensões universalistas de representação fiel da realidade objetiva encontram a possibilidade de realização plena, num processo de espelhamento tão imediato a ponto de colocar em dúvida o caráter artístico desta técnica. Em relação a esta

polêmica, é importante para Benjamin a crítica de Baudelaire ao fanatismo da multidão pelo aspecto mimético da fotografia. Para o poeta, trata-se apenas da banalidade do ato narcísico de contemplação da “sua trivial imagem sobre o metal”. A fotografia deveria ser “serva das ciências e das artes, mas serva muito humilde, como a imprensa e a estenografia, que não criaram nem suprimiram a literatura.” Nunca deveria “usurpar o domínio do impalpável e do imaginário, de tudo o que só tem valor quando o homem ali coloca sua alma” (BENJAMIN, 2006, p.731, [Y11, 1])

Entretanto, Benjamin não parece concordar totalmente com a abordagem de Baudelaire, que toma a fotografia enquanto mera técnica de reprodução, como a imprensa ou a estenografia. Ao contrário destas últimas, a reprodução operada pela fotografia incide não apenas sobre uma obra original que será copiada, mas sobre a própria realidade em si, instituindo um novo modo de apreensão do mundo pelo homem. Desta forma, esta técnica insere-se sim no “domínio do impalpável e do imaginário” e constitui-se enquanto forma artística.

Como se sabe, uma das questões mais caras a Brecht é a ruptura com o caráter ilusionista da arte como retrato fiel da realidade sob uma máscara de pretensa neutralidade, contra a qual ele desenvolve o efeito de estranhamento. A fotografia é considerada por Benjamin como a primeira técnica de reprodução com potencial para este efeito brechtiano, por diminuir, de certa forma, os traços pessoais do artista, ou seja, o ponto de vista individual. Assim, na passagem da pintura para a fotografia, “prepara-se uma nova realidade, diante da qual ninguém pode assumir a responsabilidade de uma tomada de posição pessoal. Apela-se à objetiva da câmera. A pintura, por sua vez, começa a acentuar a cor.” (BENJAMIN, 2006, p.721, [Y 5, 3])

Para Brecht, a representação fiel da realidade é muito mais complexa do que a reprodução idêntica de uma imagem real, vide seu comentário – primeira citação de Benjamin do *Processo de Três Vinténs*, no ensaio de *Pequena história da fotografia* de 1933 – sobre fotos de fábricas, que não dão conta da representação da função social daqueles edifícios, nem das relações sociais que envolvem o trabalho industrial:

[...] menos que nunca a simples reprodução da realidade consegue dizer algo sobre a realidade. Uma fotografia da fábrica Krupp ou da A.E.G. não diz quase nada destas instituições. A realidade autêntica resvala e cai no funcional. A concretização das relações humanas, a fábrica, digamos, não reproduz já essas últimas. É, pois, em realidade, “algo a construir”, algo “artificial”, algo “posto”. (BENJAMIN, 1994, p.106)

Assim, as relações humanas só podem ser apreendidas através do reconhecimento da artificialidade da realidade, seu caráter de construto social complexo e em constante mudança, resultado da dinâmica histórica de forças sociais. Por conseguinte, a representação artística da realidade altera-se continuamente e o que dava conta de expressar algo em determinado período, já não é capaz após processos de mudanças históricas.

É o que se discute no fragmento Y 8, 1, no qual Benjamin cita um trecho do *Processo de Três Vinténs* em que Brecht avalia o aperfeiçoamento dos aparelhos fotográficos como um exemplo de progresso (Fortschritt) técnico que é de fato um desvio [Wegschritt], pois, apesar das inúmeras vantagens dos novos aparatos, os retratos de rostos feitos por eles são de qualidade muito inferior aos anteriores. Em relação a esta contradição, Brecht questiona: “Eles não mais sintetizam os rostos – mas seria isto necessário? Talvez exista uma maneira de fotografar, que se tornou possível graças aos aparelhos mais novos, que decomponha os rostos? Mas esta maneira [...] não será certamente encontrada sem que se encontre igualmente uma nova função desse modo de fotografar.” (BENJAMIN, 2006, p.726)

Este trecho toca em dois aspectos de extrema importância para Benjamin: a questão do progresso e a necessidade de refuncionalização da arte para além da representação do indivíduo burguês, no caso, sob a forma de um retrato. Como já dissemos, Benjamin renuncia à ideia de progresso, considerando-a uma ideologia burguesa que deveria ser eliminada do marxismo. No campo cultural, “a teoria de um ‘progresso’ nas artes está associada à ideia da imitação da natureza e deve ser discutida em relação a ela.” [Q 2, 1] (BENJAMIN, 2006, p.572). Consequentemente, a ruptura com o objetivo mimético ocorrido no exemplo da representação de rostos pela fotografia pode representar, então, um caminho diverso ao da ideologia burguesa de progresso.

Para Brecht, a evolução das técnicas fotográficas não segue uma direção única de sucessivas melhorias no quesito de imitação da natureza. Muitas vezes, os avanços no campo da praticidade equivalem a retrocessos do ponto de vista da mimetização perfeita, como no caso dos retratos. Estes descaminhos desviam o progresso da ideologia burguesa pautada no indivíduo e podem ser úteis para o estabelecimento de novas funções para a arte, que não a mera reprodução da realidade. O interesse de Brecht pela decomposição de rostos está na possibilidade de ruptura com a representação da unidade individual, hegemônica até então na

apreensão artística. Para ele, as novas funções sociais da arte requerem matizes mais coletivas, ou ainda, efeitos de dissecação desta unidade, para fins de análises sociais e comportamentais de suas partes constitutivas, funcionando assim como instrumentos que estimulam novas percepções humanas e as orientam para uma tomada de consciência de questões sociais e políticas.

O estudo de Benjamin sobre as técnicas de reprodução – que, como já dito, estabelece relações entre arte e indústria – parece colher uma série de exemplos de descaminhos ou fugas do progresso, – o que Brecht chama de *Wegschritt* – momentos em que a intenção burguesa de evolução humana sem a modificação do modo de produção esbarra justamente na necessidade desta transformação para um verdadeiro progresso não-burguês.

Neste sentido, diversas são, no caderno sobre fotografia, as citações que fazem referência à locomotiva a vapor – inovação técnica fundamental do século XIX – que, como se sabe, passou a ser símbolo do progresso do mundo moderno. Um exemplo é uma referência à especulação provocada pela construção das estradas de ferro como uma das causas da revolução de 1848 em Paris (BENJAMIN, 2006, p.116). Ou ainda, o fragmento Y1a,6 (BENJAMIN, 2006, p.715), registrando com certo espanto o fato de que o relator de um parecer entusiasta da fotografia em 1838 manifestou-se, em outro parecer, desfavorável à construção das estradas de ferro em Paris.

Do ponto de vista da distribuição, a indústria exerceu papel fundamental para tornar a fotografia algo familiar ao grande público a partir das grandes exposições industriais. Também em relação à produção, houve um movimento similar ao ocorrido com o avanço do processo de industrialização: boa parte do trabalho manual das técnicas de reprodução utilizados anteriormente – como na litografia e na pintura – foi substituído, com o advento das novas técnicas fotográficas, pelo trabalho intelectual e sensorial do olho humano. O que pode explicar também a dúvida quanto ao caráter de arte da fotografia, uma vez que o trabalho do fotógrafo, por não ser mais manual, é muito menos concreto do que o trabalho do pintor. No fragmento Y1a, 2, Benjamin menciona um trecho de Wiertz, que relaciona metaforicamente o pintor ao pedreiro (trabalhador manual) e o fotógrafo ao arquiteto (trabalhador intelectual). (BENJAMIN, 2006, p.714)

Neste sentido, a massificação da fotografia representa para Benjamin, a inauguração de um duplo encontro entre a máquina e o homem que desencadeia o desenvolvimento de novas percepções humanas. O que terá continuidade

fundamentalmente no filme, cuja função está no estímulo a “inervações do coletivo”, ou seja, “exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico” (BENJAMIN, 1994, p.174).

A base destas formulações sobre percepção encontra-se na interpretação de Benjamin de trechos de Marx, registrados em *Passagens*, acerca do processo de superação da propriedade privada. Segue a citação, acompanhada do comentário introdutório de Benjamin:

Sobre a doutrina das revoluções como inervações do coletivo: ‘A superação da propriedade privada é ... a emancipação completa de todos os sentidos humanos ...; mas ela é esta emancipação ... pelo fato de os sentidos e o espírito dos outros homens terem se tonado apropriação *minha*. Além destes órgãos imediatos, formam-se então uma expressão de vida e um modo de apropriação da vida humana. É evidente que o olho humano goza de maneira diferente do olho não-humano, rudimentar; que o ouvido humano goza de maneira diferente do ouvido rudimentar etc.’ (BENJAMIN, 2006, p.694, [X 1a, 2])

A verdadeira evolução humana – avessa ao conceito burguês de progresso – está diretamente relacionada tanto à mudança do modo de produção, quanto à emancipação dos sentidos humanos e à constituição de uma nova percepção social e coletiva. Levando em consideração que o capitalismo cria condições para sua própria superação, conforme nos lembra o início de *A Obra de Arte*, Benjamin acompanha em sua pesquisa o percurso histórico deste processo funcional e perceptivo no campo das artes e suas contradições.

Desta forma, ele localiza o panorama num ponto histórico intermediário entre a pintura e o cinema. Da primeira, ele herda a contemplação individual, pois cada espectador possui sua própria sequência de imagens no estereoscópio. No entanto, deixa de herança ao cinema – preparando um caminho de percepção coletiva – a pressuposição de um público massivo e a disposição organizada da plateia em assentos, características inapropriadas para recepção da pintura. Analogamente, o intuito de retrato da vida cotidiana do jornal falado já estava contido na litografia, bem como o caráter de reprodução de imagens reais do cinema, já estava presente na fotografia.

Igualmente, a dúvida quanto à validade artística da fotografia – por conta da perfeição da imitação da realidade e pela ausência de trabalho manual – é, de certa forma, retomada mais tarde para o cinema. Benjamin busca estabelecer associações que expliquem historicamente a semelhança nas polêmicas nestes momentos distintos: “A tentativa de provocar um confronto sistemático entre arte e fotografia era

inicialmente fadada ao fracasso. Esse confronto só poderia ser um momento do confronto entre arte e técnica, realizado pela história.” (BENJAMIN, 2006, p.717, Y 2a, 6) Do que se pode inferir a referência a um processo histórico, – situado entre o surgimento da fotografia e a ascensão do cinema – que inverteu, de certa forma, o questionamento quanto ao caráter artístico das mais novas técnicas de reprodução, transferindo essa dúvida para o próprio conceito de obra de arte, que passa, então, a ser questionada. Trata-se não mais de pensar “a fotografia como arte” e sim “a arte como fotografia”, como em 1933 Benjamin escreve no artigo *Pequena História da Fotografia*.

1.2 O ensaio *A Obra de Arte e a colaboração de Brecht*

O artigo de Benjamin *A obra de arte* possui quatro versões, dentre as quais, três em alemão e uma em francês. A primeira versão é datada de 1935 (BENJAMIN, 1994, pp.165-196) e após alguns acréscimos e reformulações, dá origem à segunda versão – desaparecida por décadas – que teria sido enviada ao orientador de Benjamin no Instituto de Pesquisas Sociais, Theodor Adorno, conforme referência na correspondência entre eles em fevereiro e março de 1936. Localizada tardiamente e publicada apenas em 1989, esta é a versão que recebe ácidas críticas por parte de Adorno.⁵

A única versão publicada em vida é uma tradução francesa vertida a partir das duas versões anteriores pelo próprio autor e por Pierre Klossovski. Porém, antes da publicação em 1936 na revista do Instituto de Pesquisas Sociais, este texto sofre uma série de cortes pelo editor francês, com a anuência de Horkheimer, diretor do Instituto, mas sem a concordância de Benjamin, que havia autorizado apenas algumas alterações, por cautela em tempos de perseguição política.

Algumas análises de Benjamin aparecem mais acentuadamente em algumas versões específicas e diluem-se ou, de certa forma, reestruturam-se, ao longo das revisões seguintes. Um princípio básico de partida foi a distinção entre dois modos diferentes de técnica: uma associada à sociedade arcaica ancestral e outra à sociedade contemporânea. Diferença que também se realiza no campo cultural entre

⁵ O percurso histórico das quatro versões do artigo pode ser conferido em Schotttker (2012).

a arte tradicional, ligada a rituais religiosos, e a arte contemporânea, conectada a questões sócio-políticas. É importante destacar que estes dois modos não são tratados por Benjamin como dois polos fixos, eles são modelos vivos num processo dinâmico de evolução histórica de um para o outro, no qual algumas características surgem precocemente, outras persistem como residuais, e muitas acabam, neste processo, preservando elementos contraditórios provenientes dos dois modos. Giles verifica uma cronologia tripartite no ensaio de Benjamin, que partiria da cultura tradicional (da pré-história até o fim da idade média), passando pela cultura moderna (da renascença ao romantismo) e culminaria na cultura contemporânea (do pós-romantismo até o presente).

As duas primeiras versões do artigo oferecem análises mais detalhadas da obra de arte arcaica, por meio de conceitos como *autenticidade*, *aura* e *valor de culto*, que serão posteriormente realocados na terceira versão. Segundo Benjamin, a ruptura das novas técnicas com os princípios centrais da arte tradicional ocorre na medida em que a reprodução artística reduz ou mesmo extingue o caráter de objeto único e original da obra de arte – sua *autenticidade* – que carrega em si um testemunho histórico. Para sociedade ancestral, a arte possui uma função sagrada num ritual religioso – denominada *valor de culto* – que é inversamente proporcional à disponibilidade de exposição da obra ao público geral.

Em oposição a esta lógica e substituindo-a progressivamente ao longo do tempo, a arte reproduzível suplanta a existência única pela multiplicação em série, já que é concebida para ser exposta o máximo possível, exercendo assim seu *valor de exposição*.

As formulações *valor de culto* e *valor de exposição* recordam os conceitos de Marx *valor de uso* e *valor de troca*. Talvez não seja mera coincidência que Benjamin tenha se atentado e registrado esta definição de valor de troca em *Passagens*: inversão na qual “o sensível concreto vale apenas como manifestação do universal abstrato – e não o contrário, o universal abstrato como qualidade do concreto” (BENJAMIN, 2006, p.700, [X 4a,1]). Analogamente, partindo do *valor de culto*, a obra de arte só vale como manifestação de pressupostos abstratos – mágicos e religiosos, enquanto que o *valor de exposição* parte da concretude da obra, apreciada massivamente. Há que se notar que este paralelo é estabelecido assimetricamente em relação ao caráter de mercadoria adquirido pela arte, que lhe confere um *valor de troca*, em termos marxistas. Ao passo que a função ritual arcaica pode ser considerada

um *valor de uso*, avesso às trocas comerciais e ligado à utilidade do objeto naquela sociedade. Com esta inversão, Benjamin parece querer apontar a possibilidade de ruptura com o estatuto de mercadoria da arte por meio da recuperação de sua função – o que justifica sua depreciação em relação à noção de arte pela arte –, já não mais ritual, e sim política.

A recepção artística mística era mediada por aquilo que Benjamin chama de *aura*, a percepção de distância entre o espectador e o objeto observado, mesmo que ele esteja próximo, constituindo-se numa espécie de impressão de barreira entre eles por conta do invólucro sagrado, ritualístico que a unicidade confere à obra.

Possivelmente, também se encontra em Marx a inspiração para a noção de *aura*⁶, como na seguinte afirmação do *Manifesto Comunista*: "A burguesia despojou de sua auréola todas as atividades até então reputadas como dignas e encaradas com piedoso respeito. [...] A burguesia rasgou o véu do sentimentalismo que envolvia as relações de família e reduziu-as a relações monetárias". (MARX, 1848/2007, p.42) Ainda que o termo usado "auréola" [*Heiligenschein*] não seja idêntico ao utilizado por Benjamin, há também aqui uma análise do percurso de dessacralização do mundo moderno, que está diretamente relacionado à revolução burguesa.

Em consonância com a noção de fetichismo – experiência mística e irracional do capitalismo, enquanto reminiscência do regime religioso anterior – a noção de *aura* se conecta diretamente à permanência do mito na percepção racionalizada. Em oposição à arte mágica e ritualística, as técnicas de reprodução promovem uma aproximação entre público e obra, rompendo com o distanciamento *aurático*, como observado no trecho a seguir:

E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema. (BENJAMIN, 2006, p.168-169)

Levando-se em consideração que o princípio de *atualização* em Benjamin substitui a noção de progresso burguês – que nas artes associa-se à imitação da natureza – a reprodução não se apresenta sempre como idêntica à realidade. Ao

⁶ Igualmente importante é a influência do poema "A perda da auréola" de Baudelaire, que retrata a perda da pompa e do encanto da aristocracia francesa.

contrário, como Benjamin explica, as cópias podem passar por processos que podem distingui-las do objeto reproduzido, como a ampliação, a redução, a montagem, a aceleração de imagens na fotografia e no cinema. Benjamin aponta que o cinema aplica um processo que Brecht chamou em *Anotações sobre a Dreigroschenoper* de “olhar complexo”, graças a multiplicidade de perspectivas geradas por diferentes ângulos de câmeras. O ilusionismo do filme só ocorre num segundo momento, por meio de processos edição.

Utilizando-se de relações metafóricas, Benjamin estabelece uma dialética entre a ação de penetrar e a de observar, a mais célebre é a seguinte relação, que ecoa a associação brechtiana entre arte e ciência em *Pequeno Organon para o teatro*: o curandeiro está para o pintor, assim como o cirurgião está para o cinegrafista (nota 21), sendo os primeiros, agentes de técnicas ancestrais, ligadas ao ritual, e os últimos, “operadores” das técnicas mais modernas do mundo secularizado. O pintor, assim como o curandeiro, preserva uma distância em relação à realidade, já o operador cinegrafista, diminui essa distância, penetrando na estrutura do objeto, e como faz o cirurgião, opera cirurgicamente a realidade por meio das técnicas de montagem. Na seção final de *Processo de Três Vinténs* também está presente uma comparação entre este experimento sociológico e operações cirúrgicas, por seu caráter interventivo.

Vale observar que a comparação entre operador de cinema e operador cirúrgico pode parecer oposta ao efeito de estranhamento de Brecht, segundo a qual quanto maior for o distanciamento, maior será operação crítica na realidade. É importante frisar que esta é uma distância que se opõe à identificação empática do público, mas que se propõe em proximidade estrita com a dinâmica social da realidade.

Se por um lado, as técnicas de reprodução destacam a arte de uma tradição ligada à religião, trazendo-a para perto do público, por outro lado, essa aproximação vincula-se a uma recepção centrada na concepção de indivíduo burguês, que se constituiu, não coincidentemente, no mesmo período em que começaram a esboçar-se as primeiras técnicas de reprodução. Na seção anterior, a questão da aproximação entre interior e exterior é constitutiva do modo de vida burguês, encontrada por Benjamin nas figuras do *flâneur* e do colecionador, por exemplo. Neste sentido, a fantasmagoria pode ser considerada como *valor de culto* dessacralizado, a percepção do longínquo sob mediação de uma abstração ideológica – não mais mágica ou religiosa –, o fetiche da mercadoria, a experiência mística do capitalismo.

A partir da segunda versão do ensaio a distinção entre as sociedades tradicional e contemporânea desenvolve-se para a polarização entre primeira e segunda técnicas, termos que já apareciam na primeira versão, mas que serão aprofundados apenas com a reformulação seguinte. A chamada *primeira técnica* emprega o ser humano o máximo possível, com o intuito de dominar a natureza, num esforço de criar uma civilização com regras próprias diferentes das leis naturais, consideradas incontroláveis e sobretudo violentas e injustas. Com o impacto destrutivo da Primeira Guerra Mundial, o desenvolvimento civilizatório começa a ser questionado e equiparado à imprevisibilidade e à crueldade das forças naturais mais primitivas. O homem moderno defronta-se com sua própria criação com tanto espanto quanto o homem arcaico desbravava o mundo selvagem.

Já a *segunda técnica*, ao contrário, utiliza o trabalho humano o mínimo possível e não pretende mais controlar a natureza e sim a própria civilização e suas técnicas, substituindo a subserviência a elas e à classe que as detém por sua utilização em benefício de interesses da humanidade como um todo.

Na teoria de Benjamin acerca do percurso histórico da arte, a atividade artística tem origem na mímica, que incorpora duas dimensões da arte: a aparência (Schein) – ligada aos procedimentos mágicos ancestrais, pretende imitar fielmente a natureza – e o *jogo de representação* (Spiel) – proveniente da *segunda técnica*, quer refletir sobre as criações humanas, representando-as em sua dinâmica social. A importância da aparência de belo (schöner Schein) se enraíza no período da percepção *aurática* de contemplação distanciada, em processo de decadência, cujo momento de transição situa-se no idealismo alemão, tendo seu ápice no princípio da *arte pela arte*.

Com o progressivo aumento das possibilidades de exposição e a aproximação entre obra e público, surgem também maiores ocasiões de intervenções do espectador, como as seções de textos de leitores nos jornais, a massificação dos retratos fotográficos e as filmagens de cidadãos comuns. Neste sentido, pode-se dizer que *aparência* e *jogo de representação* estão respectivamente para *valor de culto* e *valor de exposição*.

Benjamin instaura, então, o questionamento quanto a validade do termo *obra de arte* para algumas manifestações artísticas. Ele observa que enquanto a Grécia clássica produziu obras para durarem eternamente, a reprodução técnica desenvolve uma contínua modificação da obra de arte, que abandona o princípio de duração. Desta forma, o fotógrafo por trás das lentes, assim como o condutor de uma orquestra,

não produz um objeto artístico bem delimitado e sim um momento efêmero de performance artística. No caso de uma foto de uma pintura, esta última pode ser considerada uma obra de arte, mas esta certeza não se aplica a sua reprodução.

Também sobre o cinema, não se pode dizer nem que a entidade reproduzida, tampouco o processo de reprodução sejam obras de arte. Isso porque o filme é uma montagem, na qual a sequência de componentes individuais representa um acontecimento. Em consequência, o trabalho do ator de cinema não é mais unitário, o que rompe com a representação mimética e a identificação dele com a personagem. Da mesma forma, Benjamin observa o uso de não-atores em filmes russos, nos quais pessoas comuns interpretam a si mesmas, o que também opera uma ruptura com a distinção entre arte e realidade, que passam a se combinar numa relação mútua indissociável.

Para estas novas práticas artísticas, Benjamin indica uma inovadora teoria da representação estética, em substituição à mimese. Trata-se da noção de experimentações (*Versuchsanordnungen*) de interação entre arte e público no jogo de representação. Por meio do estabelecimento em acordo tácito de um espaço de jogo ou performance (*Spielraum*), abre-se a possibilidade para a ação do espectador, que abandona a posição passiva de contemplação, passando a atuar enquanto agente no fazer coletivo da arte e da política. Como já apontado, esta é o principal papel da arte contemporânea, especialmente do filme: o treinamento das percepções e reações humanas diante de um aparato técnico, mediante o desenvolvimento de *inervações do coletivo*, os novos sentidos perceptivos necessários a um modo de produção que não implica mais na exploração do trabalho humano, agora liberado pela *segunda técnica*.

O trabalho do ator de filmes é comparado por Benjamin ao processo contínuo de testes a que um operário é submetido pelos aparatos técnicos ou em testes profissionais. Enquanto a maioria dos trabalhadores submetem sua humanidade aos aparatos técnicos no trabalho, o ator de cinema conserva sua humanidade perante este, constituindo, por isso, para Benjamin, uma possibilidade de vingança contra a alienação do homem.

Benjamin estabelece uma distinção entre o ator de teatro (*Schauspieler*) e o ator de filmes (*Darsteller*). Enquanto no teatro o ator está imerso na personagem, no cinema esta possibilidade é frequentemente boicotada pela fragmentação da ação em várias unidades. Enquanto o primeiro representa um papel diretamente diante do

público, o segundo apenas apresenta sua personagem a uma plateia de especialistas, que podem fazer inúmeras intervenções na atuação, bem como aplicar recursos técnicos às imagens coletadas. Tese que ressoa a proposta teatral de Brecht, para qual o público ideal deveria comportar-se como espectadores de futebol, sempre prontos a dar um palpite sobre o jogo.

O professor da Universidade de Nottingham (Reino Unido), Steve Giles, em *Bertolt Brecht and the Critical Theory – Marxism, Modernity and the ‘Threepenny’ Lawsuit* (1998) traz uma interessante análise comparativa entre *A obra de arte* e *Processo de Três Vinténs* que propõe um esquema equiparando a distinção entre primeira e segunda técnicas de Benjamin e a oposição entre os teatros épico e tradicional, feita por Brecht em *Anotações sobre Mahagony*.

De fato, Benjamin parece apontar que em substituição ao distanciamento *aurático*, sucedeu-se a aproximação fetichista da mercadoria que recupera o mito, contra o qual deve-se instaurar não mais uma distância de invólucro sagrado, mas um distanciamento crítico do efeito de estranhamento. Neste sentido, a denominação de *épico* para o teatro de Brecht também apresenta uma referência a um período anterior, em que a arte apresentava um ponto de vista coletivo, que não deve ser recuperado com todas as suas características arcaicas, mas sim, atualizado, substituindo a função religiosa, pela função política.

A noção de arte enquanto jogo ou performance em Benjamin também ressoa a proposta épica de Brecht, que, ao contrário da forma dramática, não representa uma ação como imitação da realidade, mas usa estratégias narrativas para apresentá-la a um espectador, que não mais se identifica empaticamente com as personagens, mas as observa objetivamente, pois é instigado à tomada de posições ao ser confrontado com uma ação, tendo como pressuposto que o pensamento e as ideias partem das condições concretas e não o contrário.

É justamente este o foco da crítica de Adorno à segunda versão do ensaio de Benjamin: o status progressivo e de vanguarda do filme para a autoconsciência proletária em oposição ao princípio de autonomia artística. Para Adorno, o potencial libertador da arte é realizado quando ela segue estritamente sua própria lei interna de maneira autônoma em relação à realidade, suplantando o fetiche e o tabu pela produção consciente.

Para seu orientador, Benjamin teria confundido arte com magia e substituído a autonomia da obra de arte pelo conceito de *aura* mágica, construindo um conceito de

arte autônoma em termos contrarrevolucionários. O que Adorno se recusa a compreender é que a característica mística não está para o método de Benjamin e sim para seu objeto de análise, ou seja, a própria experiência residual de algo mágico e religioso numa sociedade racionalizada.

Adorno apresenta-se cético quanto à distinção entre aparência e performance, por não concordar que apenas a performance possa ser dialética, ao passo que a aparência não. Desta forma, Benjamin teria, segundo Adorno, subestimado a técnica da arte autônoma e superestimado aquela arte dependente ou heterônoma.

Giles acredita que seja possível que a veemência da crítica de Adorno ocorra menos por considerações analíticas do que por sua depreciação quanto à suposta influência de Brecht sobre Benjamin, haja vista a crítica de Adorno ao uso da terminologia brechtiana no ensaio de Benjamin sobre Kafka e no trabalho de *Passagens*.

A origem das discordâncias de Adorno quanto a Brecht está na suposição do primeiro de que a estética poderia agir mais profundamente na realidade do que a teoria de classes. Além disso, Adorno é contra o conceito de *valor de uso* como centro do materialismo dialético – posicionamento de Brecht – considerando-o inadequado a uma crítica do caráter de mercadoria adquirido pela arte. Ele considera, então, a assimilação da autonomia artística pela *aura* no ensaio de Benjamin como resíduo sublimado dos temas de Brecht, que também seria responsável pela antipatia de Benjamin pelo princípio de arte pela arte. Com estas justificativas, Adorno recomenda a liquidação completa dos temas brechtianos do ensaio *A Obra de arte*.

Após os apontamentos de seu orientador, Benjamin submete o texto a uma revisão substancial que, de um lado, subtrai 30% do teor, e de outro lado, elabora mais 20% de acréscimo de novos conteúdos ausentes nas versões anteriores.

Segundo Giles (1998), as omissões de Benjamin estão longe de serem consistentes com a recomendação de Adorno, já que foram removidas as sessões mais elogiadas pelo orientador: aquelas acerca da segunda técnica e as que relacionam massas e classes. Benjamin repensa sua teoria da reação do público e reformula sua descrição de autonomia artística, mantendo o tom brechtiano de seus argumentos, ainda mais explícito com a inclusão de citações do *Processo de Três Vinténs*, que não estavam presentes na versão enviada a Adorno. Ainda no campo das exclusões significativas está o corte da caracterização do jogo de representação artística moderna ou performance experimental.

Já em relação aos acréscimos, segundo carta de Benjamin a Alfred Cohn de 10 de agosto de 1936, o texto foi intensamente discutido pessoalmente com Brecht e reelaborado, resultando numa ampliação de um quarto, “porque, ‘sem alterar nada no núcleo do trabalho’, tinham chegado ‘a várias melhorias notáveis’. Havia diferenças e conflitos, mas, também, entendimentos e solução dos problemas”. (BENJAMIN, 1936, *apud* WIZISLA, 2013, p.89)

A inclusão de uma citação de Valéry como abertura do ensaio (BENJAMIN, 1975, p.10) traz ressonâncias de Brecht e Marx, no sentido de que a síntese das drásticas mudanças provocadas pelas novas técnicas pode ter provocado uma reconfiguração nas artes. Porém, em vez de trabalhar com o argumento de Valéry usando os conceitos de primeira e segunda técnicas, Benjamin vai dar uma apresentação neutra da segunda técnica, considerando os desenvolvimentos produtivos ou destrutivos da tecnologia como consequências de usos sociais nos quais a técnica é aplicada, e não como característica inerente a dois modos distintos de técnica. Em substituição à distinção entre primeira e segunda técnicas, Benjamin inclui citações do *Processo de Três Vinténs* sobre arte enquanto mercadoria e o fim do conceito burguês de obra de arte.

Segundo Giles, esta última versão do ensaio (BENJAMIN, 1975, pp.10-34) sobre a obra de arte prioriza o enfoque no percurso histórico da recepção artística e, com isso, enfatiza a dimensão sociológica da estética, como ocorre por exemplo na análise da dialética entre *valor de culto* e *valor de exposição*, que na versão anterior do artigo aparecia interna à arte e posteriormente é associada a uma mudança de percepção do público.

Enquanto a pintura é avessa a uma receptividade coletiva – pois feita para um público reduzido –, a arquitetura, a fotografia e o cinema são concebidos para públicos progressivamente maiores, para as massas, e instauram uma percepção condicionada ao caráter coletivo de sua recepção. Este seria o motivo encontrado por Benjamin para que as massas permaneçam reacionárias ao surrealismo – exemplo dado é Picasso –, e progressistas ao cinema, por exemplo a Chaplin.

Ao estabelecer uma oposição entre a tela da pintura e a tela do cinema, Benjamin se atenta para o fato de que no filme o olho não pode se fixar numa única imagem, ao contrário da pintura, que estimula a livre associação de pensamento, demandando maior esforço de atenção e provocando um efeito de choque almejado pela proposta dadaísta, que por sua vez já buscava produzir o mesmo efeito do cinema também por

meio de recursos de reprodução, como a colagem e a montagem, para romper com uma contemplação passiva, instaurando o escândalo, uma ação traumatizante, o choque da opinião pública.

Essas mudanças seriam correspondentes à adaptação humana a uma vida mais perigosa nas grandes cidades e à necessidade de atenção constante aos comandos urbanos (BENJAMIN, 1975, p.22). Benjamin considera o filme como o primeiro meio artístico capaz de mostrar a reciprocidade de ação entre matéria e homem. E, por isso, aposta na utilidade do cinema para o pensamento materialista.

Seguindo esta lógica, o filme suprime o *valor de culto* por colocar o público em posição de examinador que, segundo Benjamin, está ao mesmo tempo distraído e atento, não separando a crítica da diversão, o que remete ao debate de Brecht acerca da diversão adequada a uma era científica. Corrobora com essa observação o fato de que a reformulação definitiva do ensaio toma o cinema como o momento de interpenetração total entre arte e ciência, movimento que já vinha ocorrendo desde a Renascença, quando diversas inovações científicas – perspectiva, teoria das cores, anatomia, matemáticas – foram apropriadas pela arte, notadamente pela pintura, conforme argumenta Benjamin.

A dinâmica entre “penetrar” e “observar à distância” presente na aproximação entre o cinegrafista e o cirurgião é também reorganizada na última versão do artigo, em termos da recepção artística, através da dialética entre a concentração exigida pela arte e a distração requerida pelas massas. Na primeira, o sujeito penetra na obra de arte, enquanto que no entretenimento, é a obra de arte que adentra o sujeito. O que é elucidado com o exemplo da arquitetura e das duas diferentes maneiras de se apreender um edifício: entrando nele e o habitando, de forma a constituir um hábito – denominada de experiência tátil – ou por meio da percepção visual, uma contemplação mais distanciada, como fazem os turistas com monumentos. Seguindo um raciocínio similar, a função de teste no processo de filmagem – que nas versões anteriores recaía no trabalho do ator de cinema, em comparação com o ator de teatro – é transferida posteriormente para a experiência de apreensão do filme, na qual o espetador “só consegue penetrar intropaticamente no ator, se penetrar intropaticamente no aparelho. Toma, assim, a mesma atitude do aparelho: examina um teste.” (BENJAMIN, 1975, p.21)

Desta forma, a função dos aparatos é a mediação entre ator e público. O teste é a psicologia do jogo representativo. Ao fragmentar a realidade, o cinema proporciona

uma percepção visual e auditiva daquilo que passa despercebido no fluxo dos acontecimentos, abrindo caminho à investigação do inconsciente comportamental, que pode ser um equivalente da proposta do *Gestus* de Brecht, em que a representação descritiva – um ato de citar – confere ao comportamento humano uma apreensão crítica.

