



Maria Eduarda de Oliveira Castro

**O épico como arte política em Walter Benjamin e
Bertolt Brecht**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Filosofia da PUC-Rio, como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutor em Filosofia.

Orientador: Prof. Pedro Duarte de Andrade

Rio de Janeiro,
Setembro de 2018



Maria Eduarda de Oliveira Castro

**“O épico como arte política em Walter Benjamin
e Bertolt Brecht”**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Pedro Duarte de Andrade

Orientador

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof^a. Marcela Figueiredo Cibella de Oliveira

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Sérgio Ricardo de Carvalho Santos

Universidade de São Paulo - USP

Prof. Leonardo Ramos Munk Machado

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Prof^a Monah Winograd

Coordenadora Setorial de Pós-Graduação e Pesquisa do Centro
de Teologia e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 27 de setembro de 2018

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da Universidade.

Maria Eduarda de Oliveira Castro

Graduou-se em Cinema na PUC-Rio, em 2009. Mestre em Filosofia pela PUC-Rio, em 2012

Ficha Catalográfica

Castro, Maria Eduarda de Oliveira

O épico como arte política em Walter Benjamin e Bertolt Brecht / Maria Eduarda de Oliveira Castro ; orientador: Pedro Duarte de Andrade. – 2018.

180 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2018.

Inclui bibliografia

1. Filosofia – Teses. 2. Arte épica. 3. Walter Benjamin. 4. Bertolt Brecht. I. Andrade, Pedro Duarte de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia. III. Título.

CDD:100

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1412495/CA

Para Carlito

Agradecimentos

Ao Pedro Duarte, pela orientação da tese e todo o auxílio com a pesquisa;

Ao CNPq pelo apoio financeiro;

À PUC-Rio, pelo apoio acadêmico e pela concessão da bolsa de estudos que possibilitou o desenvolvimento do trabalho;

A todos os integrantes da banca pela participação e apoio;

Aos amigos, Ana Coutinho, Marlon Miguel, Julia Kertezs e Julia Manacorda, por toda sorte de auxílios e pelo carinho;

À Suzana Kampff Lages, pela grande ajuda com a pesquisa;

À minha família, Antônio Castro, Alba Lucínia, Nelson Schver, Felipe Castro, João Mendes, Letícia Pimenta, Lia Stephanie, Rafael Pimenta e Olívia Pimenta

Resumo

Castro, Maria Eduarda de Oliveira; Andrade, Pedro Duarte de. **O épico como arte política em Walter Benjamin e Bertolt Brecht**. Rio de Janeiro, 2014. 180p. Tese de Doutorado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta tese aborda o território de uma “arte épica” na filosofia de Walter Benjamin e no teatro de Bertolt Brecht. O épico é visto aqui em um contexto de politização da arte do século XX, que atingiria uma de suas expressões mais significativas e experimentais no teatro de Brecht. Benjamin irá figurar não só