Para Benjamin, como viemos acompanhando, as inovações técnicas surgem concomitantemente com a formação das massas urbanas decorrente de uma crescente proletarização. Assim, os movimentos de massa seriam uma forma de comportamento humano correspondente à técnica de reprodução, já que esses enormes aglomerados não podem ser totalmente apreendidos pelo olho humano e requerem aparatos de filmagem e tomadas aéreas. Segundo Giles, a análise de Benjamin da recepção artística contemporânea parece fundar-se na junção entre as teorias de consciência de classe e a psicologia de massas.

Em relação a cultura de massas, a análise de Benjamin recai sobre suas possibilidades de explosão terapêutica da inconsciência. Neste sentido, ele considera certas comédias grotescas e a animação Mickey Mouse como sintomáticos do perigo da repressão psicológica provocada pela civilização, principalmente a partir do desenvolvimento da tecnologia, da mecanização e fragmentação no trabalho, que produzem potenciais tensões psicóticas perigosas nas massas. Por conseguinte, segundo Benjamin, esta mesma tecnologia demanda mecanismos de controle destas patologias por meio de filmes que representam fantasias sádicas e masoquistas, permitindo uma descarga da tensão, sem que elas precisem ser realizadas concretamente. Do ponto de vista da psicologia social, Giles estabelece um paralelo entre a abordagem de Benjamin e o trabalho maduro de Freud e com o teatro da crueldade de Artaud, que seria antecipado no ensaio sobre o surrealismo, onde Benjamin inter-relaciona teoria comunista, descarga revolucionária e corpo coletivo.

O filme comercial seria, para Benjamin, um cúmplice do fascismo, já que o estrelato preserva a mágica ilusória da personalidade, em correspondência ao culto do líder político. A emergência simultânea do filme sonoro e do fascismo são associados por Benjamin à crise de 1929, que provocou a tentativa do fascismo de preservar as relações de propriedade e conduziu a uma reestruturação da indústria cinematográfica para fins mercadológicos, muitas vezes com tendências fascistas, como é o caso dos filmes de Leni Riefenstahl. Por isso, a emancipação da reação ao filme tem um papel crucial na luta ideológica entre fascismo e proletariado. Por

consequente, Benjamin conclui que a expropriação da produção cinematográfica é uma demanda urgente do artista comprometido com o combate ao fascismo.

1.3 A literatura na era da arte reprodutível

Paralelamente à teoria acerca do percurso histórico das técnicas de reprodução artística, Benjamin desenvolve também uma investigação sobre a história da narrativa ocidental, partindo da épica, passando pelo romance, até a narrativa moderna. Em 1930, ele escreve um artigo sobre a crise do romance (BENJAMIN, 1994, pp.54-60), que toma por objeto a obra *Berlim Alexanderplatz* de Alfred Döblin. As discussões ali contidas serão posteriormente aprofundadas no ensaio sobre a narrativa do escritor russo Leskov (BENJAMIN, 1994, pp.197-221). Ambos artigos trazem uma polarização similar à da distinção entre arte arcaica e arte moderna: num extremo, a epopeia, como representante do modelo narrativo do mundo coletivo tradicional, e no outro, o romance, narrativa do indivíduo burguês isolado.

A narrativa tradicional tem como base a oralidade e a memória, pois é transmitida por meio de contação de histórias populares. Benjamin destaca dois tipos arcaicos de narradores tradicionais: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. Com as corporações de ofício medievais houve uma progressiva interpenetração entre estas duas famílias arcaicas. Enquanto o mestre de ofício permanece fixo em sua oficina, seu aprendiz é um jovem ambulante. Desta maneira, ocorre uma associação entre o saber originário de terras distantes com o saber do passado, guardado na memória do mestre mais velho.

Por se desenvolver em meio ao trabalho manual esta narrativa adquire, para Benjamin, certas características artesanais, provenientes da experiência que encontra “afinidades singulares entre a alma, o olho e a mão”, conforme citação de Valéry, mencionada por Benjamin. Esta relação é a matéria-prima do artesão-narrador para tornar a experiência humana um “produto sólido, útil e único” (BENJAMIN, 1994, p.221). Na sociedade tradicional, as observações da natureza eram organizadas em sistemas míticos a fim de se transmitir uma sabedoria útil ao homem comum, como por exemplo o melhor período para o plantio e a colheita, ou os momentos de águas tranquilas para a navegação. Conhecimento e arte estavam unidas na tessitura do conselho comum a toda coletividade. O narrador tradicional é um mestre sábio, capaz

de dar conselhos não apenas para uma situação, mas para muitas, pois não fala apenas de sua história, mas também da experiência alheia.

Com a redução do trabalho manual, ocorre também uma mudança correspondente na narrativa, que se desliga progressivamente do modo artesanal de apreensão do mundo. A nova forma “romance” não está mais conectada à tradição oral coletiva, e sim à noção de indivíduo, uma construção social formada com ascensão da burguesia. Rompe-se com o caráter exemplar da narrativa, do qual se pode extrair um conselho, e instaura-se a história singular de um indivíduo na busca pelo sentido da vida. Em consequência, já não é mais possível a aplicação do princípio da tradição oral de incorporar a história narrada à experiência dos ouvintes.

Ao descrever a diferença entre as formas narrativas tradicionais e modernas, Benjamin lança mão da metáfora da experiência de percepção do mar. Enquanto o poeta épico apresenta a contemplação do mar à distância num momento de repouso depois do trabalho – em referência à associação das experiências distantes temporal e espacialmente nas oficinas de ofício –, o romancista o adentra, com ou sem objetivo, numa jornada muda e solitária, durante a qual só se vê o céu e o mar. “Escrever o romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo.” (BENJAMIN, 1994, p.54)

Assim como acontece com as artes visuais, os novos meios de comunicação, como o jornal impresso, enquanto instrumentos de informação da burguesia ascendente, passam a influenciar intensamente as formas narrativas. O saber proveniente da distância temporal e espacial torna-se menos importante do que a informação sobre acontecimentos próximos e de verificação imediata, que dispensam o caráter maravilhoso, preferindo a compreensão clara e acessível. Além do já comentado princípio universalizante e panorâmico como tendência literária, surge também uma visada jornalística, principalmente no romance naturalista.

Daí advém, para Benjamin, uma série de diferenças essenciais entre as formas narrativas, já que, ao contrário da pretensão explicativa da informação, a narrativa tradicional evita esclarecimentos, mantendo-se aberta a múltiplas interpretações. Isso porque ela se ocupa menos com explanação de resultados obtidos, atendo-se principalmente à exposição de um processo percorrido, do qual, por seu caráter exemplar, se pode extrair um ensinamento, que não é facilmente entregue, como as informações de um relatório, conforme argumenta Benjamin.

Como exemplo de obras de transição entre narrativa tradicional e romance moderno, Benjamin cita *Dom Quixote*, cuja história não contém ensinamento algum, já que a intenção do herói de performar um cavaleiro medieval em tempos outros constitui uma figura híbrida de comportamento anacrônico, que, por isso, não possui em absoluto um caráter exemplar.

Outro tipo de narrativa mencionada como intermediária é o romance de formação, como o *Wilhelm Meister* de Goethe, que seria para Benjamin uma tentativa de incluir no romance algum ensinamento. A história do processo de amadurecimento e de constituição da personalidade de um jovem durante uma viagem reflete a dialética hegeliana do encontro entre o mundo interno do sujeito e o mundo externo objetivo. Porém, para Benjamin, o romance de formação seria uma forma insuficiente, quando comparada com a narrativa tradicional, pois ainda utiliza a forma do romance, encerrando a vida social na experiência individual.

Um momento chave para esta mudança, diagnosticada por Benjamin como um declínio substancial na faculdade de intercambiar experiências, é novamente, a guerra, uma vez que se observou que os combatentes que sobreviveram retornavam com dificuldades para comunicar os fatos vividos, que já não podiam ser narrados como feitos heroicos, como anteriormente. Ao contrário, suas vivências são percebidas com perplexidade, e esta incomensurabilidade é impossível de ser narrada como sabedoria coletiva.

A experiência da guerra – que como já comentamos, acaba por explicitar a irracionalidade de um sistema que se pretende racional – evidencia também que ação do indivíduo isolado está mergulhada na mais completa falta de coerência. E é por isso que o romance, a forma literária que busca exatamente o sentido da vida humana na interioridade subjetiva, tem sua crise ainda mais acentuada no pós-guerra. A maior parte das vanguardas modernas toma a irracionalidade como princípio artístico, constituindo-se como reações a esta experiência.

Em seu ensaio de 1930 sobre a obra *Berlim Alexanderplatz* de Alfred Döblin, Benjamin associa o uso do recurso da montagem à crise do romance e à tendência da literatura moderna de recuperação e atualização de elementos das narrativas tradicionais em combinação com expedientes incorporados das técnicas de reprodução.

Nessa análise de Benjamin já estão presentes os principais elementos que o interessariam posteriormente nas análises das obras de Kafka e Brecht. Além do

expediente da montagem, presente por exemplo em obras como *Amerika* e *Um homem é um homem*, Benjamin identifica em Döblin uma deformação no modelo do romance de formação, tendo em vista o tema do processo formativo do sujeito a partir da experiência numa metrópole. Mas, ao contrário do padrão de romance de formação – como *A Educação Sentimental* ou *Wilhelm Meister* – em Döblin, o protagonista não pertence à burguesia e sim a camadas marginais. Segundo Benjamin, no romance de Döblin o mundo de criminalidade é homólogo ao mundo burguês. O que também se aplica à personagem Macheath da *Ópera de Três Vinténs*. A trajetória de Franz Biberkopf, de criminoso a pequeno-burguês, acompanha o desenvolvimento da consciência burguesa. Este é o mesmo processo retratado pelo *Romance de Três Vinténs* (1934), porém sem adotar a referência ao romance de formação e sim ao romance criminal. Já em *Amerika*, Karl oscila, num passe de mágica, da marginalidade para o mundo burguês e vice-versa. E em *Um homem é um homem*, Galy Gay sai um belo dia para comprar peixe e torna-se subitamente um soldado de guerra.

No mesmo ano do artigo sobre Döblin, Benjamin escreve outro ensaio, que também trata da incorporação das inovações técnicas às artes. No entanto, trata-se desta vez de uma apropriação considerada inadequada, pois em conexão com teorias fascistas, que tomam o princípio da arte pela arte para tecer apologias à guerra. O ensaio de Benjamin (1930) sobre a coletânea *Guerra e Guerreiros* de Ernst Jünger denuncia a estetização mística de elementos bélicos e evidencia a incapacidade da civilização em utilizar a técnica de modo verdadeiramente racional em prol da coletividade. Uma vez que isso implicaria a modificação das relações sociais, os usos das técnicas acabaram sendo aplicados para fins contrários à própria racionalidade que as criou.

A reação pequeno-burguesa ao aumento da pressão de estar entre a burguesia e o proletariado se reverte num comportamento emocional e incoerente, como em respostas de pânico e antissemitismo. A diferença entre as políticas fascista e proletária é que, enquanto a consciência de classe é racional, buscando compreender esta pressão de um ponto de vista histórico-social para reagir coletivamente a ela de maneira lúcida, o fascismo pretende arregimentar as massas, sem modificar, evidentemente, o modo de produção que as forma. Para evitar que as massas façam valer seus direitos, permite apenas a essas uma expressão primária e controlada, conservando o regime. Trata-se, então, de uma mera estetização da vida política.

O que leva, conseqüentemente, à organização para a guerra, já que ela possibilita que se utilizem todos os recursos técnicos disponíveis não em benefício das condições de vida da população em geral, isto é, sem que se altere a estrutura social vigente. A guerra é a evidência de que a sociedade não está socialmente preparada para utilizar a técnica de modo realmente racional e produtivo – o que em tese poderia liberar o homem de boa parte do trabalho manual pesado –, e que implicaria a distribuição igualitária de seus benefícios. O belicismo futurista prova que a humanidade se tornou tão alheia a si mesma, que passa a ver com prazer estético sua própria destruição.

O tema da guerra era uma preocupação cada vez mais urgente para os intelectuais e artistas da época. Atento a esse imperativo histórico, Brecht modifica a peça *Um homem é um homem*, que estreou em 1929, incluindo nela, em 1931, a transformação de Galy Gay – o homem que não sabe dizer não –, de pequeno-burguês numa máquina de guerra.

É justamente sobre essa nova versão da peça o primeiro estudo de Benjamin (1931) sobre o teatro épico de Brecht, que para ele é o artista que melhor percebeu e respondeu com soluções artísticas à demanda histórica daquele período de combinação das novas técnicas com a atualização da função da narrativa tradicional de promover um saber coletivo.

Nessa peça, a decomposição de um homem, para posterior recomposição das partes, visa mostrar a artificialidade da instância do indivíduo isolado e a mutabilidade da consciência humana. A vivência da guerra – que como já comentamos, acaba por explicitar a irracionalidade de um sistema que se pretende racional – evidencia também que a ação do indivíduo isolado está mergulhada na mais completa falta de coerência. E é por isso que o romance, a forma literária que busca exatamente o sentido da vida humana na interioridade subjetiva, tem sua crise, apontada no artigo sobre Döblin, ainda mais acentuada no entre guerras.

A busca por aquilo que Brecht chama de “eterno humano”, algo inerente ao homem, é também uma concepção construída socialmente e que se presta à permanência de certos paradigmas: “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, 1994, p. 86)

Além disso, segundo Benjamin, o teatro épico questiona os privilégios da crítica teatral que se coloca enquanto “saber especializado” cujos critérios “só raramente

estão sujeitos a seu próprio critério”, mas que os habilitam a se comportar como se o exercício de interpretação consistisse em segredos que ninguém conhece melhor do que ele (BENJAMIN, 1994, p. 86). O resultado seria a compreensão da arte como realizações formais pré-concebidas e não como uma produção dinâmica frente a demandas sociais de seu tempo, destinando ao público um papel passivo em relação à crítica e não como os verdadeiros agentes dela, como desejável para os fins de autonomia do sujeito.

Ao padronizar e sistematizar os princípios artísticos a crítica promoveria uma homogeneização do público, que passa a ter uma única interpretação para uma mesma experiência estética. O teatro épico ameaça a crítica uma vez que fomenta que ela seja exercida pelo próprio público, o que resultaria numa fragmentação “da falsa e mistificadora totalidade do público” e na abolição da necessidade da crítica especializada. “Com esse comportamento do público, são exigidas ‘inovações’ que excluem todas as ideias não-realizáveis na sociedade existente, e com isso entram em conflito com todas as ‘renovações’” (BENJAMIN, 1994, p. 87).

As inovações cumprem, assim, as mesmas funções do princípio de *novidade e moda* do século XIX, a realização dos sonhos de liberdade apenas no campo estético. Nos anos 1930 esta mesma lógica se aplica à *Nova Objetividade*, que apresenta as classes baixas com recursos de empatia e sentimentalismo. Mas, para Benjamin, “a tese de que o palco é uma instância moral somente se justifica no caso de um teatro que não se limita a transmitir conhecimentos, mas o produz” (BENJAMIN, 1994, p. 87)

Muito dessas ideias foram elaboradas como respostas a algumas reações negativas da crítica teatral à peça de Brecht, mas percebe-se que neste debate, Benjamin apropria-se do fazer artístico do teatro épico para compor sua argumentação de modo a renovar a crítica, que passa a situar-se, agora, não “à frente do público, mas em sua retaguarda”.

A partir do ensaio *O que é o teatro épico?*, Benjamin incorpora, a seu modo, noções provenientes da proposta do teatro de Brecht aos seus artigos posteriores. Em *Experiência e Pobreza* (1933) ele contrapõe o ensinamento contido nas parábolas à vivência da guerra. O desenvolvimento da técnica não trouxe uma riqueza útil ao homem, ao contrário, resultou em pobreza, com o declínio substancial na faculdade de intercambiar experiências. Os combatentes que sobreviveram retornavam com dificuldades para comunicar os fatos vividos, que não podiam ser narrados como feitos heróicos, como anteriormente. Ao contrário, suas vivências são percebidas com

perplexidade, e esta incomensurabilidade é impossível de ser narrada como sabedoria coletiva.

Neste artigo, Benjamin cita o verso de Brecht “Apaguem os rastros!” – extraído da coletânea de poemas *Guia para os Habitantes das Cidades* – para corroborar com sua teoria sobre os interiores domésticos burgueses.

Se entrarmos num quarto burguês dos anos 1880, apesar de todo o “aconchego” que ele irradia, talvez a impressão mais forte que ele produz se exprima na frase: “Não tens nada a fazer aqui”. Não temos nada a fazer ali porque não há nesse espaço um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus vestígios. (Benjamin, 1994, p.117)

Em *Experiência e Pobreza*, Benjamin reconhece a continuação deste processo também na década de 1930. O colecionismo aparece agora como *fome de cultura*: “[...] eles devoraram tudo, a cultura e os homens, e ficaram saciados e exaustos” (BENJAMIN, 1994, p.118). O cansaço após este banquete de ilusões – metáfora semelhante à das óperas *culinárias* de Brecht – é o tédio burguês, ao se deparar com contradições que são ao mesmo tempo tão insuportáveis como confortáveis. O tema da *fome* burguesa por cultura e diversão também vinha sendo preocupação central para Brecht em seu projeto de óperas *anti-culinárias*, conforme já comentamos.

O sentido da vida buscado pelo romance surge agora como “o mais remoto ponto de fuga numa interminável perspectiva de meios” (BENJAMIN, 1994, p.118). Os sonhos do homem contemporâneo repousam em figuras como a personagem do desenho animado Mickey Mouse, na qual estão unidas magicamente a natureza e a técnica, o primitivismo e o conforto, numa existência que basta em si mesma.

1.4 Tendência artística e refuncionalização da arte

No artigo *O autor como produtor*, Benjamin utiliza o conceito de “tendência artística” que se assemelha ao conceito de refuncionalização da arte, esboçado por Brecht no *Processo de três vinténs*.

Nestes trabalhos, Brecht e Benjamin apontam para a necessidade de novas funções para a arte, reformulando instituições, e repensando seu papel dentro das relações de produção de sua época. O que passa pela superação das “esferas compartimentalizadas de competência no processo de produção intelectual”

(BENJAMIN, 1994, p.129). Quando a arte se transforma em mercadoria e passa a ser vendida, o artista torna-se apenas mais um trabalhador que não possui os meios para a sua produção:

[...] acreditando possuir um aparelho que na realidade os possui, eles defendem esse aparelho, sobre o qual não dispõem de qualquer controle e que não é mais, como supõem, um instrumento a serviço do produtor, e sim um instrumento contra o produtor. (BRECHT *apud* BENJAMIN, 1994, p. 132)

Tais condições desmentem o princípio burguês de liberdade individual, igualdade de direitos e autonomia do autor. Ao distinguir o artista burguês do artista progressista, Benjamin ressalta que não basta que o autor se coloque a favor do proletariado, se os aparelhos burgueses de produção de arte e cultura assimilam objetos revolucionários como elementos de entretenimento para o consumo, ou seja, se os artistas não possuem o controle dos meios de produção artísticos e deixam que a arte siga as tendências impostas pelas leis de mercado. A solução estaria, segundo Brecht e Benjamin, em reivindicar a socialização dos meios de produção tanto para o operário como para o artista.

Quando os meios de produção artístico escapam das mãos dos produtores, estes passam por um processo de proletarização:

Assim como o operário, o intelectual tem de pôr no processo de produção apenas sua força de trabalho nua. Porém essa força é ele mesmo, ele não é nada fora dela, e assim como o operário ele precisa cada vez mais (já que a produção torna-se cada vez mais “técnica”) dos meios de produção para a utilização de sua força de trabalho: o funesto círculo vicioso da exploração também se implantou aqui. (BRECHT, 1967(b), p.159)

A discussão em torno da progressiva inserção da arte no circuito comercial nos anos 1920 situa-se num contexto de expectativas revolucionárias, tendo em vista as transformações que se desenrolavam na Rússia:

Esta conjunção de vocação publicística e de crença na iminência da revolução é que basicamente vai determinar o verdadeiro assalto aos meios de produção industrial característico de algumas vanguardas da época, movimento no qual seu aporte exacerbado, no entanto de orientação prática e racionalizante, vai chocar-se com a irracionalidade da produção capitalista e a voracidade improdutiva do consumo. (PASTA, 2010, p.104)

Posteriormente, com o declínio da experiência soviética, ocorre um movimento de ampliação da abrangência do pensamento marxista do âmbito econômico para o cultural. Adorno e Horkheimer (1969/1985) discutem os desdobramentos do caráter

comercializável adquirido pela arte na lógica de racionalização das esferas humanas⁷. Segundo eles, princípios oriundos do mundo do trabalho estariam também atuantes tanto na produção, quanto na recepção artística.

O caráter de entretenimento propiciado pela arte no âmbito da chamada indústria cultural adquire a função de aliviar as pressões provocadas pelas relações de trabalho, evitando uma reflexão sobre elas através da reprodução da mesma lógica que as originou.

A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 113)

Para estes autores, evolução das técnicas artísticas, com o advento do rádio e do cinema, transferiu a divisão do trabalho para a arte, levando a uma padronização das formas, que se tornaram equivalentes estéticos da dominação. A comercialização da arte em larga escala impõe o esvaziamento de reflexão da mesma, subtraindo a autonomia individual do artista:

Sua produção é administrada por especialistas, e sua pequena diversidade permite reparti-las facilmente no escritório. A indústria cultural desenvolveu-se com o predomínio que o efeito, a performance tangível e o detalhe técnico alcançaram sobre a obra, que era outrora veículo da Ideia e com essa foi liquidada. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 103)

⁷ Max Weber (1922/1966) situa a burocracia, enquanto forma de organização institucional, no movimento de racionalização do mundo moderno, por ser um âmbito dissociado das subjetividades e das relações pessoais, bem como de forças sociais e políticas, visando um caráter calculável e previsível para os resultados. Com a divisão social do trabalho, as diferentes esferas humanas passam a funcionar sob lógicas diferentes e contraditórias entre si. Surge a necessidade de uma forma que as organize e estabeleça relações entre elas, sem de fato as unir em um todo complexo. O que é possibilitado pela forma burocrática de organização, uma maneira modelar de como coordenar as esferas sociais, conectando o todo às partes, porém mantendo os mecanismos de alienação e reificação dos sujeitos. Mesmo desconhecendo o todo, o trabalhador é capaz de executar sua tarefa com precisão porque possui instruções e regulamentações precisas e está submetido a um sistema de rígido controle, onde é inspecionado regularmente.

Parte 2: Brecht e o Trabalho de *Três Vinténs*

Neste capítulo analisaremos um período do trabalho de Brecht que envolve sua inserção no mercado de entretenimento, com a *Ópera de Três Vinténs* (1928), e o ensaio *Processo de Três Vinténs* (1931).

Nesta tarefa, queremos dar lugar tanto às análises interpretativas das obras quanto ao desenvolvimento processual de uma obra a outra, que resulta de tensões da realidade sócio-histórica e cultural. Nosso intuito neste capítulo é entender não só a constituição do teatro épico como seu desenvolvimento para o teatro didático e posteriormente para a proposta dialética, como um processo, em sua dinâmica ativa e funcional, imbricado em demandas sociais como a crítica à lógica de mercado e a reivindicação da tomada dos meios de produção por parte dos artistas enquanto trabalhadores.

Apresentamos este estudo no contexto da República de Weimar, da gênese das óperas culinárias, enquanto teatro de variedades, e elaboramos uma análise do enredo e dos recursos teatrais utilizados na *Ópera de Três Vinténs*. Em seguida, nos concentramos no *Processo de Três Vinténs*.

2.1 A República de Weimar, período de *três vinténs*

A chamada República de Weimar foi um momento de grande florescimento cultural que ocorreu concomitantemente a uma progressiva escassez de recursos e à inflação crescente, passando pelos efeitos catastróficos da crise internacional de 1929. Nessa época, a Alemanha estava passando pelo conturbado período de angústias com a revolução frustrada, que resulta em reações que oscilam da paralisia a tentativas de ação intempestiva, mas também de agitação política e reorganização proletária. Esse é o quadro alemão quando Brecht se mudou para Berlim em 1924, onde trabalha no Deutsches Theater de Max Reinhardt até 1926, mantendo contato com o grupo de *Agitprop* “Megafone Vermelho”, do qual participava o músico Hanns Eisler. Em 1925, começa a escrever a peça *Um homem é um homem*, incorporando alguns princípios da montagem expressionista. Esta primeira versão da peça – que não apresenta ainda um posicionamento negativo em relação à transformação da

personagem Galy Gay –, estreia em 1926.

Neste mesmo ano, ao planejar escrever uma peça que se chamaria *Joe Açougueiro*, Brecht necessita compreender o mercado de cereais e nessa pesquisa resolve estudar o funcionamento da economia por meio da leitura de *O Capital* de Marx. Interessante notar o quanto este estudo parte – como parece ser uma constante na vida e obra de Brecht – da utilidade prática em função de um trabalho.

Desde que descobrira a riqueza teórica de Marx, no final dos anos vinte, o poeta se esforçava para aproveitar as armas proporcionadas pelo autor do *Capital* na desmistificação da sociedade burguesa. [...] Servindo-se das idéias de Marx como fermento para enriquecer sua crítica radical à sociedade burguesa, o poeta era levado, naturalmente, a interessar-se pelas ideias de marxistas independentes, que liam Marx com desenvoltura, cada um à sua maneira. Encarava com evidente desânimo a produção teórica do "marxismo oficial", porém se animava com a leitura dos escritos de Karl Korsch, de Fritz Sternberg e de seu amigo Walter Benjamin. Acompanhava com viva curiosidade as discussões sobre as implicações do marxismo na esfera da estética. (KONDER, 1995, p.18-19)

Ainda em 1926, Brecht assiste ao filme de Charles Chaplin *A corrida do ouro* (1925), que será objeto de comentários positivos acerca da atuação distanciada, tornando uma ação naturalizada pelo cotidiano numa ocorrência espantosa. Também Benjamin dedica atenção, neste período, à análise de filmes de Chaplin e outras comédias norte-americanas.

Brecht frequenta os círculos alternativos, como os cabarés, que tiveram intenso papel cultural, por se posicionarem como espaços antimilitaristas e antimoralistas, os quais promoviam discussões em torno de temas como aborto e pena capital e denunciavam, ainda, as censuras do governo. Porém, com a estabilização a partir de 1924, esses ambientes culturais se enfraqueceram em consequência da ascensão do mercado de entretenimento.

É neste quadro que Brecht inicia seu projeto de aliar cultura de cabaré com formas poéticas rebeldes que já vinham influenciando sua produção lírica, como por exemplo em *Guia para os Habitantes das Cidades*. Trata-se de trabalhos como a poesia boêmia e marginal de François Villon, a irreverência sexual de Franz Wedekind, que impactou o espírito da "Belle Époque", bem como os poemas de Arthur Rimbaud⁸. Poetas sensíveis que perceberam, assim como Baudelaire no século XIX,

⁸ Sobre as influências destes poetas na lírica de Brecht, ver: KONDER, Leandro. *A Poesia de Brecht e a História*. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (Coleção documentos. Série Teoria política, 7), 1995. Uma pesquisa recente acerca do

as feições fantasmagóricas de seus tempos, não permanecendo passivos a elas.

O interesse de Brecht por figuras associadas – como o egoísta Fatzler, o niilista Baal, entre outras figuras presentes em sua primeira fase também na lírica – não é abandonado após seu contato com as ideias de Marx, mas tomam um outro sentido em direção à investigação política das condições sociais nas quais são forjadas as personalidades associadas, marginais, violentas e criminosas. O momento de encontro entre essas duas fases situa-se justamente no período de concepção das óperas *culinárias*. Macheath e seu bando, por exemplo, são personagens que mesclam características subjetivas antissociais e marginais com especificidades pequeno-burguesas.

Gerd Bornheim procura dar um contorno mais amplo à obra do dramaturgo, expondo em *Brecht – A estética do teatro* (1992) o percurso da juventude de influências expressionistas, niilistas e shakespearianas, passando pelos confrontos com Erwin Piscator e com a Nova Objetividade na gênese do teatro épico, que se desenvolve paralelamente às peças didáticas, culminando posteriormente na formulação de uma dramaturgia não-aristotélica.

De fato, na primeira fase (até 1933) não existe essa homogeneidade de base, ela apenas começa a armar-se, nela tudo se diversifica e as inquietações do jovem poeta se deixam atravessar, de modo até mesmo inesperado, por diálogos e influências, que por vezes só apresentam de comum o fato de pertencerem a uma mesma época. É essa confluência dos mais variados caminhos que vai aos poucos depurando na cabeça de Brecht, por meio de confrontos que são em tudo exemplares para o entendimento do teatro contemporâneo. Mas, de início, Brecht era essa abertura, essa rebeldia que exigia outra, diferente das trilhas já por demais batidas que dominavam amplos setores do teatro de seu tempo. (BORNHEIM, 1992, p.12)

Em 1927, Brecht inicia, então, um projeto de ópera *culinária* com os primeiros trabalhos na peça que ficou conhecida como *Pequena Mahagonny*. Esta peça traz como tema central as relações humanas na grande cidade enquanto motor de uma guerra constante. Toda a Europa vinha passando pela intensificação dos processos de proletarização e inchaço das grandes cidades. O entrelaçamento entre os problemas da metrópole com a violência bélica já era bastante presente em outras

aproveitamento, no trabalho colaborativo entre Brecht e Weill, de elementos líricos em combinação com a música de vanguarda: PASTORELLI, Vinícius Marques. *Da irresistível peleja entre piratas e tubarões – Um estudo sobre a parceria Brecht-Weill*. Dissertação. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2014.

obras de Brecht dos anos vinte, quando ainda morava em Munique, cidade que impactou seus primeiros trabalhos, que retratam os traços de utilitarismo desumano e competição desenfreada nas relações urbanas: “A metrópole contemporânea aparece aos seus olhos, antes de mais nada, como uma grande praça mercantil, 'onde se negocia o ser humano’” (BOLLE, 1987, p. 61 *apud* KONDER, 1995, p.2).

O tema da criminalidade e a presença de figuras associadas estão presentes tanto nos poemas como no teatro de Brecht dos anos vinte, como por exemplo na coletânea de poemas *Breviário Doméstico* e nas peças *Na Selva das Cidades* e em *Baal*. Seu contato com o materialismo histórico não impõe um desvio completo quanto à perspectiva subjetiva e metafísica, mas o instiga ao exercício da dialética. O que pode explicar também a afinidade com Walter Benjamin a partir de 1929:

A partir do final dos anos vinte, a poesia de Brecht passa a veicular, cada vez mais, expressões de apoio militante ao comunismo. Sintomaticamente, contudo, o poeta evita filiar-se ao partido. E a dimensão do autoquestionamento não é abandonada. Manifesta-se, então, mais uma tensão constante na criação literária desse autor tão rico em contradições assumidas.

Numa sociedade tão profundamente dilacerada por séculos de conflitos sociais, era natural, segundo Brecht, que as pessoas também fossem divididas. A luta de classes, milenar, não se limitava a lançar grupos humanos uns contra os outros; ela contrapunha tendências antagônicas no interior de cada indivíduo. (KONDER, 1995, p.11)

Quando Brecht teve contato, em 1927, com a tradução alemã feita por Elisabeth Hauptmann da redescoberta *The Beggar's Opera*, de John Gay (1724), esta peça, fundadora do gênero de teatro musical *Ballad Opera*, já vinha sendo reencenada em Londres e em outras cidades britânicas desde 1920.

A tradução de Hauptmann do texto de Gay surge no contexto dos trabalhos em *Mahagonny*. Interessou a Brecht, não apenas a paródia ao modelo tradicional de ópera aristocrática italiana e de Händel, como também as críticas à burguesia em ascensão no século XVIII, que poderiam ser material para uma adaptação à sociedade burguesa já estabilizada, por meio do recurso de distanciamento histórico do teatro épico, que vinha sendo desenvolvido por Brecht.

O projeto ainda contava apenas com algumas cenas de esboço, quando, em 1928, Brecht o mencionou ao novo diretor do teatro *Am Schiffbauerdamm* – mais tarde *Berliner Ensemble* – Ernst Josef Aufricht, que estava em busca de um espetáculo de abertura com sucesso de bilheteria garantido.

A esta altura da República de Weimar, os projetos artísticos já se confrontavam

com um avançado circuito de mercado de entretenimento, com o qual cada vez mais competiam, e no qual, simultaneamente, muitas vezes viam-se obrigados a inserir-se. É neste contexto que Brecht desenvolveu o projeto de óperas *culinárias*, que sobrepõe a crítica ao gênero burguês de teatro à discussão em torno do crescente mercado cultural.

A proposta de uma versão alemã de um sucesso nos teatros londrinos desde 1920, que também foi um escândalo no século XVIII, animou Aufricht, que encomendou o trabalho para estrear poucos meses depois. Com o intuito de enfrentar em conjunto esta corrida contra o tempo, Brecht e seus parceiros retiraram-se para a praia francesa *Le Lavandou*, a fim de permanecerem em concentração total no projeto. O texto foi criado coletivamente com os atores e em concomitância com o exercício de atuação cênica, constituindo-se num processo de incorporação de elementos cênicos e gestuais para alcançar o efeito crítico almejado.

A maioria dos atores envolvidos no projeto era também engajado na cultura dos cabarés de Berlim, que diante da crise econômica e dos rumos culturais da década de vinte, acabaram nos circuitos de mercado de entretenimento. Com o *projeto de três vinténs*, a crítica à arte para consumo é desenvolvida a partir de dentro desta mercadoria assumida, mas que se nega dialeticamente enquanto tal, propondo uma função pedagógica negativa de questionamento da recepção artística enquanto objeto de consumo.

O trabalho colaborativo entre Brecht e Weill aliou à cultura de cabaré à música de vanguarda, em composições que trazem para o campo da estética musical os mesmos princípios de contestação e ressignificação do gênero operístico burguês e comercial. Fato que gerou desconfianças em Aufricht quanto à aceitabilidade do público, preferindo aderir à moda das jazz-bands com a banda de Theo Mackeben, embora ao final acabe tolerando as composições de Weill para a peça.

A pré-estreia, em agosto de 1928, é um grande sucesso. A marginalidade – representada pelas figuras de criminosos, prostitutas e mendigos – já vinha sendo aproveitada nos circuitos culturais da época. O tema irreverente que combina política, contravenção e entretenimento já estava na moda nos anos 1920, o que contribuiu para que a *Ópera de Três Vinténs* se tornasse a mais famosa peça do período e praticamente um símbolo da Berlim da República de Weimar. A recepção da peça, seu sucesso mercadológico e sua inserção controversa na indústria cinematográfica será discutida na seção destinada ao estudo sociológico *Processo de Três Vinténs*.

2.2 Ópera *culinária*

Ao tomar como objeto de experimentação o formato operístico, Brecht visa atingir o próprio núcleo do teatro burguês: o espetáculo totalizante por excelência, que conjuga palavra, música e teatro numa mesma experiência estética intensamente catártica. A rejeição à concentração da ação ao nível das emoções é o caráter essencial do teatro épico que Brecht desenvolve no contexto de criação das óperas *culinárias*, que se assumem enquanto entretenimento para consumo, adotando ironicamente o mesmo mecanismo de produção que seu enredo revela. Vejamos a nota de Brecht sobre suas intenções para a *Ópera*:

A ideologia burguesa surge na *Ópera de Três Vinténs* não apenas como tema, mas também no modo como o tema é apresentado. É uma espécie de relatório, um relatório de todos os acontecimentos da vida real que o espectador deseja encontrar no teatro. Como, porém, simultaneamente, o espectador vê coisas que não deseja ver, como vê os seus desejos não apenas saciados, mas criticados (vê-se não na qualidade de sujeito, mas na de objeto), é, em princípio, capaz de atribuir ao teatro uma nova função. (BRECHT, 1978, p. 25)

O gosto estético dos espectadores, de caráter *culinário*, é pautado pelo teatro burguês feito até então, que proporciona um espetáculo de entretenimento, um momento estético de extremo envolvimento emotivo, mediante a empatia entre público e personagens. A tentativa de estreita mimese entre o que se vê no palco e a vida real faz com que o espectador vivencie intensamente os fatos, provocando um efeito de prazer:

A ópera que nos é dado a desfrutar atualmente é uma iguaria [culinária]. Já muito antes de se haver tornado uma mercadoria era um instrumento de prazer, pois solicita e proporciona, simultaneamente, uma educação do gosto. Ao abordar os temas, fá-lo numa atitude de fruição. E não só “vive” o seu tema, como também suscita uma “vivência”. (BRECHT, 1978, p. 14)

Os temas tradicionais de intrigas burguesas, como o amor proibido, a amizade que supera a rivalidade profissional, a proteção dos pais, o ciúme em um triângulo amoroso e a compaixão pela miséria são apresentados concomitantemente à superposição da crítica a cada um deles.

Ao recuperar do público, propondo-se a criticá-lo, Brecht incorporava como elemento essencial da peça o seu caráter de mercadoria – ainda que, digamos assim, de mercadoria “decepcionada”. O caráter de mercadoria não lhe era, portanto, simplesmente superposto a partir do exterior, mas lhe era interior e constitutivo. (PASTA, 2010, p. 62)

Se o que se quer citar é o modelo de arte como mercadoria, este deve aparecer deslocado de seu ambiente natural, ou seja, não pode aparecer como óbvio, não pode ser mostrado com naturalidade, embora ele esteja profundamente entranhado no cotidiano do público.

Enquanto em *The Beggar's Opera*, de 1724, os mendigos, apesar de serem realizadores da peça – como crítica à pompa das óperas tradicionais – ficam de fora do enredo principal, compondo apenas uma moldura narrativa, na *Ópera de Três Vinténs* eles ganham uma dimensão mais abrangente enquanto funcionários da empresa de mendicância de Peachum e como as verdadeiras vítimas sociais, cujos sofrimentos são mimetizados nos trajes da rouparia. Desta maneira, Brecht amplifica e complexifica a crítica da peça de John Gay à improbidade da burguesia, ao estabelecer a mercadoria como mediadora das relações interpessoais. O irônico vínculo *empregatício* também aparece espelhado na empresa de crimes de Macheath, que na peça de Gay era apenas um entregador e, em Brecht, é chefe de um bando de delinquentes, que dependem da associação entre o líder e o delegado de polícia.

As alterações na peça de Gay realizadas por Brecht, Weill e seus colaboradores são tão abrangentes que as semelhanças restantes são mínimas, justificando a alteração de seu título. No primeiro esboço, foi proposto *Ópera do Cafetão (Luden-oper)*, em referência à relação ao mesmo tempo amorosa e “empregatícia” pregressa entre Macheath e Jenny-Espelunca, estabelecendo como imagem central do enredo a prostituição, em que o ser humano aparece mais evidentemente como mercadoria. Posteriormente, por sugestão de Feuchtwanger, imediatamente aceita, a alcunha dos *três vinténs* surge como síntese entre o caráter *culinário* – de assumida mercadoria barata e qualidade duvidosa em relação à pompa da ópera tradicional – e a mercadoria humana a que seus personagens são ironicamente reduzidos.

2.3 O Bazar de Relações Pessoais

Tendo no centro das ações o clássico relacionamento amoroso proibido pela família, o enredo gira em torno da obstinação dos pais de Polly em reverter o casamento da filha com Macheath. Porém, uma vez que tal proibição não se justifica por motivos morais e sim financeiros, a filha ganha um estatuto de objeto, cuja posse

é disputada. Percebe-se nitidamente, como base central do enredo, a questão da mercadoria enquanto elemento estrutural das relações humanas.

O par de empresas em torno do qual gira a peça só pode existir por meio do agenciamento de afetos para funções essenciais aos negócios. Assim, o amigo de juventude de Macheath é a garantia de que seus crimes não serão punidos pela polícia e a filha de Peachum cumpre o papel de dar um rótulo agradável à rouparia da família. Da mesma maneira que os Peachum administram os mendigos para o lucro, também sua filha vai ser utilizada para trazer vantagens aos negócios. Veja-se o que diz Peachum a sua esposa:

Célia, você solta sua filha por aí como se eu fosse algum milionário! Quer que ela se case, não é? Pois muito bem, você acha que esta porcaria de loja se aguentaria por mais uma semana se essa gentinha de clientes desse de cara só com as nossas pernas? Um noivo! Logo cairíamos todos nas garras dele! (BRECHT, 1967a, p. 20)

As cenas de amor do par romântico se apresentam em termos de clichês, como o símbolo da lua, ironizados por seus pais como influências de leituras e músicas românticas. O que também instala o questionamento acerca da origem natural dos sentimentos, ou de seu caráter de imitação de imagens da cultura de massas.

No entanto, o motivo pelo qual os pais não permitem o casamento de Polly não passa pelo sentimento paterno de proteção, mas sim por cálculos dos custos gerados pela criação da filha, que devem ser ressarcidos com o trabalho de Polly. Como se comprova na fala da sra. Peachum a Polly: “Casada? Primeiro, nós a cobrimos toda de vestidos e chapéus e luvas e sombrinhas, e depois que ela já nos saiu tão cara quanto um transatlântico, ela mesma se joga na sarjeta como um pepino podre” (BRECHT, 1967a, p. 42).

Pode-se dizer que, assim como os mendigos, Polly é uma espécie de funcionária da empresa do pai. Como confessa Peachum: “Se dou de bandeja minha filha, o único arrimo de minha velhice, então a minha casa desaba e eu fico a ver navios”. (BRECHT, 1967a, p. 45)

Porém, Brecht faz questão de mostrar que Polly não é apenas a filha explorada pelos pais, mas uma continuadora da lógica empresarial na qual cresceu, conforme Brecht ressalta em observações feitas aos atores em notas para a *Ópera*: “Numa cena de amor com Macheath, Polly é não apenas a amada de Macheath, mas também a filha de Peachum; e nem sempre só a filha, mas também a empregada de seu pai” (BRECHT, 1967a, p. 24). Desse modo, Polly tenta convencer os pais das vantagens

financeiras do casamento:

Mas ele tem como se virar e me oferecer uma vida digna. Ele é um notável arrombador ao mesmo tempo que um salteador de visão. Sei direitinho e até poderia dizer o total de sua poupança hoje. Mais alguns empreendimentos bem-sucedidos e a gente vai poder se retirar para uma pequena casa no campo. (BRECHT, 1967a, p. 47)

Apesar de se mostrar inicialmente horrorizada com os crimes praticados pela gangue, Polly não recusa os bens roubados. Mesmo que inicialmente ela critique o modo violento de Macheath para com o bando, assim que recebe a direção dos negócios, ela imediatamente incorpora esta mesma violência na chefia. Quando da fuga de Macheath, conquanto Polly se envolva afetivamente com a despedida num primeiro momento, logo em seguida, deixando os sentimentos de lado, põe em prática o que aprendeu com seu pai, preocupando-se com os negócios do marido e pretendendo até mesmo alugar seus aposentos imediatamente para evitar gastos desnecessários, aplicando, assim, a avareza aprendida com seu pai.

Além disso, a disputa entre Polly e Lucy pelo amor de Macheath acaba também passando pelo cálculo de vantagens e desvantagens e, ao fim, Polly o presenteia à Lucy como se ele fosse um objeto, pois as moças chegam à conclusão de que os homens não têm valor significativo.

Por meio da superposição de ações e comportamentos contraditórios, aqueles que tomavam tudo por mercadoria vão ser transformados também em objeto comercializável. E é assim que Macheath, ao contar em uma canção sua relação pregressa de exploração de Jenny através da prostituição, também está sendo – no mesmo momento em que canta – vendido por Jenny e entregue à polícia. Se, na canção, pode-se ver a estreita imbricação entre sexo, violência e dinheiro, por outro lado, o sexo enquanto objeto de consumo burguês torna-se um hábito que acaba por aprisionar o próprio explorador. Por não abrir mão da visita ao bordel, Macheath acaba postergando a fuga imediata e sendo capturado.

Note-se que, tanto a violência do cafetão, quanto a deslealdade de Jenny, vão estar escondidos atrás de sentimentalismos. Macheath relembra seus tempos de cafetão com saudosismo: “Bom tempo aquele que não volta mais. Como casal, vivíamos sem briga, no esforço para o mesmo ideal: eu da cabeça, ela da barriga” (Brecht, 1967a, p. 62). E Jenny, ao não receber sua recompensa pela delação, no intuito de valorizá-la, reforça o quanto sofre em ter que entregar Macheath:

[...] Até tive que dispensar um freguês, esta noite, de tanto que fiquei

chorando no travesseiro, só de pensar que vendi este cavalheiro ao senhor. É, minhas amigas, e o que vocês acham que aconteceu hoje de madrugada? Não faz nem uma hora, eu acabara de adormecer de tanto chorar, quando assobiaram, e na rua estava justamente este senhor por quem eu chorara, pedindo que eu lhe jogasse a chave. Nos meus braços, queria me fazer esquecer a desgraça que lhe causei. É ele o último cavalheiro de Londres, minhas senhoras. E se a nossa colega Suky Tawdry não nos acompanhou até aqui é porque ele, depois que me deixou, foi ainda à casa dela para consolá-la também. (BRECHT, 1967a, p. 81)

Unindo em uma mesma fala o arrependimento e a repetição do ato que o gerou, Brecht cria uma tensão entre palavra e ação, mostrando como os sentimentalismos, por não saírem do campo da expressão subjetiva, não se realizam no plano das decisões concretas. Este mesmo embate entre o que é dito e o que se desenrola na ação vai permear a relação entre Macheath e Brown, que desde o início é apresentada como outra união perfeita entre amizade e negócios, justificando a corrupção da polícia como apoio recíproco entre amigos fiéis. Vejamos o que diz Mac:

Embora a vida com suas torrentes caudalosas nos tenha separado violentamente, nós, amigos de juventude, embora nossos interesses profissionais sejam absolutamente distintos e, alguns até diriam, antagônicos, nossa amizade sobreviveu a tudo. Vejam se aprendem! Castor e Pólux, Heitor e Andrômaca etc. etc. Raramente eu, o simples rato de rua, bem, vocês sabem o que quero dizer, fiz uma pequena pescaria sem dar-lhe, ao meu amigo, uma parte, uma considerável parte, hein?, Brown, como presente e prova de uma inextinguível fidelidade, e raramente ele – tira a faca da boca, Jakob! –, ele, o todopoderoso chefe de polícia, deu uma blitz sem antes me dar uma pequena dica, a mim, seu amigo de juventude. Bem, e assim por diante, afinal é essa a lei de reciprocidade. Vejam se aprendem. Dá o braço a Brown. Bem, velho Jackie, fico feliz de você ter vindo, isto é que é verdadeira amizade. (BRECHT, 1967a, p. 40)

Se esta amizade passa pela íntima relação com as conveniências para ambas as partes, a ruptura com sua fidelidade não passará por cálculos mais nobres. Assim como Polly e Jenny, também o melhor amigo de Macheath vai usá-lo como moeda de troca ao ceder às chantagens de Peachum e concordar em prendê-lo. Usando da ironia, Brecht mostra o cinismo das falas de remorso de Brown, bem como as mágoas de Macheath com esta traição, já que ele mesmo não era fiel à amizade e escondia o relacionamento com a filha do amigo. A tensão entre essas contradições vai se explicitar na cena em que, há poucos minutos de seu previsto enforcamento, Macheath faz questão de fazer o derradeiro acerto de contas com o bem-intencionado delegado, que apesar do “coração transpassado com um ferro em brasa”, não esqueceu seu o caderninho de notas.

Como contraponto à amizade de Brown, que se apresenta em termos mercantis, a amizade de Jakob e Matthias, criminosos integrantes da gangue, aparece como única que supera questões financeiras. Embora eles estejam entre os mais frágeis neste quesito, acabam concordando em entregar todo o dinheiro que possuem para evitar o enforcamento de Macheath. Sobre este ponto, Brecht adiciona comento:

A amizade é verdadeira apenas sob a condição de ser limitada. A vitória moral dos dois amigos mais leais do sr. Macheath não se torna absolutamente amesquinhada por aquela derrota moral ocorrida mais tarde, quando, por ocasião da entrega de suas economias para o livramento de seu amigo, eles não se apressam o bastante. (BRECHT, 1967a, p. 96)

2.4 Marketing social: a capitalização da miséria

O negócio de Peachum consiste em gerenciar a miséria alheia para a obtenção de lucro por intermédio da mendicância, utilizando, para isso, o apelo religioso e a confecção de roupas e acessórios da última moda de vítima do sistema. Para este empreendedor, não basta ser realmente miserável, é necessário ter os apetrechos capazes de despertar a cada vez mais inacessível piedade dos abastados, já que o verdadeiro sofrimento nunca é reconhecido como legítimo e apenas a aparência de sofrimento alcança a compaixão.

Brecht nos apresenta ironicamente a cena absurda de uma verdadeira linha de produção em série de mendigos de vários “tipos”. Com ares burocráticos, Peachum estabelece um monopólio da atividade pedinte, exigindo licença para praticá-la e livrando-se da concorrência ao impedir, através da violência, a mendicância autônoma. Deste modo, ele toma posse de maneira autoproclamada da força de trabalho dos mendigos, que passam a ser seus funcionários, recebendo apenas uma porcentagem de seu ganho total. Esta já não é mais a peça de mendigos, como a de Gay, e sim a peça sobre a mercadoria que eles se tornaram.

O contraste entre a atividade pedinte espontânea – impelida pela necessidade – e o caráter administrado que ela adquire permite a crítica tanto ao modo de produção como à comercialização filantrópica da boa consciência dos transeuntes. Ciente do valor de troca a ser generosamente oferecido para que a miséria seja mantida à distância e pelo acerto de contas com o preceito religioso da caridade, Peachum alia argumentos bíblicos aos equipamentos de pedinte, a fim de obter a mais rentável

aparência de vítima. O que pode ser observado nesta fala de Peachum a seus funcionários-mendigos:

Vamos, vamos! Vocês simplesmente acabariam nas cloacas de Turnbridge se, em minhas noites insones, eu não tivesse descoberto um meio de cavar alguns vinténs da sua pobreza. Descobri que os donos do mundo são capazes de provocar miséria, mas ver a miséria, isto eles não suportam. Porque eles são covardes e imbecis, exatamente como vocês. Mesmo tendo com que se empanturrar até o fim de seus dias e podendo besuntar o chão de suas casas com manteiga, a ponto de até as migalhas caídas de sua mesa ficarem engorduradas, eles não aguentam ver com indiferença um homem desmaiando de fome; só que ele vai ter que desmaiar na porta deles. (BRECHT, 1967a, p.84)

Por alguns vinténs, livra-se a alma caridosa deste peso. Esta é também a moeda de troca entre Peachum e o chefe de polícia, Brown, para que Macheath fosse preso: a ameaça de uma passeata de miseráveis, que sairia mais cara do que os ganhos com a parceria promíscua entre a gangue criminosa e a polícia, como se vê nas palavras de Peachum a Brown:

Aí está: Vocês esqueceram o espantoso número de pobres. Imagine-os só na porta da igreja, não é uma visão nada festiva. O aspecto deles não agrada mesmo. [...] O senhor pensará talvez que a polícia conseguirá nos conter, a nós pobres coitados. Engano seu. Já pensou o espetáculo de seiscentos pobres aleijados, derrubados pela violência dos cassetetes durante a coroação? Isso seria feio. Nojento mesmo. É de dar náuseas. Só de pensar nisso, já me sinto mal, Brown. (BRECHT, 1967a, p.82)

De maneira que o assunto familiar do casamento de Polly, inoportuno para os negócios de Peachum, vai ser resolvido por ele não como pai, mas sim no âmbito de sua empresa, utilizando seus *funcionários* para chantagear Brown, ameaçando incitar os verdadeiros miseráveis ao protesto. Fica evidente, por conseguinte, o quão entranhadas no estatuto de mercadoria estão as relações afetivas.

2.5 Empreendedorismo delinquente e seu *network*

Em analogia à empresa de mendicância, a gangue de Macheath espelha praticamente o mesmo mecanismo de exploração da força de trabalho, atribuindo igualmente um absurdo caráter administrado à atividade criminosa. Macheath não apenas exige para si a maior parte dos ganhos obtidos, como também a autoria de

todos os delitos cometidos, como dono do negócio. Similarmente, Peachum não só cobra parte das esmolas, como se autodenomina “o homem mais pobre do mundo”. Por meio da dupla Peachum e Macheath, Brecht dispõe um empresário contra o outro. O paralelo entre as duas empresas aparece logo no início da peça como metáfora no Moritat: “Tubarão tem dentes, que não tenta esconder. Mackie tem a navalha, que ninguém consegue ver” (BRECHT, 1967a, p.13). Fica sugerido aqui que a única diferença entre o roubo e o lucro é a aceitação do segundo como atividade lícita, que pode ser exibida pelo expropriador. Em nota, Brecht evidencia que:

O ladrão Macheath deve ser apresentado pelo ator como uma figura burguesa. A preferência da burguesia pelo ladrão pode ser explicada a partir de um engano: um ladrão não é um burguês. E este engano tem como pai um outro engano: um burguês não é um ladrão. (BRECHT, 1967, p.13)

Macheath pretende expandir seus negócios, passando de gângster a banqueiro. Segundo Konder (1995), “Brecht via no banqueiro o mestre do qual o gângster era um mero aprendiz. À sua volta, banqueiros poderosos financiavam o crescimento do partido nazista e os comunistas se preparavam para ásperos conflitos” (KONDER, 1995, p.10).

É por isso que o dramaturgo faz questão de acentuar, na cena do casamento, os ares burgueses de sofisticação, elegância e bons modos de Macheath, em contraste com o restante de seu bando. Ele repreende a falta de coerência na combinação de estilos dos móveis roubados, censura o uso dos talheres à mesa e se mostra como apreciador da arte enquanto alta cultura. Com relação aos outros bandidos, Brecht traz a seguinte nota:

Os atores deveriam evitar apresentar esses bandidos como um bando daquelas tristes figuras de lenços vermelhos que animam as feiras e com as quais nenhum homem honesto tomaria um chope. Trata-se naturalmente de homens assentados na vida, alguns corpulentos e todos, sem exceção, bem sociáveis fora de seu trabalho. [...] Aqui os atores terão oportunidade de mostrar a utilidade das virtudes burguesas, bem como a relação íntima entre sentimentalismo e vigarice. (BRECHT, 1967a, p. 25)

A diferença entre o chefe e os demais bandidos é exatamente o tino para os negócios, o estilo de vida burguês e o sentimentalismo adequado a este. Por isso, Macheath faz questão de expressar seu pesar pelo uso da violência nas pilhagens praticadas pelo bando, e dá a entender que estes atos são, na verdade, fruto da incompetência de seus funcionários amadores: “Minhas instruções eram: sem

derramamento de sangue! Fico doente só de pensar nisso. Vocês nunca serão homens de negócios! Canibais, sim, mas homens de negócios, jamais” (BRECHT, 1967a, p. 25).

Ao contrário do que se pode esperar de uma gangue de criminosos, a relação estabelecida não é de parceria e sim empregatícia. Os cálculos de departamento pessoal são evidentes na cena em que Macheath, para poder fugir, repassa o controle dos negócios a Polly. Analisando a lista de integrantes do bando, ele seleciona os mais lucrativos e sentencia, enquanto patrão, quem será demitido e entregue à polícia: “No máximo em quatro semanas, toda essa ralé terá desaparecido no xadrez de Old Bailey” (BRECHT, 1967a, p. 54).

O *gestus* de patrão adotado por Macheath diante de seus funcionários é o mesmo com que ele exige seu “café” ao entrar no bordel, ou faz um cheque de suborno ao policial para que não permaneça algemado na prisão. O comportamento de refinamento e sofisticação – materializado simbolicamente, por exemplo, em sua bengala e chapéu – não se esvai nem mesmo na ocasião de sua captura pelos policiais, quando ele, em primeiro lugar, pega sua bengala e chapéu, e depois, cordialmente, cumprimenta a senhora Peachum e ironicamente pergunta por seu marido.

A administração do crime passa pela imprescindível parceria com a polícia, estabelecida a partir da amizade pregressa entre Macheath e o delegado, Tiger Brown. No entanto, esta relação de conveniências não se sustenta quando a carreira de Brown está em risco com a ameaça de Peachum de uma passeata de mendigos durante o evento da coroação, cuja segurança e ordem são de responsabilidade máxima do delegado.

A peça evidencia que o pior inimigo da polícia não é a organização criminosa – a qual ela se encontra, pelo contrário, estreitamente associada – mas a organização dos miseráveis, que a passeata dos mendigos representa. Brecht mostra que a função principal da polícia não é o combate ao crime – o qual ela inclusive fomenta – mas sim o controle da miséria e a manutenção da ordem social estabelecida. Como se verifica no seguinte diálogo:

Peachum: [...] Nós todos obedecemos a lei! A lei foi feita única e exclusivamente para explorar aqueles que não a entendem ou que, por pura necessidade, não podem cumpri-la. E quem quiser receber sua parte nessa exploração tem que agir rigorosamente dentro da lei.
Brown: Então, o senhor quer dizer que os nossos juízes são corruptos!
Peachum: Pelo contrário, senhor, pelo contrário! Nossos juízes são

absolutamente incorruptíveis: e não há dinheiro no mundo que os corrompa a ponto de fazerem valer a justiça. (BRECHT, 1967a, p. 83-84)

2.6 Efeitos de estranhamento

Na *Ópera de Três Vinténs*, o estranhamento histórico é alcançado com o deslocamento das condições históricas para um passado indeterminável, conforme explica Knopf (1986, p.57). Embora a ópera de Gay se passe no início do século XVIII e retrate a ascensão da burguesia, a peça de Brecht ambienta-se claramente numa sociedade burguesa bem consolidada, propícia ao tema dos negócios inescrupulosos. Entretanto, como pano de fundo há também a coroação de uma rainha inglesa, que só havia ocorrido, anteriormente, pela última vez, em 1837 (Rainha Vitória), período em que a era industrial iniciava e as cidades ainda estavam se desenvolvendo. Por isso, segundo Knopf, alguns estudiosos marxistas determinam o tempo da peça no fim do século XIX, antes da revolução proletária. Já os contemporâneos de Brecht tomam seu próprio tempo como o da peça, já que as referências às vítimas da “arte da guerra”, do progresso dos meios de transporte e do progresso industrial, só poderiam ocorrer no século XX.

Seja como for, esta dificuldade em fixar um ponto histórico na peça provoca um distanciamento e permite que as condições do modo de produção capitalista ali retratadas sejam vistas com curiosidade e espanto, e não como óbvias e naturais.

Enquanto a ópera tradicional unifica as instâncias da palavra, da música e do teatro, Brecht vai desintegrar esses elementos que passam a ter autonomia e se contrapor uns aos outros, por meio de rupturas no desenvolvimento da ação, de maneira que o todo da peça passa a ser constituído de fragmentos de cenas autônomas, com títulos próprios e que podem até ser deslocadas na sequência de apresentação, ou substituídas, como os dois finais propostos como desfechos possíveis.

A palavra não vai mais aparecer exclusivamente por via oral, mas, também, promovendo uma literalização do palco, de forma escrita nos títulos das cenas e das canções, que apresentam verdadeiras sinopses dos acontecimentos, adiantando o resultado e rompendo com as expectativas pelo final. Assim, já se sabe de antemão pelos títulos que, apesar das turbulências, o casamento de Polly e Macheath será de

fato consumado, que as prostitutas trairão Macheath, que este fugirá da prisão e que posteriormente será enforcado. Desta forma, estabelece-se como prioridade não mais o desfecho das ações e sim o processo para se chegar a ele, possibilitando a análise das condições sociais apresentadas.

O palco deixa de ser o lugar mágico do espetáculo para ser um local de experimentação com jogos de representação. Assim, em substituição à ambientação hipnotizante do teatro burguês com iluminação crepuscular do palco e blackout da plateia, que restringe a visão dos vizinhos, escondendo a reação dos espectadores, há indicação de iluminação muito clara do palco e a visibilidade das fontes de luz, dos músicos e dos bastidores, como trocas de roupas, maquiagem, etc.

As canções, por sua vez, não são mais falas das personagens numa forma musical, mas apresentam-se rigorosamente separadas das outras partes constitutivas do espetáculo e comentam o enredo a partir de pontos de vista diversos, ou ainda contam outras histórias autônomas, cuja relação com o assunto central deve ser estabelecida pelo espectador. Nos momentos musicais, os atores mudam de posição no palco, adquirindo uma nova personalidade, as canções são acompanhadas de iluminação especial e a orquestra pode ser vista pelo público. Estes recursos instauram rupturas na ação, impedindo a empatia subjetiva do espectador pelas personagens e proporcionando um apanhado crítico do enredo.

Um dos exemplos de tal procedimento é a *Canção dos Canhões*, que conta sobre a relação pregressa entre o chefe dos criminosos, Macheath, e o chefe de polícia, Brown. Ela remonta aos tempos de juventude de ambos quando, servindo ao exército, lutaram juntos na Índia. Essa referência militar serve como crítica à violência da guerra, campo em que são semeadas juntas as tendências para o controle policial e para o crime: “Não importa, na guerra, quem é quem, ao partir pro ofício sangrento”. A violência é o elemento que une bandido e policial: “Achando muita graça em cada nova raça, fazendo dela picadinho com feijão” (BRECHT, 1967a, p.39).

Já a *Canção do Em vez De*, ao ironizar os clichês românticos e até mesmo o próprio casamento dos Peachum, deixa evidente a intenção comercial do casal para com a filha. A resposta de Polly a essa reificação aparece em outra canção, a de Jenny-Pirata, cuja história funciona como metáfora da situação da personagem: Jenny é empregada de um hotel, assim como Polly é empregada da empresa de seu pai. Jenny é noiva de um pirata e Polly, de um ladrão. Por conseguinte, a decisão de casamento com Macheath aparece como possibilidade de libertação de seus pais e o

comportamento frágil de Polly é comentado por meio de sua inversão na frieza de Jenny. Segundo a interpretação de Leandro Konder:

O negativismo que ele mesmo [Brecht] havia manifestado nos anos anteriores foi transposto para o discurso de seres de ficção, que se moviam no palco, representando múltiplos descaminhos. O final da canção "Von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens" (De como são vãs as aspirações humanas) é cantado por um explorador de mendigos, o meliante Peachum. E a canção "Die Seeräuber-Jenny" (A Jenny do pirata) é cantada por Polly, a filha de Peachum, que vai se casar com o gangster Macheath, cognominado "Mac Navalha". Polly está num beco sem saída e só pode ansiar por um tipo de salvação como aquele que aparece na canção: piratas desembarcarão, prenderão as criaturas à sua volta e lhe perguntarão quem eles devem executar. "E então vocês vão me ouvir dizer: todos" (KONDER, 1995, p.10)

Além disso, esta canção é apresentada como um espelhamento metalinguístico do jogo de representações que é o próprio teatro. Veja-se como Polly propõe o arranjo da atmosfera dramática:

Meus senhores, se ninguém quer cantar nada, eu mesma apresentarei um numerozinho, isto é, vou imitar uma menina que eu vi uma vez num desses botecos-de-quatro-vinténs, lá no Soho. Ela era a copeira e, veja, senhores, todo mundo ria dela; mas aí ela se dirigia aos fregueses e dizia para eles o que eu agora cantarei para os senhores. Bem, isso aqui é o pequeno balcão, imaginem que ele está horrivelmente sujo, e atrás dele, ela ficava, dia e noite. Este é o balde e este é o esfregão com o qual ela lavava os copos. Onde estão sentados os senhores, estavam os fregueses que riam dela. Os senhores também podem rir para que tudo fique exatamente como era. (BRECHT, 1967a, p. 34)

E, assim, ela instala o teatro dentro do teatro e até solicita que os homens do bando representem as falas dos fregueses de Jenny. Desta forma, além de interromper a ação, a canção serve como lembrete ao público sobre os mecanismos de ilusão, sobre o acordo tácito que se faz entre atores e público em torno do caráter fictício da encenação e mais: mostra que por trás das personagens existem narradores que as apresentam com intenções específicas.

Esta autorreferência metafórica ao teatro aparece também na "arte da miséria" da empresa de mendicância. Peachum enfatiza que a compaixão humana deve ser despertada através de sua "arte", que consiste em seus equipamentos de miséria perfeitamente categorizados, aliados aos preceitos morais e religiosos. No entanto, o efeito de piedade obtido é desgastado rapidamente e deixa de funcionar, exigindo novos equipamentos. A analogia com o teatro *culinário* é evidente. A comoção do público não é atingida ao se mostrar as condições humanas reais, e sim por meio de

sentimentalismos artificiais, que devem ser periodicamente renovados, visando a um aspecto de novidade, conforme comenta Fredric Jameson:

Os problemas de Peachum são precisamente os mesmos da estética da própria empatia: ela se desgasta e deixa a plateia em um estado de insensibilidade que necessariamente leva ao fracasso uma peça que depende de suscitar sentimentos (essa falha pode, então, como no caso de Peachum, ser associada ao fracasso comercial da perda de lucro). (JAMESON, 2013, p. 134)

Com fins de estranhamento, ocorre a interrupção da ação por meio de pequenas e várias intromissões nos diálogos com falas exteriores ao problema central como, por exemplo, referências às atividades de trabalho rotineiras nos diferentes ambientes. Na rouparia de Peachum, temos os mendigos perguntando por seus equipamentos de mendicância em meio a discussões sobre o casamento de Polly; no prostíbulo, assuntos cotidianos, como roupas e clientes, se mesclam ao momento em que Jenny entrega Macheath; na estrebaria, comentários sobre os roubos do dia se sobrepõem ao ritual de casamento. Note-se que essas intromissões conectam-se ao mundo do trabalho e dos negócios, que não cessam enquanto a peripécia se desenvolve, ao contrário, eles permeiam os problemas colocados, conforme mostramos na análise do enredo.

Percebe-se que enquanto alguns elementos, que apareciam unidos no teatro burguês, aparecem agora separados, outros elementos, que estão em clara oposição em Brecht, condensam-se num mesmo momento cheio de tensões, sem que a oposição se desfaça. Atrelam-se amor e negócios, casamento e crime, empresas e atividades marginais, amizade e traição. Isso também se concretiza no conflito entre fala e ação de um mesmo personagem, como mostramos no item sobre o agenciamento de afetos. Basta que se lembre, por exemplo, dos sentimentalismos das falas de Jenny, Brown e Peachum, que estão em clara oposição em relação a suas ações concretas.

Benjamin analisa as principais características do teatro épico – interrupção, caráter narrativo, literalização do palco, efeito de assombro – como decorrentes do recurso do *gestus*, cuja função está na significação e aplicabilidade social da dialética:

Ela [a dialética] põe à prova as condições sociais, a partir do homem. As dificuldades com que se confronta o diretor num ensaio não podem ser solucionadas sem um exame concerto do corpo social. A dialética visada pelo teatro épico não se limita a uma sequência cênica no tempo; ela já se manifesta nos elementos gestuais, que estão na base de todas as sequências temporais [...] O que se descobre no palco, com a rapidez de um relâmpago, como cópia de gestos, ações e

palavras humanas, é um comportamento dialético imanente. A condição descoberta pelo teatro épico é a dialética em estado de repouso (BENJAMIN, 1994, p. 88).

Para Benjamin, o *gestus* em Brecht rompe também com a causalidade temporal da ação humana por meio da incorporação artística crítica das técnicas dos novos meios de comunicação – como a fotografia, o rádio, o cinema – para fins de superação da arte burguesa e reativação do papel da arte para o conhecimento da humanidade sobre seus próprios processos constitutivos, o que constitui, para Benjamin, a própria dialética marxista. Benjamin (1931) descreve o *gestus* em Brecht como uma “moldura rigorosa” que determina um começo e um fim, circunscrevendo “cada um dos elementos de uma atitude que, não obstante, como um todo, está escrita num fluxo vivo” (BENJAMIN, 1994, p. 80). Esse caráter paradoxal entre a parte e o todo é obtido “quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista numa ação” (BENJAMIN, 1994, p. 80) o que permite separar a ação da personagem da ação do ator que cita esta ação.

A tarefa maior da direção épica é exprimir a relação existente entre a ação representada e a ação que se dá no ato mesmo de representar. Se todo o programa pedagógico do marxismo é determinado pela dialética entre o ato de ensinar e o de aprender, algo de análogo transparece, no teatro épico, no confronto constante entre a ação teatral, mostrada, e o comportamento teatral, que mostra essa ação. (BENJAMIN, 1994, p. 88)

Também para Anatol Rosenfeld, a teoria do distanciamento é em si mesma dialética, “o distanciamento passa então a ser negação da negação; leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer [...] Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido” (ROSENFELD, 2011, p. 152).

De maneira que é possível abordá-las como contradição estruturante da peça, resultado das operações concomitantes de separação e justaposição de elementos opostos, sem que se estabeleça com isso uma síntese harmonizadora, instalando, assim, a dialética como método teatral.

Para Brecht, a dialética – o *Grosse Methode* [Grande Método] – se define e constitui na procura e na descoberta de contradições. Talvez possamos mesmo dizer: pela construção de contradições – visto que é um processo de reordenação necessário para se entender o método dialético em Brecht: na qualidade de reestruturação de justaposições, dissonâncias, *Trennungen*, distâncias de todas as espécies, em termos de contradição enquanto tal. (JAMESON, 2013, p.116)

Com efeito, a tensão entre fala e ação, que já demonstramos anteriormente,

constitui o *gestus* social da burguesia na *Ópera de Três Vinténs*. Por exemplo, a decisão de trair Macheath, tomada por Jenny e Brown, entra em choque com seus discursos sobre afeto. Igualmente, o amor de Polly não gera nada de concreto para a salvação de seu marido.

Na *Ópera*, Macheath, que a todos tomava por mercadoria, será alvo desta mesma reificação por conta de seus hábitos burgueses de consumo de prazer, o que lhe custa a própria vida. Quando se lembra que também os espectadores do teatro tradicional são consumidores de prazer, percebe-se a dimensão didática da provocação. O bordão “sempre se pode aprender”, utilizado para introduzir os truques e golpes de um burguês contra o outro, ganha uma significação adicional, se direcionando ao espectador, como que lhe mostrando de que forma este jogo é degradante.

O *gestus*⁹ é o mais importante operador do efeito de distanciamento, exatamente por trabalhar dialeticamente a dicotomia entre as instâncias subjetivas e objetivas. Para desfamiliarizar e estranhar a interioridade humana é necessário, em primeiro lugar, que ela se torne visível e se exteriorize, materializando-se na gestualidade, nas falas e mímicas, ou seja, em modos de expressão. Este estranhamento acaba por desvendar a base da subjetividade individual como parte de uma dinâmica coletiva, de maneira que os comportamentos humanos possam ser analisados em sua perspectiva social. Note-se que nem todo gesto é social, como não o é o ato de afastar uma mosca com a mão, mas os *gestus* são posturas gerais (*Gesamthaltungen*) que contrapõem o falante a outras pessoas, constituindo um sistema de comunicação humana, de expressão mímica, verbal e gestual das relações sociais de uma determinada época.

⁹ Para compreensão da estética da gestualidade, vamos acompanhar a sistematização das definições acerca da linguagem gestual de Brecht, apresentada pelo professor Willi Bolle (1976), segundo o qual o dramaturgo distingue quatro instâncias gestuais fundamentais: *Gestik*, *Geste*, *Gestus* e *Grundgestus*. A *Gestik* é a comunicação por meio de gestos, que se diferencia da pantomima pelo fato de a segunda ser exclusivamente artística e não se utilizar de palavras, expressando até mesmo a fala por meio de gestos. Já o *Geste*, elemento constituinte da *Gestik*, é o gesto individual num ato comunicativo, e pode ser ilustrativo – como em referência ao tamanho de um objeto – ou emotivo, demonstrando estados subjetivos como desprezo ou respeito. Sua compreensão é sempre mediada por convenções sociais – como por exemplo o aperto de mãos – e nem todos são compreendidos da mesma forma em culturas diferentes. O *Gestus*, por sua vez, apresenta maior complexidade, podendo constituir-se não apenas de gestos e expressões mímicas, como também de palavras, tal qual ocorre no filme mudo, em que os discursos estão implícitos nos gestos; ou no rádio, em que os gestos podem ser detectados por meio das palavras.

Uma das principais fontes de material para o trabalho experimental com o *gestus* pode ser encontrada no teatro chinês, em virtude de seu repertório gestual com significado fixo, conservado na memória de várias gerações, no qual são escolhidos criteriosamente os gestos adequados a cada situação específica, distinguindo-se minuciosamente os diferentes estados subjetivos, como simpatia e amor, ódio e antipatia. O que interessa a Brecht aqui, sem dúvida, não é a significação fixa, uma vez que ele se opõe à estilização e aos clichês e busca novas formas estéticas. O que importa é o caráter sintético, preciso e objetivo do teatro tradicional chinês ao lidar com a representação das emoções. Opondo-se ao teatro ocidental tradicional, em que os gestos aparecem muitas vezes de maneira arbitrária, Brecht empresta a exigente elaboração da linguagem gestual chinesa para promover a importância significativa de cada gesto para a ação teatral.

Conseqüentemente, nas peças de Brecht, o *gestus* tem um caráter essencialmente narrativo e o ator, numa atitude demonstrativa fundamental (*Grundhaltung*), lança um olhar ao público de quem lhe apresenta e descreve alguém. Brecht chega a sugerir, como exercício preparatório, que os atores experimentem o seu papel não apenas em primeira, mas também em terceira pessoa e incluam indicações cênicas e comentários próprios sobre a personagem. A atuação ganha assim uma função descritiva e opinativa, e com isso o ator/narrador mostra não apenas a ação representada, mas também aquelas que não foram apresentadas, mas que estão no espectro de alternativas do sujeito, incluindo a ação contrária à apresentada em cena. Este recurso, definido por Brecht como fixação do “*Nicht/sondern*” (não/mas), permite um processo de observação do procedimento de tomada de decisões pelos sujeitos. O objetivo é “produzir uma estranheza anormal para o momento subjetivo de decisão e da própria ação, a *proairesis* do protagonista com seus oscilantes motivos e intenções, seus impulsos psicológicos e mesmo suas pulsões inconscientes” (JAMESON, 2013, p. 82).

Observando-se a aplicação da técnica do “não/mas” em algumas cenas, podemos dizer que o gesto de tirar do bolso o caderninho de anotações mostra que Brown não perdoa sequer as dívidas do amigo antes de enforcá-lo. Com o gesto de ler a mão de Macheath, Jenny não o alerta e sim o entrega com um aceno ao policial. Igualmente, Polly diz estar disposta a tudo para salvar o marido, mas já havia enviado a Manchester o dinheiro que poderia libertar Macheath, enquanto Jacob e Matthias, apesar da intenção inicial de poupar suas economias, decidem finalmente salvar o

amigo às custas do próprio ônus.

O estudo de uma gestualidade burguesa proporciona a Brecht a elaboração de figuras que carreguem cada vez mais contradições em seus *gestus* e suas óperas *culinárias* são apenas o início desta busca. Se nelas a foco recai sobre o *gestus* burguês, mais tarde ele irá se desenvolver de modo ainda mais capitalista no *Romance de Três Vinténs*, até chegar num *gestus* fascista, como se verifica por exemplo em *Terror e Miséria no Terceiro Reich* e *Cabeças Redondas, Cabeças Pontudas*, cuja semente inicial já estava implantada na atitude reificadora estruturante do *gestus* burguês da década de 1930.

Em *Über die Theatralik des Faschismus* (1939/1940), Brecht dedica-se a estudar uma certa gestualidade cotidiana da classe dominante, aplicada como forma de legitimação do fascismo na Alemanha, cuja teatralidade propagandística culmina na figura do *Führer*, que como se sabe, treinou com um ator, por meio de técnicas de declamação e de expressão corporal, os ares de superioridade do caminhar de herói e do cruzar de braços autoritário, de modo a forjar sua imagem pública, tal qual uma personagem teatral. Além disso, os discursos de Hitler eram sempre apresentados de maneira dramatizada, com direito a coros, holofotes e música de fundo, visando sempre aquela empatia do público, tão criticada por Brecht. No entanto, através deste teatro político, deixa-se revelar de modo ainda mais claro o gesto social do fascista, o vazio de sua pompa.

A réplica à estetização da política é a politização da arte. A obra de Brecht é marcada por esta dialética. Ele observou como a arte teatral tradicional, baseada na empatia, foi neutralizada não no palco, mas nas encenações da propaganda nacional-socialista, que a alienou e a assimilou a tal ponto que sua utilização posterior constitui, em termos de criação artística, um flagrante anacronismo e, em termos políticos, uma convivência ideológica. A arte reverte em ideologia no exato momento em que se coloca lado a lado com o Poder ou quando é absorvida por ele. A *Weltanschauung* nacional-socialista forneceu o exemplo histórico de uma Ideologia que se apresenta como Estética, em que os atos políticos são “espetáculos artísticos” e cujo ponto culminante é o chefe do governo laureado com o título de “maior dos artistas”. (BOLLE, 1976, p.399)

Já o *Grundgestus* é uma instância em que o *gestus* toma dimensão exemplar (*Haltung*), por conter uma contradição fundamental (*Grundwiderspruch*) e, desse modo, assumir uma função de aprendizagem. Ele é paradoxal e por isso oposto ao próprio *gestus*, “visa a enfatizar certa tensão fundamental, contradição, antinomia

insolúvel, na qual o primeiro (ou seja, o *gestus*) simplesmente subsume um dado particular em um universal” (JAMESON, 2013, p. 146). A contradição atua como grande educadora num processo negativo de aprendizagem, em que as cenas são episódios de uma experiência narrativa que constitui uma lição que o protagonista deixa de aprender.

Segundo Benjamin, o *Grundgestus* seria a aplicação do método dialético no teatro didático: “Se todo o programa pedagógico do marxismo é determinado pela dialética entre o ato de ensinar e o de aprender, algo de análogo transparece, no teatro épico, no confronto constante entre a *ação* teatral, mostrada, e o *comportamento* teatral que mostra essa ação” (BENJAMIN, 1994, p. 88, grifos do autor).

Trata-se, assim, como observa Jameson, de uma espécie de dramaturgia filosófica ou filosofia pela dramaturgia, que abole a diferença entre observador e ator e, conseqüentemente, entre quem ensina e quem aprende, da mesma forma que na história da escrita do Tao. Sendo a dialética o *Grande Método* brechtiano, ela se apresenta de um modo bastante diverso do tradicional, adquirindo dimensões metafísicas ou pré-socráticas, constituindo sua única versão “não ocidental, ou no mínimo não burguesa sob a forma de um tipo de Tao marxista” (JAMESON, 2013, p. 53). Esta função didática faz com que o princípio da *Trennung* incida também sobre o público, de forma a dividir sua plateia, reativando simbolicamente a luta de classes. Porém,

[...] em Brecht é menos uma questão de situar um dado indivíduo numa classe social preexistente, com seus valores ideológicos e aparência específica, do que de transcender o duplo padrão de eventos individuais e coletivos. É como se recontar eventos individuais como históricos não fosse meramente uma técnica satírica, mas também um novo modo de autoconhecimento. (JAMESON, 2013, p. 89)

Segundo Bornheim (1992) Brecht insere, dessa forma, sua proposta teatral numa tradição filosófica e estética: a discussão entre idealismo e materialismo acerca da dicotomia sujeito-objeto. Enquanto a tendência idealista defende que o sujeito determina o objeto, o materialismo tradicional propõe, ao contrário, que o homem é determinado pelo meio. Já a dialética marxista transfere a tônica que estava em um dos polos para a relação entre eles. Daí o foco de Brecht no processo em que homem e mundo se modificam mutuamente.

Tal discussão concretiza-se nas artes por meio de formas estéticas que encerram – de diferentes modos, em maior ou menor grau – um caráter narrativo,

apresentando o sujeito enquanto objeto de observação. Brecht investiga esta tradição artística, que remonta a mais de um século, para compor sua proposta para o teatro:

Assim é que a tendência ao épico já informa amplos setores do romance que, com o advento do naturalismo, passam a ser transpostos para o teatro, ponto este ao qual Brecht volta com certa insistência. Essa busca da tradição, entretanto, vai mais longe, ela atravessa o classicismo, sente-se bastante à vontade no teatro elisabetano, e deita as suas raízes até o longínquo teatro asiático. Mais ainda: nem se trata de exclusividade literária; Brecht esquadrinha as artes plásticas e descobre elementos épicos, por exemplo, nos “quadros narrativos” de Peter Brueghel, o Velho. (BORNHEIM, 1992, p. 139)

Interessa menos a Brecht a figura do herói épico, representante máximo da unidade homérica; do herói naturalista, mero produto de seu meio; ou ainda a do (anti)herói moderno, cujo mundo é sua própria psique. Antes, interessam as condições que implicam na necessidade de um herói.

Brecht aspirava demonstrar que a empatia não era um princípio absoluto, mas uma característica artística de uma época em que ela exercia uma função social que posteriormente deixa de ter sentido. Ao promover um desenvolvimento poderoso das forças produtivas, a personalidade individual emancipa-se economicamente. No entanto, a figura do indivíduo isolado tornou-se um entrave ao desenvolvimento humano, já que a atuação do sujeito histórico passa a ser exercida pelos movimentos sociais organizados. Desta forma a empatia torna-se ultrapassada e deve ser superada por outros procedimentos, mais apropriados a atitude coletiva.

No entanto, o teatro até então praticado, segundo ele, não permitia a transparência suficiente para se perceber tal dinâmica. O teatro épico propõe compensar o demasiado enfoque no sujeito do teatro burguês, resgatando o modo objetivo e universal da epopeia, cuja essência está no *Weltzustand*, na situação do mundo, e com isso, promove a desconstrução da figura do herói, ou a configuração do que Benjamin (1994, p.82-83) chama de herói não-trágico, que não aparece mais como mártir, mas sim, enquanto sujeito contraditório, ativo e transformador de um mundo também cheio de contradições. Como exemplo podemos citar a figura de Galileu, que prefere ter as mãos sujas do que limpas e vazias. Dessa maneira, o teatro épico seria a realização máxima de um percurso histórico nas artes:

O que a teoria épica do teatro, o romance, a epopeia e também, sempre segundo Brecht, a ciência moderna apresentam de comum é que todos eles se movem em torno da categoria do objeto, e nesse ponto Brecht assume e transforma uma bela tradição. (BORNHEIM, 1992, p.160)

O recurso central instaurado por Brecht de maneira radical no teatro, em oposição à fusão de elementos numa unidade hipnotizadora da ópera tradicional, segundo Bornheim, é o procedimento da separação, através da fragmentação objetiva das partes constitutivas, sem preponderância de nenhum elemento sobre outro, de maneira que todos eles possam ser observados com transparência. Tal recurso tem seu equivalente no método científico da *análise*, estudo realizado por meio da separação dos elementos componentes. De fato, conforme apontamos, a *Ópera de Três Vinténs* se propõe a *servir* o caráter *culinário* de um modo menos *apetitoso*, como seria o da empatia prazerosa, e mais analítico. Para evitar a *degustação*, é necessário manter o *cliente* a uma certa distância dos *pratos* mostrados.

Com efeito, na peça, o modo de vida burguês e seu caráter administrado encontram-se transportados para o ambiente da marginalidade (criminalidade, mendicância, prostituição, etc.) e vice-versa. De modo que o espantoso é tratado como corriqueiro, enquanto a normalidade provoca estranhamento. A superposição dos modelos *culinário* e épico se concretiza na oposição entre empatia e distanciamento, uma vez que, “a empatia consiste em tornar cotidiano o acontecimento especial; já o distanciamento, ao contrário, torna especial o cotidiano” (BRECHT, 1978, p. 155)

Trata-se, então, de duas experiências contrapostas unidas num mesmo momento: admiração ou “admirabilidade” (*Erstaunlichkeit*) em ver o excepcional como natural, e estranhamento (*Befremdlichkeit*) do que era próximo e banal:

“o espanto surge da experiência que mostra aquilo que parecia o mais conhecido e familiar ser em verdade dissimulador da ignorância, donde o estranhamento que nos torna distantes justamente em relação àquilo que nos era próximo” (BORNHEIM, 1992, p. 215).

O efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*) é uma técnica tradicional antiga, que ocorre na comédia, em alguns ramos da arte popular e no teatro asiático. Também são apontadas como distanciamentos as deformações da arte no Dadaísmo e no Surrealismo. Em Brecht, este efeito recorre também à filosofia da ciência e ao materialismo dialético. O objetivo é provocar o mesmo olhar estranho com o qual Galileu observou o movimento corriqueiro de um lustre, ou com o qual Newton admirou uma maçã ao cair. Através do *V-effekt*, que instiga na obviedade um olhar de espanto e curiosidade, o teatro pode aplicar o método do materialismo dialético, que toma as condições sociais como mecanismos também explicáveis, possibilitando sua

dominação pelo homem. Trata-se, portanto, de um fenômeno que revela o “conhecimento por trás do conhecimento”, promovendo a autonomia do sujeito, já que “o homem se move dentro do mundo em que vive com uma familiaridade suspeita, porque pré-crítica: ele sabe sem conhecer. O espanto desnuda o verdadeiro rosto de tal familiaridade, destruindo-a pelo estranhamento” (BORNHEIM, 1992, p.215)

Em *Teoria do drama moderno* (1956/2001), Peter Szondi identifica uma crise no drama tradicional, detectada na contradição entre novos conteúdos e a forma dramática. A partir do Renascimento, a forma dramática elimina o prólogo, o coro e o epílogo – instâncias que antes davam um caráter narrativo e coletivo ao teatro – e passa a se concentrar no diálogo, ou seja, nas relações intersubjetivas. Desta forma, a ação permanece alheia tanto ao autor, como ao espectador, obedecendo a uma lógica fechada em si mesma. O drama torna-se, assim absoluto:

As palavras pronunciadas no drama são todas elas de-cisões [Entschlüsse]; são pronunciadas a partir da situação e persistem nela; de forma alguma devem ser concebidas como provenientes do autor. O drama pertence ao autor só como um todo, e essa relação não é parte essencial de seu caráter de obra. O mesmo caráter absoluto demonstra o drama em relação ao espectador. Assim como a fala dramática não é expressão do autor, tampouco é uma alocução dirigida ao público. Ao contrário, este assiste à conversão dramática: calado, com os braços cruzados, paralisado pela impressão de um segundo mundo. Mas sua passividade total tem (e nisso se baseia a experiência dramática) de converter-se em uma atividade irracional: o espectador era e é arrancado para o jogo dramático, torna-se o próprio falante (pela boca de todas as personagens, bem entendido). A relação espectador-drama conhece somente a separação e a identidade perfeitas, mas não a invasão do drama pelo espectador ou a interpelação do espectador pelo drama. (SZONDI, 2001, p.31)

A mudança na temática do teatro a partir do fim do século XIX desencadeia a crise de uma forma que passa a negar seu conteúdo. Szondi investiga, então, as possibilidades artísticas que apontam posteriormente para uma solução, que surgem das “intuições temáticas e formais da época de transição: o tribunal do passado de Ibsen, o narrador em cena de Strindberg e a introdução de um pesquisador social por parte de Hauptmann”. Princípios que vão nortear o teatro das próximas décadas como o expressionista, Piscator, Pirandello e Brecht. Nesta empreitada a história linear do drama assume um caráter avesso ao de uma evolução positiva do historicismo:

Seriação e cronologia são, certamente, indispensáveis ao projeto de Szondi, porém nada mais distante dele do que o habitual panorama histórico, em que a mera acumulação de fatos sobre a linha do tempo faz as vezes de história - e, tantas vezes, história de uma evolução ou de um progresso. De maneira apenas tácita, porém inflexível, é antes

contra esse historicismo que escreve sua Teoria do drama moderno esse pensador tão discreto quanto intensamente impregnado da teoria crítica e, em particular, da filosofia da história de Walter Benjamin. [...] no trabalho de Szondi, constituído pela conversão recíproca do fluxo temporal e de sua suspensão - ou de história e sistema – as mudanças históricas espelham-se sempre em sua feição sistemática e, os sistemas formais, em seu desdobramento histórico. (PASTA, apud SZONDI, 2001, p.10)

Szondi exerce uma influência significativa em Anatol Rosenfeld, que, no entanto, ao contrário de Szondi, destaca o trabalho de Brecht como o mais bem-sucedido dentre as tentativas de solucionar a crise do drama moderno, apontada por Szondi. Desta maneira, Rosenfeld parece dar a Brecht um caráter de clássico moderno, ideia que posteriormente será também desenvolvida na dissertação de mestrado de José Antônio Pasta, de 1982, na qual investiga o que chamou de “classicidade contemporânea” no percurso das obras brechtianas maduras, que possuem um caráter de exemplaridade moderna ao conformar a organização de um escândalo público, cujo ápice encontra-se justamente no *Processo de Três Vinténs*.

2.7 Processo de Três Vinténs

Passa-se agora à análise de como o jogo dialético com a mercadoria foi levado às últimas consequências, extrapolando os limites da peça e invadindo sua história real, saindo da ficção para a realidade, comprovando assim que a *Ópera de Três Vinténs* se vincula ao seu momento histórico não apenas esteticamente, mas também praticamente, enquanto produto de entretenimento que ela assume e, ao mesmo tempo, dialeticamente, nega ser.

Trata-se da história de como a peça virou um filme e se tornou de vez uma mercadoria, não mais pertencente ao seu autor, mas agora propriedade da empresa cinematográfica que a comprou. Conforme afirma Pasta “[...] a *Ópera dos Três Vinténs* se desdobra e expande num *Processo dos Três Vinténs*, onde em escala social o mesmo conflito de base amplamente se dramatiza, ferindo-se entre produção artística e produção de mercadorias” (PASTA, 1986/2010, p. 62).

O sucesso da ópera acabou despertando, em 1930, o interesse da empresa cinematográfica Nero-Film em transformar a peça em filme. Porém, segundo explica a professora Iná Camargo Costa, “quando venderam os direitos autorais da *Ópera de*

Três Vinténs ao estúdio que produziu o filme, Brecht e Weill caíram na rede do filme enlatado” (COSTA, 2012, p.130). O desenrolar dos acontecimentos é narrado e analisado sociologicamente por Brecht em *Dreigroschenprozess, soziologische Studie* (1931). Tal estudo concebe o episódio como uma experiência sociológica que permite uma crítica cultural prática feita a partir de dentro da indústria cinematográfica.

O acontecimento leva o autor a aproveitar a ocasião para questionar justamente a posse reificada da arte enquanto objeto privado, defendendo o caráter coletivo da criação artística, contra o qual a acusação de plágio não faz sentido. Ciente da contradição em que estava se envolvendo, ele aproveita para extrair dela um caráter revelador e não perde a oportunidade de provocar premeditadamente um escândalo público: “Brecht, visivelmente, [...] comporta-se simultaneamente como encenador e ator que planeja sua tarefa e estuda seu papel numa grande encenação que ele precipita, mas que ao mesmo tempo o inclui e ultrapassa” (PASTA, 2010, p. 89).

A questão jurídica e artística suscita um debate público de grande proporção na imprensa alemã. E Brecht encontra uma oportunidade de transformar o debate num experimento sociológico, cujo objetivo é a crítica concomitante das instâncias da justiça, da imprensa e da indústria cinematográfica, por meio da contraposição das ideias contidas no contrato, na defesa da Nero-Films, nas opiniões da imprensa e no veredicto final do tribunal.

Não por coincidência, em sua exposição do episódio jurídico em torno do *Filme de Três Vinténs*, Giles (1998) utiliza-se de títulos com nomes que se referem à obra de Kafka, como *Diante da lei*, *O Processo*, *Na colônia penal*. Há de fato convergências entre as imagens kafkianas e a encenação do experimento social de Brecht quanto à apresentação das instâncias jurídicas como uma questão de administração da justiça. Os autores partem da intenção comum de “colocar a justiça no banco dos réus”, questionando ironicamente a sua seriedade, denunciando sua origem em interesses comezinhos, demonstrando, cada um a seu modo, o funcionamento de uma justiça que se pretende racional e objetiva, mas é regida por interesses escusos, revelando-se mais criminosa do que os próprios acusados.

Giles (1998) investiga os diálogos entre o texto de Brecht e ideias advindas do empirismo lógico, do behaviorismo social, bem como do marxismo de Karl Korsch. Dedicou também um capítulo inteiro à comparação deste texto com *A obra de arte* de

Benjamin, analisada em seu percurso pelas quatro versões e em relação às colocações de Adorno.

As reais circunstâncias do episódio são analisadas por Steve Giles (1998), que se debruça em documentos e nos jornais da época, mas interessa-nos, por ora, o relato de Brecht e sua interpretação apresentada numa estrutura argumentativa.

Ao tornar o episódio um experimento sociológico, a partir da análise de uma parte do complexo ideológico cultural em seu funcionamento, Brecht acaba por converter o tribunal em acusado, que por sua vez atua como defensor da ordem social, que também passa ao banco dos réus no processo de Brecht. É importante frisar que o objetivo não se limita a desmascarar os tribunais e a indústria cultural, mas avança utilizando a crítica destas instâncias para desmascarar a contradição entre a ideologia burguesa e o modo de produção capitalista, e vai além ao propor reformulações de categorias, como por exemplo a de “obra de arte”

Note-se o capcioso emprego de diferentes sentidos e referentes à palavra “processo” que intitula o texto:

1. ação jurídica real, impetrada por Brecht contra a Nero-Film
2. tribunal paralelo, constituído no experimento de Brecht, em que o desenrolar do primeiro pode ser avaliado e julgado
3. transformação estético-formal de 1 em 2 de maneira gradual e controlada

Acresce-se a esta polissemia, a marca de “três vinténs”, que reforça o caráter pecuniário do episódio e o vincula à *Ópera de três vinténs* como continuação externa da temática do enredo do homem enquanto mercadoria e da forma de ópera culinária como entretenimento barato, de poucos vinténs.

A forma adotada para esta espécie de estudo de caso pode ser considerada uma montagem, já que, assim como Benjamin nas *Passagens*, Brecht também usa fragmentos, extraídos do contrato, documentos jurídicos arrolados no processo, textos veiculados na imprensa, numa composição dialógica e argumentativa. Estão presentes também de modo indireto e emoldurados pela estrutura central, alusões e comentários a muitos dos conceitos que Benjamin já vinha desenvolvendo em seus trabalhos e que discutia com o Brecht.

2.7.1 Justiça administrada

Segundo o que é relatado por Brecht nas primeiras seções do *Processo*, a proposta da Nero-Films só foi aceita por ele e Weill mediante um contrato que os garantiu o direito pleno de colaborar em todas as etapas de adaptação do filme. A descrição de Brecht dos fatos leva à conclusão de que este princípio foi rompido pela empresa. De acordo com o exposto no estudo sociológico, Brecht começou a redigir o roteiro de *O Cancro. Um Filme de Três Vinténs (Die Beule. Ein Dreigroschenfilm)*, mas antes mesmo de terminá-lo, é procurado pela empresa, que lhe cobrava o texto. A empresa não quis esperar pelo roteiro de Brecht e começa as filmagens sem a sua colaboração. Fato que o impele a recorrer à justiça, perdendo o processo em primeira instância.

Segundo Brecht neste trabalho, a perda do processo já era esperada, pois tratava-se da disputa entre o direito intelectual de artistas e o investimento de 800 mil marcos de uma empresa. Por outro lado, a experiência e sua repercussão serviram para explicitar as contradições entre preceitos burgueses de propriedade privada e autonomia individual e interesses mercadológicos.

O processo teria por finalidade expor publicamente a impossibilidade de uma colaboração com a firma produtora, mesmo incluindo seguridades contratuais. Este objetivo foi atingido quando perdi a causa. O processo fez ver claramente a todos aqueles que tiverem olhos, os defeitos do cinema industrial e da administração da justiça. (BRECHT, 1967b, p.149)

Ora, ao processar a empresa pelo rompimento do contrato, Brecht baseou-se justamente nos preceitos da ideologia burguesa de direito à propriedade privada e à liberdade e autonomia individual do autor, mas o fez unicamente em caráter de experimento a fim de testar a validade de tais preceitos perante a justiça em oposição aos interesses mercadológicos da empresa Nero-Film.

O processo em si acabou sendo uma maneira de explicitar a contradição da indústria cinematográfica em plena ascensão, e se deu enquanto experimento sociológico nos mesmos termos do modelo de teatro dialético: “Não será, absolutamente, forçar a situação tratar em termos teatrais este acontecimento – ainda que se refiram a um “teatro” muito especial. Brecht, ele mesmo, o concebeu em termos teatrais, mais precisamente, nos termos de seu próprio teatro” (PASTA, 2010, p.89). A análise desta experiência sociológica consiste exatamente na contraposição das ideias contidas no contrato, na defesa da Nero-Films, nas opiniões da imprensa e no

veredicto final. Assim, Brecht desenvolve uma crítica prática de três instâncias: da justiça, da imprensa e da indústria cinematográfica.

No que se refere à instância jurídica do processo, sua sentença concluiu que a empresa tinha todo o direito de contratar outros escritores para o roteiro, desde que não alterassem o conteúdo do texto “original”. O juiz parte de uma concepção de “compra” do texto e não de um trabalho conjunto, que está explicitamente implicado no contrato firmado. Brecht aponta em seu estudo que, no entanto, a empresa não havia reivindicado no contrato qualquer participação na concepção do roteiro e que a justiça mesmo assim concedeu este direito a ela, levando em conta não o acordo de fato firmado e sim o que deveria ter sido feito para manter o artista fora das decisões centrais, colocando-o no posto de mero funcionário. Desse modo, a justiça teria “melhorado” o contrato para a empresa.

Uma das justificativas centrais para a decisão judicial está no fato de que as alterações necessárias para as filmagens feitas sem o roteiro de Brecht exigiriam uma duplicação nos investimentos. Tal raciocínio evidencia que a justiça tem como papel central a proteção do lucro, mesmo às custas dos próprios preceitos ideológicos burgueses, se necessário. Conclui-se, portanto, que a ideologia burguesa de liberdade individual entra em contradição com a própria prática de suas instâncias, já que na verdade não passa de uma teoria abstrata forjada para justificar seu modo de produção.

2.7.2 Olhar complexo: cinema e sua linguagem

Ainda em *Processo de três vinténs*, Brecht distingue duas posições em choque: de um lado, defensores da arte verdadeira contra a arte comercial afirmam que a arte não necessita de inovações técnicas, como o cinema; e de outro lado, aqueles que proclamam a necessidade de enobrecimento da indústria cultural por meio da arte acreditam que é o cinema que precisa da arte para enriquecê-lo. Ambos setores do jornalismo cultural, parecem pressupor de antemão a distinção entre a arte verdadeira e os produtos da indústria de entretenimento.

Aos que o desaconselham a vender os direitos autorais de uma peça para o cinema, Brecht replica que este ponto de vista é conivente com a péssima qualidade das produções cinematográficas e de outros meios tecnológicos, além de restringir

com isso o acesso dos artistas a novos recursos e linguagens inovadores, reservando-lhes apenas os meios cada vez mais antiquados e insuficientes para dar conta da complexidade de novos temas.

Assim como Benjamin, Brecht considera que o advento do cinema tenha modificado profundamente o modo de percepção da arte como um todo de maneira irreparável. Ao responder a um dos trechos extraídos da imprensa sobre a ocasião da filmagem da *Ópera de Três Vinténs*, Brecht argumenta:

Os que nos desaconselham a utilizar estes novos aparatos concedem a eles o direito de trabalhar mal e faltam à mais clara objetividade: pois se declaram satisfeitos de que somente produzam lixo. Já de nós, tiram de antemão os aparelhos necessários à nossa produção – já que esta forma de produzir substituirá cada vez mais a anterior – e teremos que falar com meios cada vez mais condensados e seremos obrigados a expressar o que temos a dizer com meios cada vez mais insuficientes. As velhas formas de transmissão não permanecem inalteradas ante as novas que surgem, e não coexistem paralelamente a elas. O espectador de filmes lê romances de outro modo. Mas também quem escreve romance é por sua vez um espectador de filmes. A técnica da produção literária já não é revogável. (BRECHT, 1967b, p. 156)

O dramaturgo vê na forma cinematográfica uma oportunidade para abordagens mais objetivas da realidade, em oposição ao ponto de vista individual do romance burguês:

É por exemplo uma grande diferença se o escritor se aproxima da coisa como com instrumentos ou se ele “tira de si mesmo” a coisa. Não é indiferente o que o próprio cinema faz, ou seja, até que ponto ele impõe sua própria forma à arte. É provável que os escritores de outras categorias, como os dramaturgos ou os romancistas, possam trabalhar a princípio de uma forma mais cinematográfica do que o pessoal do cinema. (BRECHT, 1967b, p. 157)

Percebe-se que ele trata da “forma cinematográfica” como algo independente do próprio cinema, como um modo de registrar “como com instrumentos”. Por outro lado, a apropriação da arte pelo cinema não a deixa inalterada, pelo contrário, o cinema dispõe, aos espectadores, novas formas de ler também os romances, e até mesmo os escritores estão suscetíveis a este impacto das novas linguagens. Brecht conclui que a literatura precisa finalmente do cinema para adquirir uma nova função na sociedade, pois enquanto o romance burguês estabelece um mundo fictício enquanto expressão direta de uma subjetividade, o cinema seria, como também argumenta Benjamin, uma criação necessariamente coletiva, sendo impossível de se realizar individualmente. Para eles, até mesmo a linguagem cinematográfica seria

mais propícia para o desenvolvimento de uma atitude objetiva e analítica, permitindo uma série de recursos que tornam visíveis os comportamentos, mostrando detalhes das ações humanas de maneira simultânea.

A intenção de atribuir humanidade à arte é vista por Brecht de modo desconfiado, pois ela poderia apagar o conteúdo de luta de classes. Para rebater a opinião de que “o humano tem que ter um papel no cinema”, Brecht alega que:

[...] a universalidade dessa tendência tão sensata (sensata, porque, quem produziria outros filmes, ou, em caso de ser produzidos, quem iria vê-los?) é estabelecida pela exigência de profundidade por parte dos metafísicos da imprensa aferrados à ‘arte’. (BRECHT, 1967b, p.201)

Para Brecht, a busca das origens pré-históricas da arte poderia ter um caráter tautológico e por isso anódino, se desconsiderar a atual situação concreta da arte enquanto mercadoria e a exigência de novas funções que rompam com esta determinação.

A atividade artística é reconstituída no impulso congênito do ser humano de se expressar. Isso quer dizer que esta necessidade é uma necessidade originária/pré-histórica. O homem se expressa, assim como o peixe nada. [...] O caráter tautológico desta definição conceitual não incomoda ninguém, e ele não precisa nos incomodar, se ele não demolisse a perspectiva da função, e com isso dificultasse o manejo da arte. (BRECHT, 1967b, p. 201)

Como exemplo de que os cineastas têm ciência desta exigência pequeno-burguesa de humanidade, Brecht aponta o filme *Encouraçado Potemkin* de Eisenstein, cujo efeito de indignação geral só será intensamente alcançado ante a cena em que é ofertada carne estragada aos marinheiros. Esta constatação leva à conclusão de que seria necessário explicitar os momentos de aguda desumanidade das relações para que estas sejam questionadas, uma vez que o caráter desumano inerente ao próprio modo de produção já foi banalizado e não comove a solidariedade humanitária. Outro filme mencionado por Brecht neste sentido é o *Citylights* de Chaplin, cuja cena final lança mão do romantismo para superar uma desfaçatez de classe da mocinha que zomba da pobreza de seu ainda não revelado amado.

Uma das imagens metafóricas em comum entre Benjamin e Brecht é a do mágico ilusionista ou prestidigitador. Brecht trata da proposital dissimulação das engrenagens técnicas no cinema em vez da desejada explicitação das mesmas, o que revelaria justamente o caráter de construção humana da realidade objetiva e até

mesmo da própria apreensão subjetiva, demonstrando assim a mutabilidade de ambas.

Os diretores tradicionais querem fazer arte e para isso tentam dissimular todas as impressões de seus aparatos, entendendo por imperfeição tudo o que impede ao aparato dar aquela imagem fiel do natural. A habilidade com que de seu aparato tão defeituoso retira a imitação fiel de uma verdadeira magia cênica é considerada por ele como prova de que é um especialista. [...] Ele está tão próximo ao trabalho, que não tem a mais remota ideia de que precisamente os defeitos de seu aparato poderiam ser vantagens, pois isto pressuporia uma mudança de função do cinema. (BRECHT, 1967b, p.175-176)

Para Brecht esta metáfora opera uma crítica ao idealismo como princípio estético, ou seja, à frequente produção artística baseada em conceitos abstratos, em uma visão singular, que deve ser configurada no filme como um outro mundo, único e próprio.

A técnica do cinema consiste numa técnica que de nada faz algo. Este algo foi retirado de um nada, a saber, de um monte de ideias fúteis, apreciações imprecisas, declarações inexatas, afirmações não-demonstráveis. [...] Ela não é utilizável para fazer algo de alguma coisa. Trata-se, pois da técnica de jogos de mão, pois não é arte, e sim artifício de se fazer de uma porção de lixo uma sobremesa saborosa. (BRECHT, 1967b, p.176)

Parte 3: Arte e Mercadoria em Kafka

Nesta parte dedicada à obra de Kafka, será analisada a representação de artistas-párias, estrangeiros e alienados de si, e da arte que desfaz o artifício do mundo teatralizado. No romance *O desaparecido ou Amerika*, a exclusão aparece espelhada na imigração e a arte, na despersonalização do protagonista que assume vários papéis. Embora Karl Rossmann não seja ainda um artista-funcionário, sua trajetória caminha nessa direção e o teatro de Oklahoma representa dialeticamente este encontro entre arte e trabalho. A configuração de um teatro-empresa já se esboça no teatro de Oklahoma, no qual cada um deve interpretar a si mesmo, exercendo sua própria profissão. A figura do artista que é também um funcionário pode ser interpretada como representação do próprio autor que, como se sabe, esteve empregado por anos numa empresa da área de segurança do trabalho. Nesse sentido, talvez seja possível encontrar também semelhanças entre Kafka e a personagem do pintor Titorelli de *O Processo*, que trabalha para o tribunal. Ele é quem apresenta a melhor imagem da justiça através de um de seus quadros em que a deusa da justiça faz lembrar a deusa da caça, explicitando o caráter predatório das instâncias jurídicas.

A partir de “*Na galeria*”, o artista aparece em circos que podem ser considerados, de certa forma, uma continuação do teatro empresarial de Oklahoma e suas contradições. Segundo Günther Anders, em Kafka, as figuras humanas são arrancadas da plenitude de sua existência e retratadas a partir de funções (ou profissões), assumindo papéis especializados na narrativa, que mimetiza assim a divisão social do trabalho.

A figura do empresário, que em *Amerika* tinha de fato parentesco com Karl, aparece novamente mais tarde em “*Na Galeria*”, “*Primeira Dor*” e “*Um artista da fome*” sem essa conexão parental, mas mantendo um certo cuidado paternal – pense-se no empresário que trata a amazona como uma neta querida –, aliado ao olhar prático de um homem de negócios. Do ponto de vista da descrição física, todas as figuras de artistas analisadas neste trabalho são frágeis, seja a amazona tísica e trêmula, seja o jejuador esquelético definhante, ou ainda o trapezista solitário, melancólico e infantilizado.

Essa dualidade da figura do artista, ora funcionário alienado, ora artista de talento, também ocorrerá na narrativa “*Na galeria*”, em cujos dois parágrafos aparece

uma face diferente de sua personagem principal: ora árdua trabalhadora, ora amazona esvoaçante. Nesta narrativa, além das relações de trabalho entre artista e empresário, surge também a relação entre o espetáculo em si e a reação que este provoca num espectador da galeria. Tema que terá continuidade nas narrativas seguintes, “*Um artista da fome*” e “*Josefina, a cantora ou o povo dos camundongos*”, nos quais surge um conflito entre a singularidade e excepcionalidade do artista e a coletividade do público.

A imagem do piano do jovem Karl sendo transportado por empregados ao alto de um arranha-céu já adianta a ideia da arte que habita as alturas, da narrativa “*Primeira Dor*”, apartada da esfera do trabalho e da vida cotidiana agitada de uma grande cidade.

Outro tema recorrente já no primeiro romance de Kafka é a oposição entre arte e corrida. Em *Amerika*, a corrida de cavalos é apresentada, em oposição à arte, como puro entretenimento. Mais tarde, na narrativa “*Na galeria*”, a cavalgada irá ligar-se à atividade artística, apontando na direção de união entre arte, entretenimento e trabalho alienado. Já em “*Primeira dor*”, a corrida não é mais de cavalos e sim de carros, com os quais se pode atingir uma velocidade extrema, diminuindo consideravelmente o tempo de percurso das viagens inevitáveis que tanto molestem o trapezista. Pode-se dizer, então, que enquanto a corrida de cavalos em *Amerika* e “*Na galeria*” surge como representação do entretenimento, a corrida de carros em “*Primeira Dor*” representa a logística empresarial de um grande teatro de variedades, que necessita adequar-se às viagens e à exigência de exercício constante do artista.

Enquanto nos romances do século XIX, como por exemplo em *Wilhelm Meister* de Goethe, a arte aparece frequentemente como atividade pura – lugar de liberdade de expressão da interioridade singular do indivíduo em oposição ao mundo do trabalho repetitivo, em que o trabalhador é facilmente substituível – em Kafka, arte e trabalho se entrelaçam estreitamente em diversas narrativas.

3.1 O desaparecido, ou Amerika

3.1.1 Efeitos de estranhamento da condição de estrangeiro

O tema da emigração¹⁰ em *O desaparecido* não configura apenas uma metáfora da origem judaica de Kafka, mas representa também a heterogeneidade cultural produzida historicamente em Praga, apontada por Modesto Carone como um “lugar de desabrigados” (CARONE, 2009, p.97). A posição do exílio surge em Kafka, destarte, não apenas enquanto ausência de uma pátria, mas como potência artística em conexão dialética com a realidade.¹¹

O desaparecido ou Amerika (KAFKA, 1914/2012), como muitas narrativas kafkianas, inicia-se com uma chegada que, porém, parece nunca se completar. A imigração de Karl é decorrente de sua expulsão por conta de um envolvimento amoroso que culmina numa gravidez indesejada. O momento de pertencimento social

¹⁰ A atualidade de *O Desaparecido, ou Amerika* passa necessariamente pela reflexão acerca dos problemas da exclusão social e dos grandes deslocamentos de refugiados que se repetem em nossos dias. Exemplo disso é o primeiro longa da *Trilogia dos Tempos Modernos* de Nicolas Klotz e Elisabeth Perceval. No filme *Paria* (2000), a virada do milênio se passa num ônibus que resgata pessoas em situação de rua em Paris. O elenco foi escolhido entre os milhares de sem-teto da capital francesa, à exceção da dupla de protagonistas, que são de fato atores profissionais, representando jovens desempregados, sem lar e à deriva, recolhidos por engano e levados a um abrigo social. Segundo a resenha de Filipe Furtado sobre a película:

A pergunta no centro de *Paria* já está exposta no seu título, o que difere a multiplicidade de corpos que cortam os seus planos, o que distancia os sem-teto dos seus atores profissionais por mais que os personagens destes flertem com a dissolução e completa marginalidade. O que torna alguém um pária afinal? A cidade fria não os vê, mas os combates de Klotz seguem buscando um escape, uma saída para tal dualidade. (FURTADO, 2015, p.19.)

Esta observação nos permite encontrar no filme um encontro entre as técnicas brechtianas de atuação e a narrativa kafkiana. Assim como Karl, os *Parias* transitam entre mundos diferentes sem pertencer a nenhum deles definitivamente. Eles não são refugiados sem-teto, mas se confundem com eles pela condição de desempregados. A situação social, portanto, os faz estrangeiros em sua própria pátria. Os sem-teto, por sua vez, representam a si mesmos, não são atores, estão atores.

¹¹ Curiosamente, foi também na condição de estrangeiros que Benjamin e Brecht – ambos refugiados a partir de 1933 com a ascensão de Hitler – travam uma calorosa discussão sobre a obra de Franz Kafka. Nas *Anotações de Svendborg* estão retratadas as dificuldades e desafios da produção intelectual e artística fora do país de origem. Brecht aponta a condição de estrangeiro como a mais propícia para o exercício da dialética, por conta do estranhamento em relação aos fenômenos já naturalizados tanto na cultura de origem, quanto na cultura alheia, que passam a ser desfamiliarizados, podendo assim ser objeto de uma análise crítica mais apurada.

é anterior ao tempo presente da narrativa, por isso não é descrito, apenas mencionado, e o leitor fica sabendo apenas da ruptura com este momento anterior de integração social. A partir dessa fenda, o herói passa a viver formas intermediárias entre o ser e o não ser (ANDERS, 2007, p.31): não ser mais um cidadão europeu, porém não ser ainda um cidadão americano.

Trata-se de um romance da primeira fase de Kafka, quando ele tinha como modelo o romance de formação e os desfechos bem arrematados de Dickens, daí a intenção de apresentar como último capítulo a possibilidade de assimilação do pária no teatro de Oklahoma, espaço de reconciliação entre arte e trabalho. Contudo, ao longo da escrita, Kafka parece ter se dado conta de que o homem isolado encontra maior representação no fragmento do que nas narrativas acabadas e, por isso, o romance permanece também inconcluso e fragmentado. Conforme lembra Günther Anders, enquanto nos romances de formação, a progressiva incorporação ao mundo surge como resultante de um processo de educação, em Kafka ela é apresentada como malogro, já que o herói está em confronto com o mundo. O resultado é um romance de formação propositalmente incompleto, cujo efeito formativo não se realiza no enredo, mas é exigido do leitor justamente pela representação artística de sua impossibilidade.

Do ponto de vista de um imigrante, todos os costumes são compreendidos como regras ininteligíveis, como normas burocráticas estabelecidas antes de sua chegada. É por isso que a carta de expulsão de Karl Rossmann já estava escrita antes do ato nela indicado como motivo. Há, portanto, uma inversão na sequência temporal de causa e consequência. Analogamente, os relacionamentos com mulheres, potenciais elos de acesso ao mundo estrangeiro, irrompem também numa ordem invertida, iniciando-se pelo ato sexual antes do envolvimento afetivo. Tornam-se, assim, contraditoriamente desencadeadores do círculo vicioso de desaparecimento e emigração: da Europa para a América, da casa do tio para o Hotel Ocidental, deste para a casa de Delamarche.

Este caráter cíclico rompe com os princípios de gradual desenvolvimento humano e tomada de consciência do sujeito. Rossmann se deixa carregar por forças contrárias às suas próprias intenções, por isso não consegue entender “por que, tendo vigiado a mala com tanta atenção durante a viagem a ponto de essa vigilância quase ter-lhe custado o sono, ele agora tinha deixado que lhe tirassem essa mesma mala com tanta facilidade” (KAFKA, 2012, p.19). Também facilmente convenceu-se da

injustiça no caso do foguista, assumindo espontaneamente a função de advogado da causa alheia. Situação da qual é também arrancado pelo aparecimento inesperado de um tio desconhecido, que não pôde esperar pela resolução do assunto pendente, apontando a inadequação do envolvimento do sobrinho num caso que não lhe interessa diretamente, muito menos agora que, repentinamente e sem nenhum esforço, havia se tornado rico.

Essa disponibilidade errante, que relativiza todas as impressões, e esse passeio por classes sociais diferentes são apresentados de modo tão natural que quase não provocam espanto, embora tais deslocamentos não ocorram de modo progressivo, mas irrompam abruptamente¹², como se Karl estivesse dentro de um *elevador social*, para usar literalmente este equipamento tão recorrente em todo romance e que parece ter sua função também apropriada pela forma narrativa que nos transporta em saltos repentinos para situações diferentes.

O efeito do ascensor de classe propicia “novos nascimentos”, já que a personagem recomeça incessantemente a vida do zero, assumindo uma nova perspectiva sempre incompleta e oscilante: “Os primeiros dias de um europeu na América podiam ser comparados a um nascimento [...] era preciso ter em vista que o primeiro julgamento que se faz de um lugar sempre se constrói sobre bases frágeis” (KAFKA, 2012, p.44).

Evidencia-se assim o caráter hereditário da condição social e a impossibilidade de ascensão numa única vida, sendo por isso necessária uma ruptura com a existência anterior e uma nova “encarnação”. Não ocorre, portanto, o processo gradativo de transformação do herói por esforços próprios, mas o transporte deste por forças externas a ele e à sua revelia.

Ele de fato desaparece, como indica o título, para reaparecer como outra pessoa, adquirindo uma nova identidade: *Negro*, nome que reafirma o caráter de exclusão social do pária, ao ter como referência a escravidão e a diáspora africana. A tradutora Susana Kampff Lages (LAGES, 2012, p.281) aponta ainda que, no manuscrito do romance, constava o nome de origem judaica *Leo*, que significa eliminado, remetendo agora quase que diretamente à diáspora judaica

¹² Certamente vem dessa percepção o nome de *Relações de Classe*, dado à montagem cinematográfica do romance. Cf. *Die Klassenverhältnisse (nach Amerika)*, Dir. Jean-Marie Straub e Danielle Huillet. França/Alemanha, 1984.

Funcionando como recurso formal, o elevador narrativo parte do térreo – a terra natal e pobreza de quem fugiu do pagamento da pensão alimentícia, diretamente ao último andar – a riqueza da casa do tio empresário. Depois, somos levados a alguns andares intermediários: a migração em busca de emprego, a condição de trabalhador assalariado, a marginalidade e até o trabalho forçado.

O primeiro elevador do romance aparece na casa do tio e transporta o piano de Karl, que com estranheza deve supervisionar o percurso de um outro elevador, agora não mais de serviço, mas um elevador social, adequado para sua nova posição. A tarefa é totalmente desnecessária e desprovida de qualquer sentido, resultando numa imagem de separação entre Karl e os empregados de transporte, aos quais mais tarde ele irá pertencer como ascensorista do Hotel Ocidental. De maneira que, durante o percurso, Karl presencia uma dupla prefiguração de seu destino: seu presente está para o piano carregado para andares superiores e cuja música contrasta com os ruídos externos, assim como seu futuro está para os carregadores, agora ignorados por ele. O elevador ganha assim uma dimensão teatral que mimetiza o movimento de alienação do sujeito:

[...] enquanto em Goethe e na tradição romanesca anterior se tratava de representar sobretudo o teatro do mundo, em Kafka se trata também da representação de um teatro do eu, ou do ego. Representação de um ego desde o início alienado de si mesmo. Neste sentido, a América de Kafka é a imagem hiperbólica dos novos meios de comunicação e da alienação do indivíduo que quanto mais procura contato, mais se distancia de uma genuína forma de comunicação humana. É o paraíso da comunicação rápida, da aceleração, do movimento constante. Karl Rossmann é, em mais de um sentido, um ser em trânsito. (LAGES, 2012, p.285)

A alienação é, então, mostrada como intrínseca à divisão social, atingindo todas as classes. O Rossmann ascensorista não aparece nem mais nem menos alienado do que o sobrinho rico de um grande empresário, ou o criado de bandidos, embora a intensidade do sofrimento e dificuldades de cada um deles varie bastante de modo evidente. No entanto, os pobres não são retratados necessariamente como bondosos, nem os ricos como malvados. Mas também não se recai num nivelamento universal do ser humano. Não surge uma essência humana latente sempre presente em todas as personagens. Enquanto as personalidades são múltiplas, o mecanismo de exploração humana está presente em todas as realidades retratadas e todas as personagens são incapazes de conhecer alguma parte importante para a compreensão da totalidade do mundo fragmentado. Tal entendimento parece não se

realizar no enredo, mas abre-se ao leitor justamente pela montagem das visões parciais estranhas umas às outras, como se o contrário da alienação só pudesse ser atingido pela somatória de todas as suas formas. Rossmann é uma colagem dos cacos que compõem uma sociedade que se pretende humana (*Mann*), mas também é selvagem como um cavalo (*Ross*).

Este estranhamento do sujeito, um ser em trânsito pelas posições sociais, é configurado de maneira semelhante ao trabalho do ator épico, conforme formulado por Brecht, pois as diferentes perspectivas de classe vivenciadas por Karl se questionam mutuamente, apresentando umas às outras o contraponto ausente. Verdade é que para isso, a personagem coringa não pode se desenvolver para permanecer criticável às outras, evidenciando as lições que ela deixou de aprender. O que explica também a função da relativa autonomia de cada capítulo, sem ordenação exata. Assim, o emigrante europeu questionador das relações de trabalho e o ascensorista nelas enredado podem observar-se com espanto de serem um só. Quando em situação parecida com a do foguista, Karl não pôde agir como no navio e talvez agora entenda a dificuldade do foguista em se defender. O jovem pobre e expulso pela família estranha aquele que foi acolhido prontamente pelo tio rico. O assalariado pode apresentar contrapontos, em retrospectiva, ao estudante de piano. A liberdade da estrada contrasta com a disciplina e a sujeição à autoridade do trabalho e da família.

3.1.2 A música e a metrópole

A representação da música em *O desaparecido* está intimamente ligada de um lado ao tema da guerra, de outro, à integração do protagonista à metrópole americana. A primeira aparição de música no romance surge ainda no navio quando o som dos instrumentos da orquestra de bordo é ouvido por Rossmann como tiros de saudação militar, que marcam sua chegada à Nova York. Como vimos, o destino de Rossmann é reiteradamente alterado aos supetões. Sua chegada, enquanto imigrante pobre teria sido completamente diferente sem o encontro com o tio Jakob:

Onde teria ele sido obrigado a morar, se tivesse desembarcado em terra como humilde imigrante? Bem, talvez nem tivessem permitido sua entrada nos Estados Unidos, [...] tê-lo-iam enviado para casa, sem se preocuparem com fato de que ele não tinha mais uma pátria. [...]

por aqui não se devia esperar compaixão” [...] só os felizardos pareciam desfrutar verdadeiramente de sua felicidade entre as faces despreocupadas de seu entorno.” (KAFKA, 2012, p.43)

Percebe-se que a cidade de Nova York é apresentada como um lugar avesso aos estrangeiros mais humildes, contrariando o sonho idealizado do Novo Mundo acolhedor.

Os primeiros contatos de Karl com a metrópole são narrados em sobreposição à sua dedicação ao piano, que o tio parece ter comprado contra sua vontade e apenas tolerava que o sobrinho tocasse. Karl cogita a possibilidade de “exercer uma influência imediata sobre a vida americana tocando piano” (KAFKA, 2012, p.46-47). Mas nada era alterado na rua, quando ele toca diante das janelas abertas uma antiga canção conterrânea que os soldados cantavam uns aos outros. A arte nos moldes antigos europeus já não cumpre a mesma função na metrópole americana.

A visão da grande cidade a partir de uma pequena sacada do quarto de Karl é descrita como um quadro expressionista. Em uma espécie de “tomada aérea” da cidade, a rua é apresentada geometricamente, entrecortada pelas fileiras de casas, dando a ilusão de um ponto de fuga na catedral envolta em névoas. Em contraste com esta disposição organizada das linhas e formas estáticas, sobrepõe-se o movimento urbano caótico no qual as figuras humanas surgem deformadas, os ruídos e cheiros se misturam e a luz forma mosaicos, como cacos em constante estilhaçamento.¹³

A discrepância entre a dinâmica do que é observado e a paralisia do observador transforma a descrição numa fotografia que petrifica o movimento: “solitária inatividade que se perde na contemplação de um laborioso dia novayorquino” (KAFKA, 2012, p.44). Tal imagem representa a separação entre as classes sociais: os trabalhadores em movimento em baixo e os ricos (o tio empresário e o sobrinho contemplador-artista) em inatividade em cima. A contemplação artística da metrópole só pode ser alcançada por Karl por conta de sua nova posição social, o que coloca a

¹³ A descrição lembra a sequência de quadros de Robert Delaunay, *Le Ville N.1* e *Le Ville N.2* (A janela sobre a cidade). Segundo a análise de Erwin von Busse, no primeiro quadro há uma transposição das imagens da cidade para a forma do cubo geométrico: “O que não se resolve aqui é o problema da dinâmica espacial. O ritmo do movimento latente ainda não inclui em si todas as *direções* do movimento. [...] O problema é solucionado em uma segunda versão de *A cidade*. Mantendo-se o expediente técnico do cubo, o desenvolvimento prossegue mediante o equilíbrio de todas as *direções* de movimento.” Cf. BUSSE, Erwin von. “Os meios de composição em Robert Delaunay”. In: KANDINSKY, Wassily; MARC, Franz (Ed.). *Almanaque O Cavalheiro Azul*. São Paulo: EDUSP; Museu Lasar Segall, 2013. p. 103

arte como atividade dos privilegiados. Mas essa contemplação da cidade irritava o tio Jakob, que a considerava uma perdição.

Mais avante no romance, a cidade é descrita como um grande circuito em giro. A rua observada corresponde a apenas uma parte do todo, por isso a interrupção de um trecho é impossível sem que se conheça as forças atuantes nos giros do circuito completo. A contraposição entre a marcha militar tocada ao piano e a visão da metrópole corresponde à oposição entre a arte tradicional e as novas formas artísticas de vanguarda como os quadros expressionistas.

Aquele que é estranho também estranha tudo. Günther Anders (2007) chama a atenção para o fato de que “decerto não foi por acaso que dois judeus tenham formulado o estranhamento da maneira mais cerrada: Marx, na análise do caráter fetichista das mercadorias, e Kafka, na descrição do mundo enquanto além” (ANDERS, 2007, p.29). A aproximação entre o estranhamento kafkiano e a teoria da alienação é exemplificada por Anders no trecho em que Karl Marx (mas poderia ser Karl Rossmann) faz uma descrição fantasmagórica de uma mesa, que, ao se tornar mercadoria, adquire aspectos humanos.

O piano representa a arte apartada da grande cidade e do mundo do trabalho, ao contrário das engenhocas a manivela, como os presépios animados e a escrivaninha americana com suas inúmeras repartições móveis de diferentes tamanhos. A razão do paralelo entre os dois objetos parece estar justamente na manivela, elemento que une o homem (a mão) ao objeto (a mesa ou os autômatos do presépio), dando “vida” ao inanimado. A mágica da engrenagem dos presépios era acompanhada atentamente pelas crianças que comparavam “continuamente os giros da manivela dados por um ancião com as transformações que ocorriam no presépio” (KAFKA, 2012, p.45). Também na mesinha de trabalho, o que mais encanta Karl são as possibilidades das “mais diversas mudanças e novas combinações” para adequação dos compartimentos aos “desejos e necessidades de cada um”, possibilitando de certa forma um encontro entre objeto e sujeito. Assim como a observação da sacada, a escrivaninha animada não agrada o tio, que aconselha a nunca usar o dispositivo, sob pretexto da fragilidade do mecanismo e dos custos do conserto.

Rossmann cogita que deveria haver na história dos dois inventos alguma conexão. Suposição similar levou, mais tarde, Walter Benjamin a estudar o percurso histórico das técnicas artísticas e seu encontro progressivo com as técnicas

industriais, cujo ápice é o cinema. No entanto, houve inúmeros precursores, como o pan-óptico, os panoramas, as esculturas em cera e, obviamente, as mais diversas traquitanas movidas a manivela, encontradas nas feiras de variedades do século XIX¹⁴. As funções atingidas pela fotografia e pelo filme, já eram necessárias anteriormente, como Benjamin verifica na fruição coletiva e no registro da passagem do tempo nos panoramas, na intenção de um olhar totalizante do pan-óptico. A literatura, por sua vez, também prenuncia tais demandas, por isso, Benjamin também vê em Kafka o registro das funções das novas técnicas: a linguagem cinematográfica, a descrição fotográfica, a montagem, a pintura literária de verdadeiros quadros expressionistas, conforme ocorre na descrição da metrópole ou na comparação entre a mesinha à manivela e os presépios animados.

Já a representação do entretenimento, em oposição à arte, ocorre na atividade de equitação, que é apresentada pelo tio e por Mak “como puro prazer e um saudável exercício – não como uma arte” (KAFKA, 2012, p. 48). A equitação não agrada a Karl e o deixa sonolento por ter que acordar muito cedo. O que é amenizado pelo posterior repouso na banheira, onde se sentia “envolvido pelo prazer de um sono”.

Aqui já estava esboçada a ideia da narrativa “*Na galeria*”: Karl, que sofre com os exercícios, está para a amazona frágil e tísica, e Mak está para o empresário do circo, que chicoteia o cavalo. A chegada de Mak retira imediatamente todos do meio-sono: chicote é estalado mais alto, os cavalos são empinados, ele faz a Karl sinais de comando e ao final “lhe dava uns tapinhas na bochecha quando ficara particularmente satisfeito com o seu modo de cavalgar” (KAFKA, 2012, p.49) e “apareciam na galeria circundante pessoas isoladas: espectadores, tratadores de cavalos, alunos de equitação ou quem quer que fossem” (KAFKA, 2012, p.48-49)

A música tocada por Karl no quarto de Klara - uma pequena canção tocada em um tempo irritante – também já anuncia seu rompimento próximo com o tio. Ao tocar a canção de soldados de sua terra querendo agradar o gosto americano, Karl se

¹⁴ A fotografia representa, para Benjamin, a inauguração de um duplo encontro entre a máquina e o homem que desencadeia o desenvolvimento de novas percepções humanas. O que terá continuidade fundamentalmente no filme, cuja função está no estímulo a “invenções do coletivo”, ou seja, “exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico”. A verdadeira evolução humana – avessa ao conceito burguês de progresso, rejeitada por Benjamin – está diretamente relacionada tanto à mudança do modo de produção, quanto à emancipação dos sentidos humanos e à constituição de uma nova percepção não mais individual, mas coletiva. (BENJAMIN, 1994, p. 174).

permite improvisações que rompem com as regras do modo de vida americano, o que corresponde à desobediência de Karl em relação ao tio Jakob e sua expulsão.

O posterior encontro com a cantora Brunelda rompe com a simbologia anteriormente estabelecida para a música, que até então tinha uma conotação racional, ligada ao sistema econômico (o tio empresário) e militar (as canções da terra natal). Já a figura de Brunelda está ligada ao lado irracional e marginal do novo mundo, com sua sexualidade vulgar. O ambiente do grupo de Delamarche, Brunelda e Robinson é o contrário da conformidade anteriormente estabelecida no Hotel Ocidental ou na casa do tio. Karl encontra-se diante de uma espécie de teste de admissão por parte de Brunelda. Ela é que irá decidir se ele é adequado ou não para a função de empregado.

Paralelamente à esta escolha, ocorre uma cena também musical: os comícios assistidos da sacada. A passeata é acompanhada por tambores e trompetes. O candidato é carregado nas costas e os aplausos são descritos como maquinais, imagem que vai novamente aparecer em "*Na galeria*". Em seguida, surge um outro candidato rival com um contraponto: gramofone, assobios e debates. Os grupos lançam objetos e rugidos uns contra os outros. Além disso, são oferecidas bebidas gratuitas ao público.

Enquanto isso, Brunelda tenta colocar à força o binóculo de ópera nos olhos de Karl, que com eles nada enxerga. Ao recusar o binóculo, Karl dá entender claramente querer distância da política. No entanto, ele não escapa dela e mesmo no alto da sacada se impressiona por seu espetáculo. Karl diz ao estudante não entender de política, e este lhe replica que isso seria um erro e lhe explica que um dos candidatos é muito competente, mas não tem chance alguma, pois ninguém acredita que ele possa ser eleito. Embora entender bem de política, também o estudante se mantém apartado dela, pois prefere dedicar-se aos estudos.

A música enquanto elemento estruturante em *O desaparecido* mostra que a política só ocorre no novo mundo na forma de espetáculo. As forças militares e financeiras exigem um mundo pragmático e bem-sucedido. Para elas está a música estritamente regulada, como as músicas de soldados e as marchas. E para os outros, o povo, está a música irracional, o puro espetáculo. Os dois tipos de música simbolizam o mesmo sistema. Com a descrição da eleição de juízes Kafka ataca o sonho de uma América democrática e com isso o mito de um novo mundo livre e justo.

O romance em si é, com seu desmascaramento do comportamento político e econômico, uma obra com fortes movimentos sociais e políticos.

3.1.3 O teatro de Oklahoma

O teatro de Oklahoma não surge para Karl como a trupe para Wilhelm Meister, que ambiciona ganhar dinheiro como artista. Apesar de não constar o valor do pagamento, o cartaz do teatro não chama a atenção de Karl pela grandiloquência – que não é vista por ele com ingenuidade – mas pelas boas-vindas a qualquer um, pela possibilidade de integração social.

No entanto, o teatro não é uma comunidade de artista, mas uma grande empresa, com suas estruturas administrativas, hierarquias e trâmites burocráticos. Com o diferencial de que nela qualquer um é bem-vindo, alimentado desde o início e admitido de acordo com suas capacidades. Parece haver uma busca na arte de possibilidades de transfiguração superadora da alienação do sujeito.

Nesta utopia socialista um tanto estropiada, arte e trabalho se fundem enquanto modo de assimilação social. O sucesso do empreendimento, todavia, apresenta uma série de lacunas: por exemplo, embora todos sejam bem-vindos no teatro, lá não se fala em salário. Ao que Karl se posiciona: nem todos querem ser artistas, mas todo mundo quer ser pago por seu trabalho. Intriga Karl saber como todos os contratados serão sustentados, já que o desempenho artístico do teatro deixa a desejar.

No teatro de Oklahoma, a música aparece também como teatralizada, agora tocada por anjos, compondo um barulho irritante, assim como no comício. Surge, assim, uma imagem paradoxal: os anjos tocam uma música infernal. Percebe-se que a arte é degradada a puro trabalho, que qualquer um pode fazer. Um exemplo é o fato de que Karl sopra uma canção qualquer no trompete e é aclamado por Fanny como artista.

Depois de uma série de trâmites burocráticos, Karl consegue um cargo enquanto técnico (*technischer Arbeiter*) no teatro de Oklahoma. Cabe aqui lembrar que a etimologia do termo “*techné*” em grego significa “arte”.

Walter Benjamin (1994) interpreta o teatro de Oklahoma como uma experiência de liberdade – de cavalgar como um índio, em completa simbiose com seu cavalo – sonhada pelo menino Kafka, prisioneiro de uma fotografia com cenário burguês,

artificialmente construído para remeter à liberdade ausente. Em Oklahoma, os atores não profissionais devem interpretar a si mesmos, por isso todos são aceitos. Um teatro que dissolve o acontecimento no gesto, cuja significação só pode ser compreendida após “inúmeras tentativas e experiência, em contextos múltiplos”. Trata-se aqui dos jogos de representação, que seriam para Benjamin a nova função artística, em oposição à aparência de belo da arte tradicional. O teatro surge, assim, como possibilidade de experimentação de novas configurações do sujeito, mais fluido e mutável, em contraste com a individualidade burguesa isolada em si mesma.

Este último fragmento de romance é também frequentemente interpretado como representação da convocatória de soldados para a Primeira Guerra e uma crítica aos ingênuos que se deixavam levar felizes para a morte. Daí Kafka ter imaginado os atores vestidos de anjo e tocando trombeta desafinadamente – em referência ao despreparo dos soldados – mas com muita empolgação.

Tal enredo faz lembrar o clássico infantil italiano *Pinóquio* (1881): o boneco pária que luta para se tornar humano, mas que acaba atraído por diversas promessas enganosas, como o *Grande Teatro dos Bonecos de Pau* e a *Terra dos Brinquedos*, onde não se estuda nem trabalha, só se brinca. Lá, dá-se o contrário, o boneco que estava frequentando a escola com sucesso e prestes a virar gente, transforma-se em burro e passa a trabalhar num circo, onde é chicoteado pelo diretor.

Similarmente, Karl Rossmann, o pária “desprovido de caráter”, é lançado em diferentes situações como um fantoche¹⁵, lutando para pertencer ao mundo e, ao fim, pensando ter encontrado a solução num grande teatro, que, entretanto, o retira do mundo humano rumo a um universo natural descrito descomunalmente no último parágrafo do romance quando, então, ele desaparece definitivamente.

Embora a interpretação de Benjamin do teatro de Oklahoma como o “teatro do mundo” – a partir do qual todas as narrativas de Kafka deveriam ser lidas – pareça oposta à associação com a guerra e a morte do protagonista, elas na verdade se completam perfeitamente quando lembramos que boa parte dos recursos artísticos

¹⁵ Este tema do homem desmontável como um boneco – facilmente cooptado para a guerra – é aproveitado anos mais tarde por Brecht para compor a personagem Galy Gay que, um belo dia, sai para comprar peixe e encontra um pelotão do exército em busca de um substituto para um soldado. Como ele não sabe dizer não, acompanha os homens e, subitamente, tem sua personalidade reconfigurada, tornando-se uma máquina de guerra. Ocorre também aqui uma morte simbólica da identidade anterior, dando ensejo ao nascimento de ímpetus criminosos, violentos e sociais, cuja prática é legalizada pela guerra.

mais avançados das vanguardas foram deslocados de suas perspectivas progressistas e incorporados por ideologias de cunho fascista, como o futurismo italiano. Sendo a guerra um paradigma para o crime legalizado, tanto quanto o é a exploração humana, a estetização do belicismo¹⁶ prova que a humanidade se tornou tão alheia a si mesma que passa a ver com prazer estético sua própria destruição.

A combinação entre as duas possibilidades de interpretação do teatro de Oklahoma evidencia o duplo caráter da arte e da técnica. Não à toa, Benjamin aponta, acerca do papel da esperança na obra de Kafka, que ter fé no progresso não é acreditar que ele já aconteceu, de modo que o sonho de liberdade do jovem Kafka e a luta por integração de Karl Rossmann são legítimos. A possibilidade de configuração de um verdadeiro teatro de Oklahoma é uma esperança que aponta, de fato, para um mundo mais ligado à natureza, para a dissolução do indivíduo, para o trabalho não alienado e mais próximo da arte. O que não pode implicar, e aí está a lição em negativo de Kafka, na destruição completa, mesmo que bela, do sujeito. A beleza deste teatro deve ser a mesma da magia do presépio animado, que prende a atenção das crianças pelo mecanismo à mostra de transmissão da energia humana para os objetos, sem neles aprisioná-la. O reencantamento do mundo passa pelo trabalho do artesão Gepeto que dá forma humana à vida presa no galho falante, pelo esforço de integração social do pária, pelo fazer artístico enquanto processo de humanização que desfaz a reificação.

¹⁶ O ensaio de Benjamin (1930) sobre a coletânea *Guerra e Guerreiros* de Ernst Jünger denuncia a estetização mística de elementos bélicos e evidencia a incapacidade da civilização em utilizar racionalmente as novas técnicas – que poderiam liberar o homem de boa parte do trabalho manual pesado – em prol da coletividade – o que implicaria a distribuição igualitária de seus benefícios. Uma vez que isso resultaria na modificação das relações sociais, os usos das técnicas acabaram sendo aplicados na guerra para fins contrários à própria racionalidade que as criou. Cf. BENJAMIN, Walter. “Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea *Guerra e Guerreiros*, editada por Ernst Jünger”. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. V. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 61-72.

3.2. O tema da arte em *O Processo*

3.2.1 K. é confundido com um pintor de paredes

O tema da imbricação entre arte e trabalho vai ter continuidade nas representações dos artistas nas obras seguintes de Kafka. Em *O Processo* (1914/2005), escrito no mesmo período do romance americano (1912-1914), a personagem K. é confundida com um pintor de paredes (Zimmermaler) pelo juiz de instrução (KAFKA, 2005, p.44) e cogita que talvez a ordem de prisão fosse para algum pintor, que seria tão inocente quanto ele (KAFKA, 2005, p.47). Tal equívoco por parte das autoridades dá ensejo a um longo discurso teatralizado proferido por K. em sua defesa:

Sua pergunta, senhor juiz de instrução, se sou pintor de paredes – ou antes, o senhor não me perguntou, mas me disse isso na cara – é característica do tipo de processo que movem contra mim. [...] K. ousou até tirar sem rodeios o caderno da mão do juiz de instrução e levantá-lo com as pontas dos dedos por uma folha do meio, como se lhe causasse nojo, de tal modo que dos dois lados penderam as folhas escritas com letras apertadas, cheias de manchas amarelas dos lados. – Estes são os autos do processo do juiz de instrução. – disse e deixou o caderno cair sobre a mesa. [...] desse livro de acusações eu na realidade não tenho medo, embora ele seja inacessível a mim, pois só posso apanhá-lo com dois dedos e não tomá-lo na mão.” (KAFKA, 2005, p.45-46)

Em sua preleção diante do tribunal, K. não se mostra resignado com seu processo – contrariando algumas interpretações correntes. Ao contrário, ele descreve criticamente todas as irregularidades que se sucederam em sua detenção (KAFKA, 2005, p.47 e 49): chama os guardas de “gentalha desmoralizada” (KAFKA, 2005, p.47), afirma haver por trás dos tribunais uma “grande organização” de corrupção (KAFKA, 2005, p.49), diz que a detenção o faz rir e considera que o acontecido não foi um caso isolado, mas “um indício de como se move um processo contra tantas pessoas” (KAFKA, 2005, p.46). O discurso conclui que a hierarquia e a fragmentação do trabalho dos tribunais não permite que as partes dos estudos dos processos possam se juntar. Diante da falta de sentido do conjunto sistêmico dos tribunais é impossível compreender os processos individuais e evitar corrupções: “Diante dessa falta de sentido do conjunto, como evitar a pior das corrupções entre os funcionários?” (KAFKA, 2005, p.49). Portanto, não é certo dizer que K. seja passivo, pelo contrário, ele parece assumir o papel de detetive do funcionamento dos tribunais.

Inicialmente parecia haver dois partidos na plateia, mas depois K. percebe que todos têm a mesma insígnia nas golas e são, portanto, todos funcionários, que formavam partidos de fachada. O que só é percebido depois de todo o discurso em que K. busca convencer os ouvintes contra o tribunal, que se revelaram uma coisa só. Logo, o discurso de K. foi em vão e, por fim, K. é informado de que perdeu a oportunidade de se defender.

Algumas páginas à frente, K. encontra uma fila gigantesca de acusados malvestidos: “Nunca ficavam inteiramente eretos, as costas se curvavam, os joelhos se dobravam, permaneciam em pé como mendigos.” (KAFKA, 2005, p.67) A fragilidade dos acusados é tanta que um deles sente um forte dor ao ser apenas tocado de leve no braço. K. pergunta a um senhor o que ele está esperando, mas o homem não sabe responder a tal pergunta inicialmente, depois explica que espera a resposta à defesa que apresentou. Esta fila de acusados que já nem sequer recordam direito por que esperam numa fila faz lembrar a parábola Diante da Lei, na qual um homem espera a vida toda diante da porta da lei a qual tem acesso proibido por um porteiro.

3.2.2 O pintor Titorelli e o retrato da Justiça

O pintor Titorelli foi indicado a K. por um industrial que o visita no banco e se diz um amigo nos negócios. K. já está, a esta altura, deixando o processo atingir seu ambiente de trabalho. O industrial soube do processo de K. através do pintor, que o coloca a par das notícias dos tribunais. K. avalia que “a vantagem que a recomendação pode lhe trazer era incomparavelmente menor que o prejuízo representado pelo fato de que o industrial sabia do seu processo e de que o pintor estava espalhando a notícia” (KAFKA, 2005, p.136). Curiosamente, K. parece mais preocupado com sua reputação no seu trabalho do que com a pena de morte que pode se suceder com o processo.

Embora o industrial aponte que o pintor parece ser quase um mendigo, que tenta ganhar uma esmola com seus quadros e não é inteiramente de confiança, K. acaba indo visitá-lo. Titorelli mora em um bairro distante dos tribunais e ainda mais pobre e sujo. Três meninas ajudam K. a encontrar sua casa, elas lhe parecem “corrompidas”, “uma mistura de infantilidade e abjeção” (KAFKA, 2005, p.141). O pintor mora

também, enquanto funcionário do tribunal, num sótão acessado por uma escadaria estreita, longa, abafada e com pouco ar. Ele recebe K. vestindo apenas um camisolão e não deixa as meninas entrarem.

O pintor Titorelli pode ser encarado como conformação do fazer artístico de seu próprio autor. Do mesmo modo que Kafka, ele é funcionário público e, simultaneamente, artista. Transita pelas instâncias jurídicas sem pertencer a elas e, por isso, segundo Michael Löwy (2005), é quem apresenta a melhor imagem dos tribunais:

O verdadeiro caráter dessa justiça é captado ironicamente por uma alegoria, quando o quadro do pintor dos tribunais Titorelli representa a deusa da Justiça com os traços de uma deusa da Vitória, ou antes, pois o quadro é bem iluminado, de uma deusa da Caça. (LÖWY, 2005, p.121)

A justiça não aparece em conexão com símbolos de igualdade, pressuposta num Estado de Direito, mas como o triunfo dos caçadores. Ou seja, o papel do tribunal é garantir o bom funcionamento da atividade predatória que permite a um homem devorar o outro.

Para escrever este romance, Kafka teria se inspirado nos processos antisemitas, nos quais milhares de judeus foram sentenciados à morte sem terem cometido crime algum. Entretanto, a crítica vai além, pois ele percebe, na singularidade do pária judeu, a universalidade do funcionamento da sociedade num modo de produção que pressupõe a exclusão: “ele vivenciou esse processo não simplesmente como judeu, mas também como espírito universal, descobrindo na experiência judaica a quintessência da experiência humana na época moderna” (LÖWY, 2005, p.117).

No *Processo* de Kafka, embora Joseph K. seja o acusado, a investigação acompanhada pelo leitor gira principalmente em torno das instâncias jurídicas, que constituem o intrigante mistério a ser solucionado, como nos romances policiais. A lista de atividades ilícitas e promíscuas (como os desenhos pornográficos em documentos judiciais) praticadas por aqueles que pertencem aos tribunais amplia-se a cada página, ao passo que contra K. não se evidencia nenhuma prova definitiva ao longo da narrativa. Tal inversão acaba por “colocar a justiça no banco dos réus”, desmascarando os mecanismos de “administração da justiça” que estabelecem o crime de exceção como centro de todo um modo de produção, mediando assim a conciliação entre igualdade de direitos numa sociedade desigual. Segundo Eleni

Varikas, “o pária esclarece não só as falhas de funcionamento, como também a natureza e os limites da democracia histórica, vale dizer, do Estado democrático” (VARIKAS apud LÖWY, 2005, p.118).

3.3 A amazona artificial

A noção de mundo como teatro e a arte que desfaz o artifício será também desenvolvida na narrativa “*Na galeria*” (1919/2003a), por meio da articulação de seus dois parágrafos, que narram o mesmo acontecimento a partir de pontos de vista diferentes: um do campo hipotético, sugerido pela conjunção “se” e pelo uso do modo subjuntivo, e outro, de caráter afirmativo, que descreve a realidade concreta, utilizando o modo indicativo.

Através da técnica de montagem, as imagens hipotéticas são gradativamente substituídas pela realidade, evidenciando o mecanismo de falseamento da verdade, pela máscara da beleza artificial. Por conseguinte, a sugestão da amazona frágil e tísica entra em choque com a apresentação de uma bela dama em branco e vermelho. Enquanto a primeira é impelida a cavalgar meses a fio sem interrupção, a segunda “entra voando por entre as cortinas”. O cavalo oscilante é substituído por um alazão e o impiedoso diretor de chicote na mão passa a ser descrito como abnegado, fiel e cauteloso. A trilha sonora do misto de ruído de ventiladores com orquestra frenética dá lugar ao silêncio exigido pelo diretor antes do salto mortal. O público deixa de ser uma máquina infatigável de aplausos e passa a compartilhar da felicidade da artista. E, por fim, o brado de basta do espectador da galeria que é então substituído por seu choro inconsciente.

O evento duplamente narrado também se articula em duas partes interdependentes: a descrição do espetáculo da amazona no picadeiro e a consequente reação do público, em particular, um espectador na galeria. Segundo Modesto Carone (2009), o circo kafkiano aponta para a atividade artística, representada pela fragilidade, que prefere o imaginário à falsidade. O choro que toma o lugar do protesto

[...]não é engolido pelo entusiasmo manipulado (e aceito pela multidão), mas sim tocado pela tragédia anônima da amazona proletária, embora já não tenha forças nem para enfrentar a própria

sensibilidade diante do que sabe que é feroz e veraz. (CARONE, 2009, p.45)

O tradutor lembra também que, em alemão, a palavra “amazona” é *Kunstreiterin*, que ele explica como “artista a cavalo”, mas que também pode significar amazona artificial, já que a palavra *Kunst*, além de arte, designa aquilo que não surge naturalmente, mas por meio de um artifício técnico. Essa cavaleira da arte monta e desmonta (nos dois sentidos da palavra) uma imagem da imagem que é descrita tão pormenorizadamente, como numa rubrica teatral em tom poético, que acaba por retirar a realidade da imagem que a originou. O expediente lembra a técnica brechtiana de instauração do teatro dentro do teatro. A montagem da narrativa relaciona dialeticamente os polos contraditórios artifício e realidade, cuja síntese superadora (*Aufhebung*) está no trabalho não alienado da arte que desfaz o artifício do mundo às avessas.

O espectador da plateia da narrativa “*Na galeria*” só pode indignar-se quando estão à mostra as reais relações de trabalho a que os artistas-funcionários estão submetidos no circo empresarial. Todavia, uma vez que tais opressões são encobertas por um simulacro de harmonia e perfeita simbiose entre empresário, amazonas e cavalo, o grito de “basta” é substituído pelo aplauso caloroso e emocionado da recepção empática alienada.

3.4 A arte das alturas

A narrativa “*Primeira Dor*” foi escrita em 1922 e publicada em 1924 na coletânea intitulada *Um artista da fome*, sendo escolhida como abertura do livro, que traz três figuras de artistas: um trapezista, um artista da fome e a cantora Josefina. Segundo o posfácio do tradutor Modesto Carone, a sequência das obras foi cuidadosamente pensada por Kafka: a menor narrativa deveria ser a primeira, cuja personagem central, o trapezista, não deveria se encontrar com o faquir no corpo do livro.

Pertencente à fase em que o escritor já se encontrava em estado avançado de prostração devida à tuberculose, que iria matá-lo, esta foi a última publicação em vida de Kafka. O que pode ser uma possível justificativa para a preferência por não nomear a narrativa inicial com seu protagonista – como ocorre em “*Um artista da fome*” –, mas com a sugestão de um processo doloroso contínuo. A escolha do adjetivo “primeira”

(erstes) como palavra inicial tanto da narrativa quanto da coletânea deixa em aberto a ideia de uma sequência de dores. Seriam elas as outras narrativas do livro, cada uma em referência a uma das fases da doença do autor?

O enredo conta a história de um exímio artista do trapézio que alcançou um alto grau de desempenho em sua atividade por meio de exercício com tamanha constância que desenvolveu um modo de vida particular: ele praticamente vive no trapézio, sem quase colocar os pés no chão. Todas as suas necessidades são içadas a ele por empregados sempre à disposição. A única perturbação a esta organização de vida são as viagens nas quais é impossível a permanência no trapézio. Certa vez, o artista decide não aceitar mais esta vida e anuncia que nunca mais vai viver com apenas um trapézio, exigindo ao empresário um segundo instrumento de trabalho.

A narrativa inicia-se por uma sentença entrecortada por travessões. Antes mesmo de se completar a apresentação do trapezista, passa-se primeiramente à descrição de sua arte, enfatizada como uma das mais difíceis entre todas. Do que se pode apreender que a atividade precede em importância o sujeito que a pratica. Em seguida, dando continuidade à sentença, após os travessões, trata-se da organização da vida do artista, explicada como resultado de um esforço de perfeição que se transformara em hábito tirânico. As outras sentenças do parágrafo expõem como essa singularidade é vista com naturalidade pelos outros funcionários do circo.

O espaço da narrativa passa-se no circo, descrito como ambiente de trabalho, tanto no tocante à salubridade do espaço – qualificado como “até bonito”, saudável e iluminado – quanto à convivência social do trapezista, apontada como restrita a algum colega de acrobacia, com quem proseava e aos operários de manutenção, que gritavam “algo respeitoso, mas pouco inteligível”.

Apresentadas como fonte única das angústias do trapezista, as viagens do circo itinerante surgem neste parágrafo acompanhadas das medidas tomadas cautelosamente pelo empresário e sua equipe para amenizar os sofrimentos do trapezista durante tais deslocamentos.

Em contraste com todos os demais, o quarto parágrafo é essencialmente curto e possui uma única sentença, que apresenta a preocupação do empresário em relação aos nervos do trapezista durante as viagens, estabelecendo, assim, uma transição entre um período de estabilidade para o começo de um momento perturbado.

Iniciado pela expressão “certa vez”, no quinto parágrafo surge uma mudança de comportamento por parte do protagonista, resultado de uma certa tomada de consciência ambígua. Ele faz um pedido ao empresário: precisa de mais um trapézio. O empresário se coloca à disposição para atender e consolar o trapezista, mas ao mesmo tempo, preocupa-se com o surgimento das primeiras rugas na testa até então lisa do trapezista.

Uma característica comum nos narradores kafkianos é que o absurdo é exposto com a maior naturalidade, sem causar espanto algum. Segundo Günther Anders, “essa dessensibilização do tom, o não-anúncio do incomum, confere ao incomum, até mesmo ao pavoroso, um bem-estar pequeno-burguês muito característico”. (ANDERS 2007, p.21).

Esse narrador *sui generis* nos despista ao duvidar da premissa em torno da qual gira o sistema lógico das narrativas de Kafka. Um mecanismo que auxilia nesse desvio da atenção do leitor são as frases intercortadas por travessões, como a primeira oração da narrativa, que intercala, como já comentado, o absurdo (o fato de que o trapezista more no trapézio) com a normalidade (a definição da arte do trapézio). Ocorre nessa sentença o que Anders chama de “discrepância entre extrema irrealidade e exatidão extrema”. (ANDERS 2007, p.24).

Apesar de falar em terceira pessoa, o narrador não surge nessa narrativa como onisciente e imparcial. Pelo contrário, desde o início ele se insere no rol dos iniciados, que admiram a arte do trapézio, tomada como algo excepcional e singular: “uma das mais difíceis entre todas as acessíveis aos homens”. (KAFKA 1998, p.9). Além disso, o narrador eufemiza as condições de trabalho do artista e enfatiza positivamente os esforços do empresário para agradar à personalidade difícil do trapezista.

O solo sobre a qual a narrativa é construída é arenoso e movediço. Desconfiar desse narrador capcioso é o primeiro passo para não se deixar ludibriar.

A caracterização das personagens de “*Primeira Dor*” não se dá tanto por meio de adjetivos ou descrições, mas pelas profissões que elas ocupam e por suas ações no âmbito do complexo composto por diversas funções assumidas pelas outras personagens. Segundo Günther Anders, tal aspecto da narração kafkiana produz papéis especializados na narrativa, que mimetizam assim a divisão social do trabalho.

Dessa forma, não se sabe quais são os perfis físicos do artista e do empresário, se são altos ou baixos, gordos ou magros. Eles não possuem nomes, nem família. No entanto, a partir de suas ações dentro do convívio com as outras personagens, é

possível traçar perfis psicológicos e sociais para ambas as personagens centrais, o que será feito a seguir.

A primeira caracterização que se recebe sobre o trapezista é quanto à organização de sua vida exclusivamente para possibilitar a perfeição de sua arte. Seus hábitos, caracterizados como tirânicos, desdobram-se em seu *habitat*, ou seja, sua moradia. Tanto em alemão, como em português, as palavras “hábito” (*Gewohnheit*) e “habitar” (*wohnen*) possuem um radical em comum. Nessa narrativa, o ditado popular “o hábito faz o monge” é levado às últimas consequências, criando uma personagem que habita o seu próprio hábito.

Uma consequência direta desse modo de vida do artista é o seu reduzido contato social, limitado a colegas do circo, funcionários de manutenção e, principalmente, ao empresário. De resto, é dito que “o silêncio o cercava”. Além disso, sabe-se que o artista tem necessidades ínfimas, que são imediatamente atendidas, sem que por isso ele seja considerado caprichoso ou mimado. Também é suportada por todos do circo sua presença sempre visível na cúpula durante os outros espetáculos.

Outro ponto importante da construção desta personagem é a ênfase na sua nostalgia nos períodos de viagem, causada pela falta do trapézio. Esse sofrimento, no entanto, não é alcançado com descrições ou ações do trapezista em si, mas por meio das providências tomadas pelo empresário para reduzir ao máximo o tempo dos percursos.

Na apreensão geral que se pode ter do perfil dessa personagem, nota-se que são utilizadas mais palavras ligadas à emotividade, à fragilidade e à imaturidade, como, por exemplo: voz baixa, estremecimento, lágrimas, soluços, etc.

A partir dessa descrição inicial, pode-se concluir que, apesar de estar na função de funcionário do circo, sob administração do empresário, o modo como o artista é apresentado o coloca no papel de alguém incômodo, porém tolerado; alguém superior, que deve ser admirado; alguém sensível, que precisa ser protegido; ou seja, alguém cheio de privilégios em relação aos outros funcionários do circo, mas que, ainda assim, se mantém continuamente insatisfeito.

No entanto, ao mesmo tempo, é dito que suas necessidades são ínfimas, que ele não é caprichoso e que seu modo de vida foi uma imposição do anseio de perfeição. As regalias, que poderiam ser encaradas como mimos desnecessários, são

vistas como essenciais para a manutenção da excelência de sua arte e são, por isso, perdoados por conta de seu caráter extraordinário e insubstituível.

Surgindo despretensiosamente apenas no meio do terceiro parágrafo, esta personagem do empresário, também extremamente ambígua, apresenta-se de imediato como aquele que evita prolongamentos desnecessários nas viagens do teatro. Ele é mostrado não apenas como um cuidador do trapezista, preocupado com seu bem-estar, mas também como um apreciador e gestor de seu trabalho. Os momentos mais belos de sua vida são aqueles em que, depois de todos os esforços com o transporte do artista, este sobe novamente no trapézio. Isso coloca o empresário no papel de espectador primeiro da arte.

Sua capacidade de compreensão da situação a partir de um ponto de vista mais prático, organiza as exigências do trapezista em questões contingenciais de fácil resolução. A nostalgia durante a viagem é convertida em uma série de providências de logística para amenizar o problema. Além disso, por conta de seu ponto de vista pragmático, é ele quem irá prever que as perturbações do artista durante as viagens poderiam levar a consequências mais sérias.

Embora essa personagem esteja na função de empresário, o modo como ele é apresentado parece colocá-lo no papel de empregado servil do artista, que lhe atende prontamente todos os desejos; ou de pai, para quem o artista tem que pedir permissão para fazer mudanças em seu número; ou ainda, de cuidador terno, que acalma e consola um artista genioso. Por isso, o vocabulário usado para a caracterização dessa personagem está ao mesmo tempo no campo da racionalização, como também no da afetividade.

Há em toda a narrativa apenas dois ambientes nos quais se desenrola a ação: o espaço do teatro e o do trem de viagem. O primeiro é descrito principalmente no segundo parágrafo, que se inicia pela expressão alemã “Doch” – traduzida como “de mais a mais” – que indica uma suposta adversidade por parte do interlocutor. Ou seja, é esperado que o leitor tenha alguma objeção – que será previamente rechaçada – em relação ao local de trabalho e ao modo de vida do trapezista.

Por isso, este ambiente será descrito com o uso de expressões eufemizantes, como: “lá no alto **também** era saudável, e quando nas épocas mais quentes do ano eram abertas as janelas laterais [...], então era **até** bonito lá em cima” (KAFKA, 1998, p.10; grifos nossos). Do que se apreende que, com exceção das épocas mais quentes

– que no contexto europeu se limitam a poucos meses –, no resto do ano a cúpula não era nem iluminada, nem ventilada, e sim “um espaço crepuscular” nada bonito.

No entanto, apesar disso, este local de trabalho e de moradia não é apresentado como fonte das angústias do trapezista e sim o ambiente das viagens, descrito no parágrafo seguinte. Todo um compartimento do trem é reservado exclusivamente para o trapezista e se usa a rede de bagagem para tentar restituir o modo de vida nas alturas. Esse espaço diz respeito a questões de logística, organizada pelo empresário para minimizar o desgaste provocado pelos deslocamentos. No entanto, apesar de todos esses esforços, admite-se que a velocidade alcançada era “muito lenta para a nostalgia do artista” e a rede era uma “substituição lamentável, mas ainda possível da sua maneira habitual de viver”. (KAFKA, 1998, p.10-11). Ou seja, apesar de toda a organização do espaço, o trapezista continua insatisfeito.

A narrativa utiliza o tempo pretérito, que passa a ideia de que a ação se desenrola num passado muito distante e misterioso, até mesmo mítico, como nos contos de fadas. A sucessão cronológica dos fatos segue a seguinte sequência linear: 1) treinamento inicial no trapézio; 2) condicionamento dos hábitos; 3) rotina naturalizada nas alturas; 4) viagens inoportunas; 5) exigência de mais um trapézio; 6) amparo por parte do empresário; 7) reconhecimento do envelhecimento do artista.

A despeito desse esquema, a narrativa dá maior ou menor ênfase a cada uma destas fases, a ponto de algumas passarem quase despercebidas ao longo da leitura. Isso porque certas fases não são narradas de fato, mas são apenas sugeridas na narrativa. Além disso, poucas são as marcas que indicam a passagem ou mudança do tempo.

Pode-se dizer, por isso, que há uma economia do tempo da narrativa administrado pelo narrador que compartilha o ponto de vista do empresário e gerencia a extensão de tempo destinado a cada fase.

Logo no primeiro parágrafo, quase não chama a atenção a marca de mudança temporal deixada pelas expressões “primeiro” (zuerst) e “mais tarde” (später) no trecho: “tinha organizado sua vida de tal maneira, **primeiro** pelo esforço de perfeição, **mais tarde** pelo hábito que se tornou tirânico” (KAFKA 1998, p. 9; grifos nossos). Apreende-se daí que houve um tempo em que o trapezista não vivia daquele modo e houve também uma fase intermediária, em que o exercício constante foi paulatinamente transformado em hábito.

Ou seja, o decorrer do tempo foi um elemento estruturante fundamental para a constituição do modo de vida singular do trapezista. No entanto, isso é dito com tanta simplicidade, sem ênfase alguma, que passa despercebido a um leitor distraído.

Propositalmente, o ponto de vista narrativo a partir do empresário dá um destaque maior às informações que não representam transformações processuais ao longo do tempo. Tem-se assim a impressão de que a realidade apresentada sempre fora daquela maneira.

Mas o trecho apontado demonstra claramente que houve um processo de treinamento extenuante no trapézio que impôs uma nova organização na vida do artista. Essa informação é de extrema importância para a interpretação da narrativa por evidenciar que algumas características do trapezista não lhe são intrínsecas e essenciais, mas construídas pela administração de seus hábitos e pelo ponto de vista do narrador.

Se o decurso do tempo se encontra represado na narrativa, o tempo enquanto tema aparece no terceiro parágrafo como questão essencial para amenizar a angústia do trapezista durante as viagens. Esses deslocamentos são verdadeiras corridas contra o tempo e tudo é providenciado para o artista estar no menor tempo possível de volta ao trapézio. A forma de narração, que enumera as medidas tomadas para as viagens, mimetiza a aceleração pretendida. A questão temporal recai, então, na rapidez dos veículos usados para transportar o artista e o objetivo de rapidez entrelaça-se com os espaços a serem percorridos: ruas desertas na madrugada pelas quais se viaja em disparada, portas abertas, corredores livres, nenhuma obstrução no caminho.

No entanto, apesar de todos os esforços, a velocidade ainda é muito lenta para a nostalgia do artista. Há uma diferença importante entre a percepção do tempo para o trapezista e para as demais personagens, pois a sensação de vagareza não é descrita pormenorizadamente ao leitor, mas mediada pelo prisma do empresário. De maneira que pode-se dizer que boa parte da representação do decurso do tempo na narrativa trata de questões de logística, ou seja, de administração do tempo necessário para percorrer um determinado espaço.

Outra representação espacial do tempo é a marca corporal, presente nas rugas do trapezista. Elas simbolizam o processo de envelhecimento – ou seja, a ação do tempo atuando sobre o corpo do artista – e pode ser interpretada como um sinal do

começo de uma mudança mais radical do que o simples acréscimo de mais um trapézio à sua vida.

Os dois primeiros parágrafos da narrativa descrevem situações de aparente estabilidade na vida do artista do trapézio no ambiente do teatro de variedades. Até que, a partir do terceiro parágrafo, inicia-se uma preparação de um clima tenso na narrativa. Começa a surgir a perturbação central: as viagens, mostradas ainda como contornáveis, como adversidades dentro do controle do empresário e sua equipe.

Marcando uma fronteira entre a normalidade estável e uma fase de perturbações e instabilidades, o quarto parágrafo aponta que o empresário já estava se preocupando com o fato de que as viagens poderiam prejudicar decisivamente os nervos do trapezista.

A sequência narrativa segue, de certo modo, a estrutura de uma “Novelle” de tradição alemã (Goethe), que narra um episódio inaudito e possui uma progressão da tensão narrativa até atingir um clímax que produz um ponto de virada definitivo, quando, então, a narrativa encaminha-se para seu final, decrescendo o nível de tensão.

Conforme Carlos Nelson Coutinho em *Lukács, Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX*, a forma *Novelle* de tradição alemã, ao contrário do romance, não atinge uma síntese épica, pois não representa uma totalidade, não estabelece a gênese do problema, nem sua superação. Por isso, essa é uma estrutura adequada aos eventos extraordinários. Muitas dessas singularidades do acaso são apresentadas dialeticamente como particularidades, ou seja, como partes de um todo social.

Nesta breve *Novelle* frustrada, no último parágrafo ocorre uma sugestão de virada no rumo da história, com o pedido de um novo trapézio ocupando o lugar do que deveria ser uma ruptura com a normalidade estabelecida. Embora, do ponto de vista formal, a estrutura siga o esquema de uma *Novelle*, o conteúdo da virada não corresponde à sua forma, pois ele não rompe de fato com a situação anterior.

O leitor de *Novelle* – acostumado com o formato de clímax que desemboca numa mudança drástica, numa reviravolta definitiva – acaba por ter suas expectativas frustradas com o pedido de mais um trapézio, que duplica a situação anterior, em vez de romper com ela. A virada ocorre com o sinal contrário: ela não se desenvolve em direção oposta à normalidade preestabelecida, mas na reafirmação intensificadora da mesma.

A insatisfação do trapezista surge como demanda direcionada ao empresário, que é configurada em diferentes modulações. Primeiro, ela aparece como um pedido cuidadoso em voz baixa, mas apreensivo, com o trapezista mordendo os lábios. O empresário, que já lhe dava a maior atenção, concorda prontamente com o trapézio extra. Nesse momento, em vez de dar-se por satisfeito, o artista prossegue e reconfigura sua demanda, agora não mais como um pedido, mas talvez enquanto exigência: “Mas, como se estivesse querendo mostrar que a anuência do empresário tinha aqui tão pouco sentido quanto a sua negação, o artista acrescentou que nunca mais e em circunstância alguma trabalharia com apenas um trapézio” (KAFKA, 1998, p.11). A solicitação surge também como necessidade vital: “Parecia estremecer só com a ideia de que isso [trabalhar com apenas um trapézio] acontecesse outra vez” (KAFKA, 1998, p.11).

Quanto mais o empresário concorda com o trapezista, mais este se entristece e se perturba até chegar ao pranto convulsivo, assustando o empresário, que corre em socorro. Até que a derradeira explicação é formulada em soluços: “Só com essa barra na mão, como é que posso viver?” (KAFKA, 1998, p. 12). A fonte de angústia é identificada: viver apenas em cima de um trapézio. Mas a solução encontrada não cogita experimentar o mundo terrestre e sim aumentar as possibilidades do mundo aéreo. O que justifica a reação de um certo alívio por parte do empresário – “agora era mais fácil para o empresário consolar o artista” (KAFKA, 1998, p.12) –, pois seu descontentamento não coloca (ainda?) o teatro e seus negócios em risco.

Uma das imagens mais impressionantes desta narrativa é quando, entre choro e consolo, as lágrimas fluem dos olhos do artista para a pele do rosto de seu administrador. A imagem criada é a de que as duas personagens estão chorando simultaneamente, no entanto, sabe-se que o choro pertence apenas ao trapezista. Assim, a expressão popular “compartilhar a dor do outro” é levada à concretude poética.

O empresário não possui lágrimas próprias, nem nenhuma outra expressão de sofrimento. Sua aparente compaixão está mais próxima da preocupação racional. Após a promessa de providenciar o segundo trapézio, o empresário se demonstra culpado pelo sofrimento do trapezista: “censurou-se por ter deixado o trapezista trabalhar tanto tempo com apenas um trapézio, agradeceu-lhe e elogiou-o muito por ter afinal chamado sua atenção para o erro”. (KAFKA, 1998, p.12). Tal prontidão para atender ao pedido do trapezista pode parecer servil, mas várias pistas mostram que o

empresário não atende ao trapezista por compaixão, carinho, ou para satisfazer um capricho de artista genioso. Trata-se principalmente de uma preocupação profissional já que o artista é insubstituível, como já dito, e sua ausência seria uma perda significativa para a empresa do teatro.

O sono do artista é analisado secretamente pelo prisma racional do empresário como *aparentemente* tranquilo. É ele que identifica, na testa do artista, as primeiras rugas. Ao contrário das lágrimas, elas não são passageiras. Uma vez marcadas, duram para sempre. Diferentemente do que ocorre com o pranto, elas não podem ser emprestadas ou fingidas.

Pode-se interpretar as rugas na testa do artista como marcas deixadas pela passagem do tempo, ou seja, pelo processo de envelhecimento do trapezista. Trata-se, então, de um momento intermediário entre a fase infantil – representada pela “testa de criança” – e um novo período de iniciação à vida adulta.

No entanto, o gerente artístico examina secretamente o trapezista e preocupa-se com a possibilidade de repetição de tais episódios. O processo de amadurecimento do artista, que poderia ser visto com leveza e positividade, é encarado pelo empresário como algo que deve ser evitado, pois ele é ameaçador à existência (*existenzbedrohend*). A palavra “existência” (Existenz), tanto em alemão como em português, pode designar a “vida”, ou pode ser usada como conceito ontológico, relacionado ao “modo de ser”, enquanto artista. Trata-se de dois aspectos: a ameaça de morte do artista enquanto pessoa física e a ameaça de perder seu modo de vida atual, o que faria que com deixasse de ser um trapezista exemplar, prejudicando o negócio do empresário.

A narrativa é finalizada com uma serenidade ilusória por parte do artista, que dorme “aparentemente tranquilo” com sua recém-nascida ruga, sem se preocupar tanto quanto o homem de negócios.

Como se sabe, o universo onírico é tema de experimentação artística pelas vanguardas, especialmente pelo Surrealismo. No entanto, o mais intrigante é que Kafka, diferentemente de seus contemporâneos, não se utiliza do ambiente onírico para constituir um mundo diferente da realidade apresentada. A narrativa termina com o sono aparentemente tranquilo depois de uma primeira dor; a indicação de uma sequência processual é nítida, mas seu desenrolar está completamente aberto às diversas interpretações.

Nessa narrativa, ao contrário de outras que também retratam a arte, pouco se fala do momento de apresentação do espetáculo em si, ou da reação do público, como em “*Na galeria*” e “*Um artista da fome*”. Trata-se mais dos bastidores, das questões técnicas que envolvem treinamento constante do artista e a logística de um teatro itinerante.

Como já dito, o conceito de arte implícito na narrativa pressupõe uma singularidade única, alcançada apenas pelo esforço do exercício constante. Ou seja, seu valor é medido pelo nível de sua dificuldade, o que exige uma organização opressiva dos hábitos, resultando em uma vida administrada ao extremo e para um único fim. Tradicionalmente descrita como uma atividade dissociada da dinâmica da vida, esta arte permite apenas uma observação contemplativa do cotidiano do circo, sem qualquer participação. Além disso, a atividade artística implica necessariamente em privilégios, como empregados que satisfazem suas necessidades e cuidados por parte do empresário.

O fato de que o modo de vida excêntrico do artista seja narrado numa estrutura semelhante à de uma *Novelle* faz com que este evento único e inaudito se torne revelador, enquanto particularidade do todo, a divisão social do trabalho. No entanto, o ponto de virada é frustrante e não rompe com a descrição anterior.

Por isso, a marca na testa do artista não funciona como a cicatriz de Ulisses, que permite o reconhecimento da personagem por sua singularidade. Ela é uma particularidade, pois possibilita a apreensão da idade aproximada da pessoa, de seu nível de amadurecimento e experiência de vida.

Embora a exigência de outro trapézio pouco altere o modo de vida do trapezista, este esboço de ruptura está configurado como a primeira de outras dores que estariam por vir num futuro ausente no corpo do texto, mas instigado nas possibilidades de interpretação da narrativa, especialmente pelas perguntas lançadas ao fim do último parágrafo: “Se pensamentos como esse comessem a atormentá-lo, poderiam cessar por completo? Não continuariam aumentando sempre? Não ameaçariam sua existência?” (KAFKA 1998, p.12). Temos aqui elucubrações quanto ao futuro que, no entanto, não são respondidas no texto, mas são remetidas ao leitor, mantendo assim a narrativa aberta.

Pode-se inferir, por exemplo, que o empresário ocupa o lugar da figura paterna, contra a qual Kafka guardava ranços familiares relacionados a questões de autoridade

e afeto. A fraqueza de um sujeito que não consegue superar um relacionamento conturbado com o pai vai refletir-se em outras relações sociais, como as de trabalho.

Nesse sentido, pode-se dizer que Kafka é realista, por não representar um herói que consegue sozinho e isoladamente a façanha de se libertar de estruturas sociais tão densamente constituídas como as descritas em suas narrativas. Caso o trapezista realizasse de fato a ruptura prometida pela estrutura de *Novelle*, não poderíamos mais dizer que Kafka é realista, pois ele já estaria configurando um mundo utópico no qual a individualidade do sujeito supera as forças exercidas contra ele. Mas a personagem kafkiana, pelo contrário, adere a elas por iniciativa própria no pedido de mais um trapézio.

Já que o processo de mudança não recai mais sobre o sujeito, a interpretação negativa incide sobre as condições, sobre o mundo constituído e as relações estabelecidas. A lição que se pode extrair do realismo kafkiano surge apenas numa leitura negativa que se pergunta pelo contrário do representado na narrativa.

De fato, como confirmou toda a nossa análise, a ênfase maior da narrativa não recai sobre os sujeitos, seja o trapezista, ou o empresário, mas nas condições nas quais estas personagens estão inseridas, quais sejam, principalmente, as de isolamento e alienação humanas, especialização do trabalho e desumanização das relações.

3.5 A arte da fome

Escrita em maio de 1922, a narrativa *“Um artista da fome”* dá título à coletânea publicada em 1924, fase final da obra de Kafka, que já se encontrava prostrado pela tuberculose e com dificuldades de se alimentar. O que pode ser considerado inspiração para a criação da personagem do jejuador. Porém, o uso do artigo indefinido no título marca que se trata de um artista entre outros, mostrando logo no título o tema a indiferenciação do sujeito.

A narrativa inicia-se marcando a mudança dos tempos para a arte da fome, uma vez que já não vale mais a pena promover esses espetáculos autonomamente. Os três primeiros parágrafos vão descrever como eram os espetáculos antes dessa virada.

Nos bons tempos para a arte da fome, toda a cidade comparecia ao espetáculo e a participação aumentava a cada dia, por tratar-se de um tipo de arte que requer a presença diária do público para confirmar que o artista não rompeu o jejum. Por isso as pessoas tinham de vê-la pelo menos uma vez ao dia.

A atividade é situada logo de início como um divertimento do qual os adultos tomam parte por conta da moda. Ou seja, trata-se de algo passageiro e facilmente substituível. Já as crianças compõem um público especial, pois, por sua inocência, não desconfiam de nenhum truque e se assombram verdadeiramente com a imagem do corpo esquelético do artista.

O público é dividido entre os ignorantes, que duvidam da arte da fome e os iniciados, que estão certos de que o jejum não é uma fraude. Dentre estes, o narrador parece pertencer ao segundo grupo. O foco narrativo parte de alguém que conhece bem a arte e o artista, sem desconfianças. A partir desse ponto de vista, o artista é descrito de forma infantilizada, como frágil, débil e extremamente introspectivo:

[...] aquele homem pálido, de malha escura, as costelas extremamente salientes, que desdenhava até uma cadeira para ficar sentado sobre a palha espalhada no chão: ora ele acenava polidamente com a cabeça, ora respondia com um sorriso forçado às perguntas, esticando o braço pelas grades para que apalpassem sua magreza e mergulhando outra vez dentro de si mesmo, sem se importar com ninguém, [...] mas fitando o vazio com os olhos semicerrados e bebericando de vez em quando água de um copo minúsculo para umedecer os lábios. (KAFKA, 1998, p.23)

Essa melancolia do artista não é causada pela fome, mas pode ser em parte explicada por conta das desconfianças incessantes que recaem sobre sua profissão.

Com o intuito de garantir a incorruptibilidade do jejum, três vigilantes, escolhidos pelo público - curiosamente açougueiros - fazem revezamentos noturnos junto à jaula do faquir. Ocasão em que alguns tentam propiciar oportunidades para o artista comer às escondidas. O que irrita profundamente o artista e torna o jejum ainda mais difícil, pois então, para mostrar que não possuía nenhum alimento na boca, o jejuador cantava. Mas, ainda assim, havia quem se admirasse com uma possível destreza do artista de cantar enquanto comia.

Outros vigilantes lançavam luzes de lanternas sobre a jaula à busca de algum recurso escondido que facilitasse o jejum. Esses geravam simpatia no faquir, que proseava com eles a noite toda para mantê-los acordados e provar que não comia nada. Ou seja, o artista prefere os vigilantes que fazem seu trabalho com seriedade,

permitindo comprovar que o jejum foi realizado de fato, do que aqueles que desconfiam de algum truque. Mesmo assim, até mesmo o café da manhã servido aos vigilantes é motivo para mais suspeitas.

O procedimento da vigilância, entretanto, não passa de uma formalidade para saciar a desconfiança das massas, já que os iniciados estão certos da idoneidade do jejum. Apesar de incomodar o artista, as suspeitas por parte do público são apresentadas como constitutivas da arte da fome, pois ninguém pode vigiá-lo ininterruptamente. Logo, ninguém pode por conta própria ter certeza de que ele não se alimentou. Do que se conclui que só o artista é espectador satisfeito de sua própria arte.

Apesar disso, ele é insatisfeito consigo mesmo, pois só ele sabe como é fácil fazer o que todos julgam ser difícil. E é justamente essa exceção que provoca interesse no público e assombro nas crianças. Sua singularidade é o que engendra arte. Apesar desta facilidade, o empresário fixa um número de dias máximo para o jejum. Isso não por preocupação com a saúde e o bem-estar do jejuador, mas sim porque:

[...] a experiência mostrava que durante quarenta dias era possível espicaçar o interesse de uma cidade através de uma propaganda ativada gradativamente, mas depois disso o público falhava e se podia verificar uma redução substancial da assistência (KAFKA, 1998, p.26)

A limitação da arte se dá por motivos econômicos, visando maior lucro. Esse cálculo de custos e benefícios insere a arte no âmbito da administração do tempo, por isso a figura do relógio dentro da jaula adquire importância crucial.

No quadragésimo dia, ocorre um espetáculo, em que o faquir deve sair da jaula e se alimentar. O que para ele representa uma verdadeira tortura, só de pensar na comida, já sente náuseas. O artista se sente privado da glória de poder ser não só o maior jejuador de todos os tempos, mas também de superar a si mesmo, ultrapassando a quarentena estipulada.

Entremeadas aos pensamentos sofridos do artista são dedicadas mais de duas páginas à descrição de todo o espetáculo: jaula decorada com flores, banda militar, médicos que fazem medições, duas moças ajudam o jejuador a sair da jaula, refeição de doente, etc. Há toda uma organização para transformar uma obrigação penosa para o artista em um megaevento de entretenimento para o público.

Aqui surge também o jogo kafkiano entre aparência e essência também presente em, por exemplo, em *“Na galeria”*. O espetáculo quer parecer belo e festivo e a

refeição algo urgentemente necessária. Quando, na verdade, a ocasião é lastimada pelo artista. A narrativa apresenta, então, uma série de combinações paradoxais, como: moças amáveis e ao mesmo tempo cruéis, cuidados amorosos do empresário, que sacode o artista às escondidas, brinde supostamente soprado pelo jejuador, entre outras. Em contraste com todo o glamour do espetáculo final - justamente no ápice do número, quando por fim, todos estão satisfeitos - o único infeliz é o artista, que fica indignado por não poder jejuar por mais tempo e, assim, superar a si próprio.

Portanto, pode-se dizer que no momento em que a arte da fome torna-se espetáculo, ela deixa de ser arte, já que o jejum é rompido justamente nessa ocasião. Ou seja, o espetáculo é mostrado como o contrário da arte.

Quando as pessoas cogitam que o mal-humor do artista proviesse da fome, ele se enfurece gravemente. Ocasão na qual o empresário lhe aplica o castigo de refutar a tese de que o jejum poderia se prolongar por muito mais tempo mostrando ao público fotografias do jejuador em estado de inanição no quadragésimo dia. Ocorre que, para o artista, a prostração mostrada nas fotos seria justamente uma consequência de sua insatisfação com o encerramento prematuro do jejum e não a sua causa. Os retratos também eram vendidos logo naquele momento, ou seja, até a melancolia e a revolta do artista acabam sendo aproveitada pelo empresário para capitalização.

Este era o quadro nos tempos de esplendor da arte da fome. A partir do quinto parágrafo, ocorre uma virada na narrativa, pois quase de repente cessa-se o interesse pela arte da fome.

Quando as testemunhas se recordavam dessas cenas, alguns anos mais tarde, muitas vezes não compreendiam a si mesmas. Pois nesse meio tempo interveio a virada já referida; isso aconteceu quase de repente; devia haver motivos mais profundos, mas quem iria se preocupar em descobri-los? Seja como for o mimado artista da fome se viu um dia abandonado pela multidão ávida de diversão que preferia afluir a outros espetáculos” (KAFKA, 1998, p.30)

Diante da crise, o artista se vê obrigado a dispensar o empresário e se empregar num grande circo, sem sequer olhar as cláusulas do contrato. A descrição do circo lembra algo do *teatro de Oklahoma* de *O desaparecido*, pois também se configura como uma grande empresa com muitos empregados, divididos em setores: “Um grande circo, com seus inúmeros homens, animais e aparelhos que sem cessar se recompõem e se completam, pode utilizar qualquer um a qualquer hora, mesmo o artista da fome” (p.31)

Inserido nesse novo sistema, o artista entrevê uma oportunidade de não apenas jejuar como nos velhos tempos, mas de ultrapassar a marca de quarenta dias. Os administradores do circo não se contrapõem à ideia do jejuador, mas os especialistas, cientes do espírito da época, riem quando o faquir promete encher novamente o mundo de espanto com seu jejum.

No circo, o artista não é alocado no centro do picadeiro, como normalmente ficam as atrações principais, mas fora, ao lado dos estábulos. Trata-se de uma localização duplamente intermediária, espacial e temporalmente, pois sua jaula foi instalada exatamente entre o espaço dos espetáculos e a estrebaria. Além disso, ele seria visitado durante o intervalo entre os números: “Quando o público, nos intervalos do espetáculo, se comprimia junto às estrebarias para visitar os animais, era quase inevitável que passassem diante do artista da fome e parassem um pouco.” (KAFKA, 1998, p.32)

A nova disposição de espaço e tempo da arte é fragmentada, assim como na divisão setorial do teatro-empresa de Oklahoma, ou na metrópole descrita como um circuito em *O desaparecido*. Desse modo, o artista deixa de ser um número completo e torna-se apenas um dos espetáculos entre os quais o público divide seu tempo e sua atenção.

De início o artista anima-se com o público passante, mas depois se convence de que eles estão ali apenas a caminho dos estábulos. O enfileiramento da multidão não é mais propício para uma contemplação mais demorada. O público passa a se dividir em dois partidos, ambos sem interesse algum na arte da fome: os que queriam ver jejuador confortavelmente por capricho ou teimosia, e os que preferiam ir direto aos estábulos.

Até mesmo as crianças, que antes eram as que mais se espantavam, agora, ainda que os pais explicassem pormenorizadamente a arte do jejum, estavam despreparadas na escola e na vida para compreender o que significava passar fome.

Com o passar do tempo, a arte deixa de ser administrada e agora é regida pela lei da livre oferta e procura: “As pessoas acostumavam-se à estranheza de se querer chamar a atenção para um artista da fome nos tempos atuais e esse hábito lavrava a sentença contra ele” (KAFKA, 1998, p.33)

A oferta excessiva produz um costume que elimina a estranheza, o espanto necessário à fruição. Não há como explicar a arte, se ela já não faz mais sentido:

“Tente explicar a alguém a arte do jejum! Não se pode explicá-la para quem não a sente” (KAFKA, 1998, p.33-34)

E assim, como ninguém mais prestou atenção nele, tudo se deteriorou em sua jaula. Até mesmo o tempo do jejum deixou de ser marcado. E com isso, surge a possibilidade de ultrapassar os quarenta dias, mas não seria possível ter certeza se isso aconteceu, pois não há mais controle algum do tempo, que passa indefinidamente.

Ao contrário dos tempos áureos, quando o único espectador realmente satisfeito com o jejum era o próprio artista, agora, nem mesmo ele conhece a extensão de sua própria arte, pois já perdeu as contas dos dias jejuados.

Até que algum passante repara no número de dias da tabela e o acusa de embuste, não sem uma certa razão. Ocorre que não foi o artista que cometeu uma fraude, mas o mundo é que não reconhece mais seus méritos. A ausência completa de administração do jejum leva a indiferenciação total.

Passaram-se muitos dias e a jaula abandonada é encontrada por acaso, ninguém sabia mais que ali estava o faquir. Surge então o derradeiro diálogo entre o artista e o administrador do circo. A primeira reação do faquir é pedir desculpas, o que é encarado como mostra de insanidade.

O artista explica que seu objetivo sempre foi provocar a admiração no público, no entanto ele não a merece, porque para ele é muito fácil jejuar. Em seguida, surge uma imagem similar à da troca de lágrimas entre o trapezista e seu empresário na narrativa “*Primeira Dor*”. Trata-se agora de uma espécie de beijo que ocorre quando o artista diz, “falando dentro da orelha do inspetor com os lábios em ponta, como se fosse um beijo, para que nada se perdesse - Porque eu não pude encontrar o alimento que me agrada” (KAFKA, 1998, p.35) E assim, jejuador explica sua arte como uma insatisfação perene com o mundo, como uma percepção de um defeito no mundo: a ausência de um alimento que o agrada. A arte surge como o encontro do sujeito isolado com um mundo incompleto, que não lhe apetece.

Com um *gestus* de patrão, o inspetor, em vez de ordenar que se enterre o corpo do artista, simplesmente manda que limpem a jaula, para que se possa aproveitá-la com outra atração: uma pantera passa a ocupar o lugar do artista e é dito que a troca propicia um grande alívio. Trata-se aqui da substituição definitiva da arte da falta pelo entretenimento que mostra a imagem da saciedade completa:

Nada lhe faltava. O alimento de que gostava, os vigilantes traziam sem pensar muito; nem da liberdade ela parecia sentir falta: aquele corpo nobre, provido até estourar de tudo o que era necessário, dava a impressão de carregar consigo a própria liberdade; ela parecia estar escondida em algum lugar das suas mandíbulas. (KAFKA, 1998, p.36)

Embora enjaulada, a pantera parece não sentir falta nem da liberdade. E é esse paradoxo que tanto atrai o público. Ao contrário da arte do jejum, que representa a falta e gera desconfianças, a pantera é a imagem da completude, mesmo que paradoxalmente, pois sua liberdade e vivacidade animalesca está represada e administrada por um grande circo como entretenimento para seres que, de tão incompletos, tão insaciáveis, estão ávidos pela imagem da completa saciedade.

Assim, a pantera se apresenta como o oposto do faquir. A arte da fome representa a insatisfação com o mundo, a expressão de um sujeito que não encontra no mundo o que lhe apeteça. Ao contrário da pantera, cuja presença se faz nítida com sua vivacidade, o artista da fome passa por um processo de definhamento e desaparecimento gradual, até a morte. O que retoma o tema do desaparecimento do primeiro romance de Kafka, *O desaparecido, ou Amerika*.

Parte 4: Benjamin e Brecht, leitores de Kafka

4.1 Conversas em Svendborg

A obra de Kafka já era tema de discussão entre Brecht e Benjamin desde 1931. Ao identificar os desafios enfrentados por Brecht em sua proposta teatral, – como se pode observar na necessidade de diversas tentativas dos projetos *Um homem é um homem*, na *Ópera de Três Vinténs* e nas peças didáticas – a forma da parábola kafkiana é implicitamente sugerida por Benjamin como material adequado ao teatro épico, ou seja, preocupado com fins didáticos e com a função expressa de dar conta artisticamente do problema da luta de classes.

Inicialmente, o dramaturgo adota uma atitude aberta e positiva, interessando-se especialmente por *A construção da muralha da China* e *O Processo*. Boa parte das interpretações literárias e argumentos analíticos esboçados nessas conversas foram incorporados no artigo de Benjamin sobre Kafka, no qual a proposta do teatro épico é, de certa forma, aplicada ao exercício de crítica literária, como por exemplo em análises sobre a forma do assombro, a descrição dos gestos, a técnica de interrupção, o caráter alegórico e parabólico.

Ou seja, Benjamin recorre ao uso de categoriais advindas do teatro de Brecht, para a interpretação da obra de Kafka, pois para Benjamin, toda obra kafkiana deve ser compreendida a partir do formato descrito no “Teatro Natural de Oklahoma” (em *Amerika* de 1927, KAFKA, 2008), cujos atores interpretam a si mesmos, pois “o mundo de Kafka é um teatro do mundo” (BENJAMIN, 1994, p.150).

Tanto no ensaio sobre Kafka, quanto em suas análises do trabalho de Brecht, Benjamin percebe a mesma função para as obras destes autores: a busca pela compreensão do mundo a partir de novas formas estéticas que conformem artisticamente as mudanças pelas quais o mundo passa, especialmente o impacto das novas técnicas de reprodução artística e o declínio da *Erfahrung*, a experiência formadora de um sentido para o mundo por meio da narração, em detrimento da *Erlebnis*, a vivência imediata.

Em 1934, ambos já se encontravam na condição de exilados, por conta da ascensão de Hitler, e Benjamin passava alguns dias na casa de Brecht em Svendborg, Dinamarca (BENJAMIN, 1999). Como estava escrevendo seu artigo sobre Kafka, buscou uma brecha para introduzir este autor numa conversa que tratava de distinguir

escritores visionários, que levam as coisas a sério, de escritores reflexivos, que não levam tudo tão a sério.

Brecht afirma não ser totalmente sério, mas um autor que se preocupa não apenas com a relação entre o conteúdo e os aspectos formais, mas principalmente como esta relação “funciona no teatro” em relação aos problemas de seu tempo. Neste ponto da conversa, Benjamin aproveita para levantar a questão acerca do tipo ao qual Kafka pertenceria. Pergunta que ele já sabia ser impossível de responder facilmente. E era justamente tal dificuldade de decidir que constitui para Brecht a prova de que apesar de considerar Kafka um grande escritor, ele é ao mesmo tempo um fracassado. (BENJAMIN, 2010, p.25)

Segundo Brecht, o ponto de partida de Kafka seria a parábola, ou seja, uma alegoria estabelecida por meio da razão, que não deve ser levada à sério de modo literal. Mas, do ponto de vista da composição formal, as narrativas kafkianas carregariam uma semente da forma do romance, que lhe tira a transparência. Por isso, para Brecht, o caráter parabólico de Kafka entraria em conflito com seu caráter visionário.

Embora Brecht reconheça os processos alienantes representados na obra de Kafka, ele considera insuficiente a mera representação dos mesmos. Para ele, Kafka teve apenas um único problema, o da organização. O medo do “Estado de formigas”, ou seja, as formas de distanciamento entre os sujeitos teriam tomado conta dele. Brecht admite que certas formas dessa alienação foram previstas por Kafka, como, por exemplo, os métodos da polícia secreta soviética (GPU). Mas ele não teria encontrado uma solução e nem despertado do pesadelo. Por isso, Brecht diz que a precisão de Kafka é a precisão do impreciso, do sonhador. (BENJAMIN, 2010, p. 25)

Talvez tenha sido para ilustrar como este problema deve ser encarado, que Brecht, alguns dias depois, faz a proposta para um novo jogo de xadrez, no qual as posições não permaneçam sempre as mesmas e possam mudar depois de um tempo.

Benjamin entrega, então, um manuscrito de seu ensaio sobre Kafka e aguarda por três semanas alguma reação de Brecht, que lhe parecia evasivo a suas tentativas de sondar o assunto. A discussão só ocorreu de fato quando Brecht assim o quis:

Ontem à noite, ele inesperadamente voltou ao ensaio. Com um movimento abrupto e atravessado na conversa, ele observou que eu também não estava livre de ser censurado por escrever em uma espécie de linguagem de diário, no estilo de Nietzsche. (BENJAMIN, 2010, p.26)

Apesar de situar a questão da organização da vida e do trabalho na comunidade humana como tema central da obra de Kafka, o ensaio de Benjamin busca sua “essência” na filosofia oriental, associando-a ao teatro chinês e à filosofia zen-budista. O que suscita em Brecht, durante essas conversas, a crítica de que o artigo careça de contextualização histórica e social, preocupando-se inutilmente com questões demasiadamente abstratas e fenomenológicas, tomando o autor como algo autossuficiente.

Na perspectiva de Benjamin, as narrativas de Kafka são propositalmente avessas à constituição de uma historicidade, pois suas imagens são descritas como tentativas de incorporar não períodos históricos, mas períodos cósmicos, numa espécie de *macrohistória* em que a relação entre dois momentos distintos já não é mais detectável. O mundo de Kafka é comparado por Benjamin ao mundo pré-histórico, primitivo, quando as leis da natureza e da sociedade ainda não tinham sido descritas. Tal situação é equiparada por Benjamin à do homem moderno, que não é mais capaz de associar passado e presente e esqueceu-se da função das regras sociais.

Esta interpretação está relacionada às noções de primeira e segunda técnicas de Benjamin. Ao tomar as relações humanas como uma segunda natureza que o homem moderno conhece e domina tanto quanto o homem primitivo conhecia a natureza selvagem, Benjamin vê em Kafka a intenção de compreensão da segunda natureza, ou seja, o mundo construído pelos homens. Porém, do ponto de vista de Brecht, quando as relações humanas são equiparadas ao mundo selvagem, elas adquirem um falso caráter de imutabilidade. Pois, ao contrário da natureza, a civilização humana modifica-se com uma velocidade muito maior e essa modificação pode ser controlada racionalmente, atende a funções claramente estabelecidas e insere-se num palco de disputas históricas.

Ambos parecem concordar com a possibilidade de aproveitamento da obra de Kafka como material para uma proposta épica, ou didática, mas cada um aponta para uma utilidade diversa. Por meio da análise da obra em seu contexto sócio-histórico e cultural, Brecht passa, então, a avaliar sua utilidade e função. Segundo ele, a obra de Kafka deveria ser abordada com o questionamento em relação à sua história de vida e ao seu comportamento, visando antes o universal do que o particular:

Isto mostraria que ele viveu em Praga num meio adverso de jornalistas, de literatos presunçosos. Neste mundo a literatura era a

principal realidade, senão a única. Este modo de ver as coisas é indissociável das forças e das fraquezas de Kafka – seu valor artístico, mas também sua falta de utilidade em muitos aspectos. Ele é um jovem judeu – como se poderia cunhar também o conceito de um jovem ariano – uma criatura frágil, insatisfeita, uma bolha, sobretudo, no pântano reluzente da vida cultural de Praga, e nada mais.

[...]

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)

Brecht parece desconhecer o fato de que Kafka, por trabalhar numa empresa de seguros contra acidentes de trabalho, foi um dos poucos intelectuais de seu círculo a ter contato direto com o chão de fábrica e a demanda dos trabalhadores.

Por um lado, Brecht admite que Kafka foi um visionário, por antever em suas imagens literárias o que sucederia historicamente com a ascensão do nazi-fascismo:

Segundo ele [Brecht], encontra-se aí [em O Processo], acima de tudo, o medo do crescimento irrefreável e ininterrupto das grandes cidades. [...] Por outro lado, elas também encontram expressão na demanda por um líder, o qual representa, especialmente para o pequeno-burguês, aquele que pode ser responsabilizado por todo o seu infortúnio num mundo em que cada um pode apontar o dedo para o outro e negar sua própria responsabilidade. Brecht vê O processo como um livro profético. Pode-se observar na Gestapo o que a Cheka [polícia secreta soviética] pode virar. (BENJAMIN, 2010, p. 26-27)

Brecht concorda com Benjamin que as narrativas de Kafka representem as contradições de seu momento histórico e até vislumbrem um período seguinte, porém tal representação seria carente de uma perspectiva histórica. Por isso, Brecht não enquadra Kafka no tipo de escritor verdadeiramente visionário, pois como visionário, Kafka viu o que estava por vir sem ver o que já está por aí. (BENJAMIN, 2010, p.24) Brecht parece indicar que o problema de Kafka está exatamente na ligação entre o que está “por vir” e o que “está por aí”, que se apresentam apenas como imagens isoladas, sem conexão entre elas, tendo um caráter menos narrativo do que imagético, como se o tempo fosse estático, aprisionado em quadros. Ou seja, haveria um problema com o tempo histórico em Kafka.

Benjamin admite que não pode refutar a crítica de Brecht de que ele havia escrito uma série de anotações em linguagem de diário e concorda que essa forma acaba contendo muitas análises sem pertinência (BENJAMIN, 2010, p.27).

Na opinião de Brecht, o ensaio teria aumentado e expandido a obscuridade em torno da obra de Kafka em vez de dissipá-la. Em contraposição, Brecht propõe que se deva esclarecer a obra de Kafka, ou seja, “[...] formular as propostas praticáveis que podem ser extraídas de suas histórias [...]”. E isso começaria, segundo Brecht, pela investigação acerca do que ele chama “da tranquilidade soberana que constitui a atitude destas narrativas. Estas propostas devem ser procuradas no sentido dos grandes e universais males que afetam a humanidade hoje” (BENJAMIN, 2010, p.27-28).

A sugestão de Brecht é que narrativas como *O processo* representam principalmente “o medo do crescimento irrefreável e ininterrupto das grandes cidades. [...] As mediações, subordinações, complicações incalculáveis em que os homens se enredam mediante suas formas atuais de existência encontram sua expressão nessas cidades” (BRECHT *apud* BENJAMIN, 2010, p.28). A naturalidade de tais processos é evidenciada ironicamente como absurda pela obra de Kafka, denunciando que o mais monstruoso é que tudo que ele retrata é o normal da vida moderna do cidadão burguês de sua época.

No entanto, Brecht aponta que o outro lado da alienação é a demanda por um líder. Ao tomar a posição da alienação como princípio também para a forma, Kafka acabaria, segundo Brecht, promovendo o fascismo, pois a mera contemplação dos processos opressores configurados esteticamente na arte não conduz imediatamente a um caminho de superação dos mesmos. Ao contrário, pode servir para a aceitação deles como condições universais inescapáveis.

Benjamin encontra-se diante de estratégias estruturais próximas, porém, com sinais contrários. De um lado, o teatro com função didática de Brecht, que busca uma reflexão sobre a sociedade. De outro, a narrativa do absurdo de Kafka, que provoca espanto com relação à normalidade estabelecida, porém recusa propositalmente as explicações lógicas. Para Adorno (1953/1998), a possibilidade de se encontrar soluções na obra de Kafka só pode estar numa leitura negativa. Tendo em vista que o mundo configurado não abarca nenhuma perspectiva de mudança, esta só pode ser vislumbrada num mundo contrário ao apresentado.

No entanto, vimos que Brecht constata um problema no tempo das narrativas de Kafka que, por não estabelecerem uma historicidade, constituem-se de imagens compostas por metáforas em estruturas fixas. Diante da situação de alienação à qual o próprio leitor também é submetido pela forma narrativa kafkiana, fica a pergunta com

relação à possibilidade de encontrar a negação necessária. Já para Benjamin, as soluções não estão postas nas obras de Kafka, pois a intenção central parece ser de conformação artística do desmanche de uma tradição narrativa, suas parábolas não possuem mais uma doutrina, mas apenas resquícios fragmentados de preceitos antigos:

São construídas de tal modo que podemos citá-las e narrá-las com fins didáticos. Porém conhecemos a doutrina contida nas parábolas de Kafka e que é ensinada nos gestos e atitudes de K. e dos animais kafkianos? Essa doutrina não existe; podemos dizer no máximo que um outro trecho alude a ela. Kafka talvez dissesse: esses trechos constituem os resíduos dessa doutrina e a transmitem. Mas podemos dizer igualmente: eles são os precursores dessa doutrina, e a preparam. (BENJAMIN, 1994, p.148)

Aqui também é aplicado o mesmo princípio da investigação sobre o percurso das técnicas de reprodução, mantendo “os fenômenos residuais e de decadência como precursores – de certa forma, como miragens das grandes sínteses que vêm em seguida” (BENJAMIN, 2006, p.714, Y 1, 4). Segundo Benjamin, o ensinamento antigo é despedaçado em Kafka, dando lugar à elaboração de um novo modelo didático, talvez nos moldes do teatro de Brecht. Com Kafka aprende-se que o ato mesmo de aprender também se submete às mudanças históricas. Ele representa o momento de transição, em que:

[...] não temos nenhuma mensagem definitiva para transmitir, que não existe mais uma totalidade de sentidos, mas somente trechos de histórias e de sonhos. Fragmentos esparsos que falam do fim da identidade do sujeito e da univocidade da palavra. (GAGNEBIN, In: BENJAMIN, 1994, p.18)

Enquanto Brecht propõe um teatro narrativo de aprendizagem, capaz de mostrar os arranjos e rearranjos dos elementos da realidade para que, ao se observar o habitual com assombro, perceba-se a mutabilidade das condições (BENJAMIN, 1994, p. 81), Kafka apresenta este mesmo olhar de espanto, porém menos como conhecimento acabado, mas numa eterna e exasperada preparação para ele, num inesgotável e angustiante oscilar das experiências contraditórias entre si. Assim, por exemplo, a obra *O desaparecido ou América* representa um romance de formação propositalmente incompleto. O efeito formativo não se realiza no enredo, mas é exigido do leitor justamente pela representação artística do absurdo de sua impossibilidade.

Neste ponto, a obra de Kafka se assemelharia, segundo Benjamin, à filosofia do

taoísmo, segundo a qual o conhecimento está justamente na busca incessante por ele. Para Benjamin, a obra de Kafka se afastaria das situações habituais e rejeitaria a explicação lógica, propondo uma observação distanciada e contemplativa das minúcias dos gestos humanos, organizados num código próprio, “cuja significação simbólica não é de modo algum evidente, desde o início, para o próprio autor; eles só recebem essa significação depois de inúmeras tentativas e experiências, em contextos múltiplos. O teatro é o lugar dessas experiências” (BENJAMIN, 1994, p. 146).

Apesar das discordâncias acerca da obra de Kafka e dos duros comentários de Brecht ao ensaio de Benjamin, este não se ofende (tanto quanto os benjaminianos posteriormente), e dá continuidade ao seu trabalho em conjunto com Brecht. No mesmo ano da discussão em Svendborg, Benjamin começa a preparar um artigo sobre o *Romance de Três Vinténs de Brecht*, e nos anos seguintes, as primeiras versões do ensaio *A obra de arte*, em colaboração constante com Brecht.

4.2 Brecht e Benjamin, cavalgando uma parábola kafkiana

Benjamin propõe, então, que o questionamento de Brecht seja mantido para a interpretação das narrativas particulares, e sugere que seja aplicado à parábola “A próxima aldeia”¹⁷, ao que Brecht reage com cautela:

Pude observar de imediato o conflito produzido nele por esta sugestão. Ele recusa peremptoriamente a declaração de [Hanns] Eisler de que esta história é “sem valor”. Mas, por outro lado, ele também ficaria contente em saber qual o valor do texto. “Ele tem que ser estudado com cuidado”, ele observa. (BENJAMIN, 2010, p.27)

Esta narrativa de apenas um parágrafo, introduzida por “meu avô costumava dizer”, vai ser compreendida por Brecht como um conselho ao neto que o desestimula a empreender uma cavalgada:

Volta e meia a conversa retornava à história “A próxima aldeia”. Brecht explica que ela é um contraponto à história de Aquiles e a tartaruga. Um cavaleiro não chegará nunca à próxima aldeia caso divida a cavalgada em suas menores partes, isto sem falar nos percalços do

¹⁷ Para uma análise das diferenças entre as interpretações de Brecht e Benjamin quanto a essa parábola, ver: MÔSES, Stephane. “Brecht und Benjamin als Kafka-Interpreten”. In: MÔSES, Stephane. [et al.] Franz Kafka und das Judentum, Frankfurt: Judischer Verlag bei Athenaeum, 1987, pp.13-34.

trajeto. Desse modo, a vida é curta demais para essa cavalgada. (BENJAMIN, 2010, p.28)

Segundo essa interpretação, caso se mantenha o foco exclusivamente no percurso da cavalgada, dividindo-a em suas menores partes – em detrimento de se levar em conta o destino almejado – perde-se a noção do todo, delimitado por uma aldeia e outra, já que o resultado final da soma de infinitas parcelas é infinito, mesmo que seus valores decresçam progressivamente, conforme demonstra o paradoxo de Zenon sobre o movimento. A observação do avô, segundo a interpretação de Brecht, concentra-se nos meios e não no objetivo estabelecido, levando assim à desistência. Brecht aponta, então, um erro na narrativa de Kafka, o enfoque a partir da perspectiva do indivíduo:

Mas o erro está aqui 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 apologia à inação do avô não advém do emprego rígido e formal da razão aplicado ao percurso e sim de que este mesmo critério não seja também aplicado ao sujeito. O avô não entende por que o jovem não teme que sua vida seja curta demais para o objetivo determinado. O foco no objetivo estabelecido exige o abandono da unidade do sujeito e a consciência de que um “outro” é que vai alcançá-lo, seja pela modificação do sujeito inicial, seja pela continuação do trabalho por uma outra pessoa.

Já a interpretação de Benjamin não aposta num conselho tão facilmente entregue ao neto, a sabedoria deve ser extraída da experiência narrada pelo avô. Por isso, a afirmação de “quase não compreender” não é tomada negativamente, como algo estático e conclusivo, que automaticamente desaconselha a cavalgada, mas como uma tentativa por parte do avô de compreensão da totalidade da vida enquanto relação dialética entre o passado e o futuro, entre o jovem neto e o velho avô, entre o que faz sem pensar e o que pensa sem fazer, entre *aquele que fui* e *aquele que sou*, faces já tão diferentes do mesmo sujeito. Vejamos o contraponto de Benjamin:

Da minha parte, proponho a seguinte interpretação: 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)

Assim, o avô não está avaliando apenas a cavalgada de um jovem, mas também a sua própria intenção de cavalgada quando jovem, e pondera em retrospectiva, que o ato de refletir sobre cada passo, mantendo o foco nos meios e não no fim, leva a *quase* não compreensão da partida: “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.” (KAFKA, *apud* CARONE, 2009, p.52)

Essa é a experiência que o avô costumava narrar. O neto terá de refletir para extrair dela algo útil para sua vida e decidir por si próprio sobre a cavalgada. O problema da interpretação de Brecht, quando contraposta à perspectiva de Benjamin, está na suposição implícita de recomendação do avô contra a cavalgada de um jovem, que deveria temer pela brevidade da vida. No entanto, não se pode afirmar que o avô tenha dado este conselho, nem que o neto tenha chegado a esta conclusão. Já a análise de Benjamin pressupõe que o avô realizou a cavalgada, o que igualmente não está explícito na narrativa. Por sua brevidade e pela ausência de caracterização das personagens envolvidas, não é possível determinar um sentido fixo para essa narrativa. Para decidir definitivamente se o conselho do avô era pela permanência ou pela partida, é necessário que se conheça este avô e sua perspectiva: ele saiu ou não de sua aldeia de origem? Como ele avalia essa experiência?

Esta imprecisão acaba por constituir uma tensão entre aquele que faz e aquele que pensa, mesmo que essa distinção possa residir nas diferentes fases da vida de uma mesma pessoa. Os mais jovens fazem sem pensar e os mais velhos pensam sem fazer. O momento de encontro entre estes dois tipos é que pode talvez tecer a dialética do conselho desta parábola, cujo centro parece ser justamente a relação dialética entre pensar e fazer. Modesto Carone aponta como chave central para a interpretação dessa parábola a questão do tempo:

[...] a luz que responde pelo efeito de estranhamento desse fragmento de Kafka, sob o qual parece se dissolver a questão do tempo, aponta para uma outra coisa. Pressente-se que o que aqui não é mais possível é que alguém alcance seu objetivo recorrendo a um caminho que se realiza no tempo. (CARONE, 2009, p.56)

4.3 Pró ou contra Kafka

Kafka foi tema de polêmicas acirradas na Alemanha dos anos 1930 entre intelectuais como Georg Lukács e Theodor W. Adorno, a ponto de instigar Günter Anders a escrever o estudo *Kafka: pró e contra* sobre a querela, trabalho este que foi desenvolvido a partir de uma conferência proferida por Anders em 1934 em Paris, sendo concluído no exílio em 1946. Adotando o formato de um processo jurídico, de partida, Anders anuncia os posicionamentos mais contrastantes:

Fim ou começo. Hoje quando uns o reivindicam como início – como uma espécie de santo – e outros o acusam como suma do fim e levantam a questão “Faut-il brûler Kafka?”, é necessário apresentar os autos do processo para o veredicto. (ANDERS, 2007, p.9)

Anders parece referir-se aqui às análises de Benjamin (“espécie de santo”) e de Lukács (“suma do fim”), embora não mencione estes autores diretamente em nenhuma parte de seu trabalho, mas dialogue ao longo do livro com o conflito entre, de um lado, interpretações místicas e religiosas e, de outro, análises ou mesmo julgamentos engajados politicamente. Mas, seriam de fato as interpretações de Benjamin sobre Kafka tão ligadas assim ao misticismo judaico, e apenas a ele? Qual seria esta ligação com o religioso e no que resulta? Não traria igualmente reflexões sobre sociedade e política?

Em sua análise, Anders identifica nas fábulas de Kafka um processo de deformação, que ele chama de “deslucamento”. As contradições do mundo louco, irracional apesar da pretensa racionalidade capitalista, são deslocadas de sua aparência de normalidade, para tornar visível sua loucura. Para tanto, Kafka procede o inverso, manipulando a deformação como algo normal. No entanto, este recurso seria, segundo Anders, ignorado pelas interpretações correntes de então:

Em vez de se reconhecer este método – de forma alguma tão indevassável –, viu-se apenas o exótico na fisionomia do seu mundo, qualificado de sobrenatural, onírico, mítico ou simbólico. Mas Kafka não é estetizante, santo ou sonhador, nem forjador de mitos ou simbolista – pelo menos nada disso em primeiro plano: é um fabulador realista. (ANDERS, 2007, p.16)

Estariam os estudos de Benjamin entre os que reduzem a obra de Kafka à perspectiva sobrenatural, sagrada ou onírica? Ou estaria partindo desta visão, que faz parte do mundo louco, para deslocá-la de sua normalidade, tomando a deformação do misticismo como normal, e inserindo-a num laboratório de experimentações sociológicas para revelar o que Anders chama de “ateísmo como teologia”? Levando-

se em consideração que Benjamin sonda a obra de Kafka como material para a proposta épica e didática de Brecht – como se pode verificar em seu artigo sobre Kafka e no relato de conversas em Svendborg –, não seria a análise de Benjamin mais próxima do que Anders chama de “classificação experimental kafkiana”?:

Todos nós deveríamos estar familiarizados com a deformação como método: a ciência natural moderna remete seu objeto a uma situação artificial – a experimental – para tocar o cerne da realidade. Estabelece uma ordem em que insere o objeto, o qual fica, assim, deslocado. Mas o resultado é fixação. Desse ponto de vista, com exceções, o romance atual não é moderno. No melhor dos casos, descreve o que vê. Em contraposição, Kafka – e depois Brecht – forjam situações deformantes, em que introduzem seus objetos de pesquisa – o homem contemporâneo –, visando a uma fixação. (ANDERS, 2007, p.16)

Esta mesma aproximação feita por Anders entre procedimentos artísticos – que tomam de empréstimo a técnica de inversão entre sujeito e objeto dos processos de alienação e reificação a fim de revelá-los – também foi o motivo pelo qual Benjamin recomendara a obra de Kafka a Brecht por conta do que ele chamou de “precisão nas deformações”. No entanto, assim como Anders, Brecht percebeu apenas a parte “sobrenatural” nas análises de Benjamin sobre Kafka, conforme vimos na conversa de Svendborg. Para nós, o problema do entendimento de Brecht está em não perceber que o método de Benjamin no trabalho com noções místicas é similar à estratégia de Kafka.

Não é mera coincidência que a noção de *aura* – a apreensão mística e irracional do capitalismo – apareça pela primeira vez nos estudos de Benjamin no artigo *Pequena História sobre a Fotografia*, no qual uma fotografia de Kafka é analisada por meio das contradições entre a aparência de felicidade do ambiente burguês artificialmente composto num estúdio e a tristeza nos olhos da criança, como já comentamos. O caráter religioso, inserido num mundo pretensamente racional e rigorosamente administrado, parece ser tomado com naturalidade por Benjamin para estranhar a aberrante permanência do mito – agora sob a forma de fetichismo e alienação – no capitalismo em sua fase de desenvolvimento da reprodutibilidade técnica. Pense-se na descrição do contato do protagonista do romance *O desaparecido, ou Amerika* com a metrópole em pleno desenvolvimento tecnológico.

A polêmica acerca da obra kafkiana insere-se no produtivo debate sobre o papel da arte na Alemanha dos anos 1930, que enfocou especialmente o realismo e o expressionismo. De um lado, entusiastas da arte com finalidades explicitamente

políticas nos moldes do realismo socialista. De outro, defensores da autonomia intrínseca à estética formal da arte rejeitam intervenções externas, como o engajamento, declinando do princípio de *valor de uso* para a arte, apostam no papel da leitura crítica contra o fetichismo a fim de se revelar os processos sociais e políticos configurados artisticamente. Entre estes dois polos, algumas abordagens do tema propõem uma relação dialética entre eles através do cultivo da *função* ou *tendência* artística que, ultrapassando uma finalidade automática, expressa a relação da arte com *demandas sociais* complexas de seu tempo, que são apropriadas artisticamente ao longo da história. A arte constitui-se, assim, como uma categoria especial de documento de uma época, de uma classe e de um ponto de vista sobre a experiência subjetiva e coletiva, o que lhes concede um caráter didático, indo para além da perspectiva individual, bem como de um discurso conteudista ou panfletário.

O método de experimentação, tendo o homem contemporâneo como objeto, motivou não só as deformações realistas de Kafka e o efeito de estranhamento de Brecht, como ao mesmo tempo os estudos de Benjamin. Talvez seja por isso que, continuando o mesmo raciocínio de Anders, a abordagem experimental de Benjamin não parece tão “realista” quanto a de Brecht, Adorno ou mesmo a do próprio Anders, mas seus resultados se mostraram efetivamente realistas, e até mesmo visionários, adiantando uma série de questões relacionadas à permanência de um comportamento religioso no mundo secularizado diante das mais novas técnicas.

Concordamos, então, com a sugestão de Benjamin de que a obra de Kafka possa ser útil à proposta épico-didática e que elementos do teatro de Brecht são fundamentais para compreendê-la criticamente. Igualmente relevantes para esta tarefa são as teorias sobre técnicas de reprodução e sobre a crise narrativa moderna, bem como o problema da arte como mercadoria e das relações de trabalho estabelecidas entre artistas e mercado de entretenimento.

5. Considerações finais: A arte da falta x A arte culinária

Neste trabalho, analisou-se a proposta brechtiana de óperas *culinárias* como ruptura à noção de obra de arte total do espetáculo operístico. A *Ópera de Três Vinténs* pretendia criticar o caráter mercadológico do teatro burguês, inserindo-se nesse circuito e assumindo-se ironicamente enquanto mercadoria, o que resulta numa verdadeira febre de *três vinténs*. Brecht aproveita o sucesso para apostar num filme que experimentasse possibilidades épicas também na montagem cinematográfica. No entanto, é impedido de realizá-lo por problemas administrativos e contratuais com a empresa que realizaria o filme. Como consequência, foi instaurado um processo jurídico por parte de Brecht que resultou num escândalo midiático. Com a derrota nos tribunais, o episódio se transforma num experimento sociológico no seio da indústria cinematográfica, da imprensa e da justiça.

No kafkiano *Processo de Três Vinténs* de Brecht, embora o acusado seja a empresa cinematográfica, o experimento social instaura-se como um tribunal paralelo que investiga o funcionamento do mecanismo jurídico. Robustas provas são arroladas por Brecht, comprovando a cumplicidade dos tribunais no surrupio de sua obra artística, contrariando os ideais burgueses de propriedade intelectual. Há de fato convergências entre as imagens kafkianas e o experimento social de Brecht *Processo de Três Vinténs* quanto à apresentação das instâncias jurídicas como uma questão de administração da justiça. Tanto que Steve Giles (1998) utiliza-se de nomes de narrativas de Kafka como títulos de capítulos de sua análise do processo jurídico em torno do *Filme de Três Vinténs*. A comparação entre *O processo* e o *Processo de três vinténs* mostra que ambos autores desmascaram as instâncias jurídicas como administradas para fins outros que não a verdadeira justiça.

O expediente de instauração de um teatro dentro teatro é um recurso comum a ambos autores: assim como a imagem hipotética da amazona tísica, a canção de Jenny-pirata parece falar mais da realidade de Polly do que do seu casamento real, durante o qual ela propõe uma encenação, combinando as substituições imaginárias: ela se torna uma empregada maltratada pelos clientes de um bar que é retirada desta situação por piratas invasores da cidade.

Se compararmos a concepção de arte configurada por Brecht na empresa de mendicância de Peachum com a imagem da arte da fome de Kafka, podemos observar

que ambas pressupõem tanto a miséria do artista, quanto a desconfiança do público em relação à sua veracidade.

O empresário Peachum é um parente próximo dos administradores da arte de Kafka. Ele proclama que ninguém acredita na verdadeira pobreza e, por isso, são necessários seus equipamentos de mendicância, que podem se equiparados às fotografias do artista da fome, comercializadas pelo empresário kafkiano, ou aos procedimentos de espetáculo empregados no último dia de jejum. Ambos administram temporal e espacialmente o trabalho realizado nas ruas da cidade, ou no circo-empresa. Além disso, ambos vão lançar mão do sentimentalismo como técnica propagandista, lembremos os slogans cristãos de Peachum e as descrições infantilizadas e fragilizadas dos artistas de Kafka.

Uma diferença básica entre essas duas modalidades de composições de arte da falta é que no caso de Brecht os pobres não têm suas individualidades bem configuradas, permanecendo ainda no pano de fundo da peça. Já em Kafka, os artistas-trabalhadores são as personagens centrais das narrativas e podemos observá-las mais de perto por conta da objetividade do narrador kafkiano, que permite que a subjetividade dos artistas seja observada criticamente.

A ideia de arte culinária de Brecht, a arte edulcorada do entretenimento, também coincide, de certa forma, com a arte da saciedade configurada na imagem da pantera enjaulada, mas alimentada até estourar.

Imagens aparentemente loucas, como o teatro-empresa, a fome como arte e o trapezista que não põe os pés no chão, adquirem um resultado realista por serem construídas ironicamente a partir do princípio de inversão entre o espantoso e a normalidade, apontando, assim, como absurda o gerenciamento da arte para fins comerciais, o trabalho alienado do artista e o contato reificado com o público, mediado pelo fetiche da mercadoria e pela busca por entretenimento puro. Com isso, Kafka foi visionário em relação ao que se desenvolveu posteriormente, com a intensificação do aprisionamento das forças produtivas artísticas pelo mercado cultural.

O debate sobre o papel da arte em torno de Kafka e Brecht tornou-se posteriormente não apenas tema para discussões teóricas, como também para novas propostas artísticas, das quais gostaríamos de comentar três exemplos: Peter Weiss (1916-1982), Heiner Müller (1929-1995) e Straub (1933) & Huillet (1936-2006). Embora não tenha sido possível tratar deles ao longo do trabalho, suas diferentes perspectivas sobre o tema evidenciam a atualidade e pertinência da discussão.

A trajetória de Peter Weiss é marcada fortemente pela dinâmica entre princípios estéticos de Kafka e Brecht. Uma de suas primeiras obras é o romance *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (*A sombra do corpo do cocheiro*), de 1960, que possui características surrealistas com ressonâncias kafkianas. Tendo iniciado seu percurso artístico como pintor e diretor de cinema, Peter Weiss considera o filme como novo meio de expressão de sua geração e toma princípios cinematográficos para experimentações teatrais. Cf.: “Para Weiss o mundo da pintura, da literatura e do cinema unem-se em uma arte integral” (HEISE, 1997, p.47).

A peça *A perseguição e assassinato de Jean Paul Marat* foi apontada como a primeira obra teatral alemã significativa a alcançar recepção internacional depois da morte de Brecht. Nela, Weiss vislumbrou, no começo da década de 1960, as inquietações políticas que culminariam com a revolução estudantil de 1968. Já o drama documental *Die Ermittlung. Ein Oratorium in elf Gesängen* (*A investigação. Um oratório em onze cânticos*), de 1965, toma como base uma pesquisa nos relatórios e atas do primeiro processo de Auschwitz. Mesmo aclamado como “o novo Brecht”, Weiss é proibido de entrar na Alemanha Oriental em 1971, por conta da peça *Trotzki im Exil* (*Trotsky no exílio*). Em sua última obra, na década de 1980, *Der neue Prozeß* (*O Novo Processo*), Weiss propõe uma reformulação de *O Processo* de Kafka por meio de uma leitura politizada, utilizando princípios advindos das técnicas de Brecht. Segundo Heise:

E é exatamente nisso que consiste a grande maestria de Weiss: consegue integrar posições antagônicas, conciliar o inconciliável: de um lado a ilogicidade ahistórica do Surrealismo, de outro o historicismo e a demonstração político-social do teatro épico de Brecht. (HEISE, 1997, p.52)

Já Heiner Müller realiza esta conciliação, na contramão do percurso de Peter Weiss, operando uma reformulação da proposta de Brecht por meio de instâncias kafkianas. O dramaturgo trabalhou no Berliner Ensemble entre 1970 e 1976, passando, então, a atuar no Volksbühne de Berlim Oriental. Em 1978 estreia a montagem baseada nos fragmentos de *Decadência do Egoísta Fatzer* de Brecht. Em *Fatzer+-Keuner* (1980), Heiner Müller debate a proposta didática de Brecht de um ponto de vista crítico ao esclarecimento racional iluminista, questionando a necessidade de um ensinamento pormenorizado no teatro, que aposta pouco na capacidade do público de reagir autonomamente às situações apresentadas em Kafka:

Kafka faz parte dos temas de diálogo de Svendborg entre Brecht e Benjamin. Nas entrelinhas de Benjamin surge 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, irredutível a um significado, antes estranha que alienante, sem moral. Os desmoronamentos da história moderna causaram menos estragos ao modelo da Colônia Penal do que à dialética construção ideal da *Lehrstück*” (MÜLLER, 2003, p.50).

Uma vez que as deformações kafkianas se revelam cada vez mais realistas, descobri-las no cotidiano é um processo tão pedagógico quanto o teatro de Brecht. É justamente o que Müller encontra no material Fatzner:

[...] o único texto no qual ele [Brecht] [...] permitiu-se à liberdade de experimentação, desonerando-se da obrigação de forjar um produto perfeitamente acabado para as elites contemporâneas ou do futuro, de embalá-lo e entregá-lo a um público, a um mercado. Fatzner é um produto incomensurável, escrito como exercício de autocompreensão. O texto é pré-ideológico, a linguagem não formula resultados do pensamento, mas coloca-o de escanteio. Ele tem a autenticidade do primeiro olhar sobre o desconhecido, o espanto da primeira aparição do novo. Com os tópicos do egoísta, do homem de massa, do novo animal, aparecem, sob o modelo dialético da terminologia marxista, os princípios dinâmicos que, na história moderna, perfuraram esse esquema. O gesto da escritura é aquele do investigador e não o do erudito que interpreta resultados da investigação, ou do professor que os transmite. (MÜLLER, 2003, p. 54).

Nosso terceiro e último exemplo de desenvolvimento posterior do debate sobre as possibilidades artísticas situadas entre as propostas de Kafka e Brecht encontra-se na produção do casal de cineastas franceses Jean-Marie Straub e Daniele Huillet, que trabalharam numa versão cinematográfica de *Amerika*, cujo título em português é *Relações de Classe* (1984). Numa entrevista de 2001 ao professor e pesquisador de cinema François Albera intitulada “Cinema [e] política”, Straub explica a concepção desse filme quanto às expectativas comerciais em relação a adaptações cinematográficas de clássicos da literatura:

O que interessa às produções comerciais é comprar um plot. Em seguida não se encontra mais uma só palavra do escritor no filme, mas comprou-se um plot bem caro! Nós pegamos palavras e as guardamos como tais. No Kafka, mantivemos quase todos os diálogos, 90%, talvez mais, do primeiro capítulo, o único que ele havia publicado; e para todos os capítulos seguintes, há por vezes só 3 ou 4 diálogos, visto que ele havia sido traído por seu amigo Max Brod, que lhe havia prometido destruir aquilo... À exceção do primeiro capítulo — “O motorista” —, o resto Kafka considerava incompleto, e de fato está incompleto, isso se percebe muito bem. Não foi por acaso que eu mantive quase tudo do primeiro capítulo e que, dos outros, mantive muito pouco, tentando ver com prudência e ao longo de muito tempo

o que resistia e que ele teria certamente mantido. (Straub, 2012, p.82)

O trabalho de Straub e Huillet com literatura no cinema passa por Hölderlin, Corneille, Böll, além de Kafka e Brecht. Este último é uma influência decisiva por toda a trajetória do casal. O filme *Lições de História* de 1972 baseia-se no romance *Os Negócios do Senhor Júlio César*, de Brecht. Em 1992, apresentam no Festival de Berlim o longa *A Antígona de Sófocles na tradução de Hölderlin tal como foi adaptada à cena por Brecht*. Sobre o primeiro, Straub também aponta a importância dada à fidelidade ao texto, revelando o verdadeiro interesse pela literatura:

[...] fizemos uma construção que não tem nada a ver com o romance de Brecht, mas em que cada palavra é dele, e mantivemos o que nos pareceu mais denso no nível da análise econômica e o mais forte literariamente. O que nos interessa não é fazer concorrência à literatura, mas fazer a literatura passar para o outro lado, quer dizer, passar de Gutenberg àquilo que acontecia no tempo em que não havia imprensa, não havia televisão, em que as pessoas se reuniam à noite e contavam histórias ao redor do fogo. Digamos: passar de uma civilização escrita à cultura oral que está completamente reprimida. (Straub, 2012, p.83)

Esta fala faz François Albera, enquanto entrevistador, comentar sobre o papel do relato oral enquanto troca de experiências. O artigo *O Narrador*, de Benjamin, é uma referência importante para os Straub também em relação a temas como o papel da memória histórica, do mito e da mística para a arte, bem como a crítica do progresso:

Para início de conversa, vale lembrar que a conjunção “e” é sempre uma besteira: cinema e história, cinema e literatura, cinema e música, tudo isso é o fim do mundo, a falência do intelectual... Agora, quanto ao cinema político, não sei muito o que é, sei cada vez menos, e espero não saber nunca: é a primeira coisa. Em segundo lugar: – deixemos o cinema – não há filme político sem moral, não há filme político sem teologia, não há filme político sem o místico. (STRAUB-HUILLET, 2012, p.66)

A potência da produção cinematográfica de Straub e Huillet está justamente – assim como fazem Benjamin, Weiss e Müller – em conectar esferas antes inconciliáveis. O que dá a eles uma classicidade moderna notada por Jean Narboni (1999):

Vemos assim em que, politicamente ou mesmo filosoficamente, os Straub podem se reconhecer tanto em Kafka, que dizia por vezes temer mais pelo mundo do que por si, quanto em Vittorini [...] Mas do ponto de vista do estilo, não haveria, à primeira vista, incompatibilidade entre o antilirismo vibrante de um e a amplitude musical e operística do outro? Como os mesmos cineastas podem ser atraídos tanto pelo estilo jurídico e processual de Kafka, cerebral,

ardiloso, infinitamente espiralado (transcrito o mais próximo possível de sua dimensão lógica, desembocando na loucura e na frieza do seu humor), e a potência poética encantatória de Vittorini? Como podem passar de um ao outro depois de um desvio por Hölderlin (duas vezes), Sófocles/Brecht e novamente Schönberg? Precisamente, a meu ver, porque eles não param de trabalhar na invenção, pelos meios de sua arte apenas, de uma zona de indiscernibilidade entre o cinema, o teatro e a ópera, a palavra, a palavra cantada e o canto. Se admitimos, com Deleuze, que o que a tragédia grega instaurou é em primeiro lugar a forma do tribunal, e que nela o trágico vem menos da ação do que do julgamento (“a consciência de ter uma dívida em relação à divindade”, segundo Nietzsche), dimensionamos melhor o papel central de um filme como *Relações de Classe*, com sua cenografia de tribunal e sua palavra de deposição [...] (NARDANI, 2013, p.43)

Esta atitude é herdeira principalmente do diálogo entre Benjamin, Brecht e Adorno. Pretendemos com estes três exemplos de produções artísticas mais recentes demonstrar a atualidade da aproximação proposta por Benjamin entre as obras de Kafka e Brecht.

6. Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. “Anotações sobre Kafka” [1953]. In: *Prismas - Crítica Cultural e sociedade*. São Paulo: Editora Ática, 1998, pp.239-270.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *A dialética do Esclarecimento* [1969]. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1985.
- ANDERS, Günther. *Kafka Pró & Contra* [1934]. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ANDERSON, Perry. *Considerações sobre o Marxismo Ocidental*. Porto: Edições Afrontamento, 1976.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução.” In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, pp. 10-34.
- _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. v 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. “Notizen Svendborg Sommer 1934”. In: _____. *Gesammelte Schriften*, vol. VI. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, pp.525-30.
- _____. *Passagens*, org. Willi Bolle, trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto, Belo Horizonte: Ed. UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- _____. “Anotações de Svendborg, Verão de 1934”. Trad. Luciano Gatti. In: *Viso – Cadernos de estética aplicada – Revista eletrônica de estética*. nº 9, jul-dez/2010, pp.20-30.
- _____. *Ensaio sobre Brecht*. Trad. Claudia Abeling. São Paulo, Boitempo: 2017
- BOLLE, Willi. “A linguagem gestual no teatro de Brecht”. In: *Língua e Literatura*, nº5. São Paulo: USP, 1976, pp. 393-410.
- _____, *Tableaux berlinois (walter benjamin e a cultura da republica de weimar)*. Tese (livre docência). São Paulo, 1984.
- _____. *Fisionomia de Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRECHT, Bertolt. “A Ópera de Três Vinténs” [1928], Trad. Wolfgang Bader; Marcos Roma Santa; Wira Selanski. In: *Teatro completo em 12 volumes*. São Paulo: Paz e Terra, 1967(a), pp.9-106.
- _____. “Dreigroschenprozess” [1931]. Band 18. *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967(b), pp.139-209.
- _____. *Schriften zur Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967(c).
- _____. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. El proceso de los tres centavos [1931]. In: *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península, 1984, pp.95-152.
- _____. *O Processo do filme A Ópera de Três Vinténs. Uma experiência sociológica*. [1931] Trad. João Barrento. Porto: Campo das Letras, 2005 (a).
- _____. *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005 (b).
- _____. *Conversas de Refugiados*. Trad. Tercio Redondo. São Paulo, Editora 34, 2017.
- CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular/ Nankin Editorial, 2012.

- COUTINHO, Carlos Nelson. *Lukács, Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- FURTADO, Filipi. “Paria. Paris não lhes pertence”. In: FERREIRA, Leonardo Luiz (org.). *O cinema de Klotz e Perceval: A França dos excluídos*. 2ª Ed. São Paulo: Sesc, 2015, pp.17-19.
- GATTI, Luciano. “Benjamin e Brecht: a pedagogia do gesto”. In: *Cadernos de Filosofia Alemã nº 12*, jul.-dez. 2008, pp. 51-78.
- _____. *Constelações: Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- GILES, Steve. *Bertolt Brecht and Critical Theory. Marxism, Modernity and the Threepenny Lawsuit*. Bern: Peter Lang, 1998.
- HEISE, Heloá, *Os elementos do surrealismo na peça Marat-Sade de Peter Weiss*. In: Pandemonium Germanicum, Faculdade de Filosofia Letras e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo, 1997, N1, pp.45-54
- JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método* [1998]. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- KAFKA, Franz. *Um artista da Fome e A construção* [1922-1924]. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Um médico rural* [1919]. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 (a).
- _____. *Werke*. Frankfurt am Main: Fischer, 2003 (b).
- _____. *O processo* [1920]. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *O desaparecido ou Amerika* [1912-1914]. São Paulo: Editora 34, 2012.
- KANDINSKY, Wassily; MARC, Franz (Ed.). *Almanaque O Cavaleiro Azul* [1912]. São Paulo: EDUSP; Museu Lasar Segall, 2013.
- KNOFF, Jan. *Brecht-Handbuch. Theater: Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart: J. B Metzler, 1986.
- KONDER, Leandro. *A Poesia de Brecht e a História*. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (Coleção documentos. Série Teoria política, 7), 1995.
- LAGES, Susana Kampff. “Das (im)possibilidades de traduzir Kafka”. Pós-fácio de: KAFKA, Franz. *O desaparecido ou Amerika*. São Paulo: Editora 34, 2012. pp.271-291.
- LÖWY, Michael. *Franz Kafka, Sonhador Insubmisso*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo sobre a modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. 2.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-filosóficos* [1844]. São Paulo: Boitempo, 2004.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista* [1848]. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MÒSES, Stephane. “Brecht und Benjamin als Kafka-Interpreten”. In: MÒSES, Stephane. [et al.] *Franz Kafka und das Judentum*. Frankfurt: Judischer Verlag bei Athenaeum, 1987, pp.13-34.
- MÜLLER, H. “Fatzer ± Keuner” [1980]. In: Koudela, I. (org.). *Heiner Müller. O espanto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003, pp.49-55.
- NARBONI, Jean. *Viagem às litânias*. In: Dossiê: Straub e Huillet. DEVIRES – cinema e humanidades / Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – v.10 n.1, 2013.
- PASTA, José Antonio. *Trabalho de Brecht*. São Paulo: Ática, 2010.
- PASTORELLI, Vinícius Marques. *Da irresistível peleja entre piratas e tubarões – Um estudo sobre a parceria Brecht-Weill*. Dissertação. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2014.

- PEIXOTO, Fernando. *Brecht, vida e obra*. Rio de Janeiro: José Alvez Editor, 1968.
- ROSENFELD, Anatol. "Kafka e kafkianos". In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1967. p. 221-258.
- _____. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- SCHÖTTKER, Detlev. "Comentários sobre Benjamin e *A obra de arte*". In: Capistrano, T. (org.) *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, pp.43-171.
- SCHWARZ, Roberto. "Tribulação de um pai de família". In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, pp.21-26.
- _____. "Uma barata é uma barata é uma barata". In: *A Sereia e o Desconfiado: ensaios críticos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, pp. 59-72.
- _____. "Altos e Baixos da Atualidade de Brecht". In: *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp.113-148.
- STRAUB-HUILLET / Ernesto Gougain (Orgs.) ...[et al.]. *Catálogo da Retrospectiva dos filmes de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*. São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2012
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001
- WEBER, Max. *Sociologia da Burocracia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1966.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. London: Hogarth, 1993
- WIZISLA, Erdmut. *Benjamin e Brecht: história de uma amizade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

Filmes:

- BRECHT, Bertolt. *A Ópera dos Três Vinténs - Die 3 Groschen-Opera* (1931); *Kuhle Wampe - Kuhle Wampe oder - Wem gehört die Welt?* (1932). In: Brecht no cinema (3 DVDs), Versátil, 2001.
- HUILLET, Danièle; STRAUB, Jean-Marie. *Relações de Classe* (Klassenverhältnisse). Alemanha, 1984.
- KLOTZ, Nicolas. *Paria*. França, 2000.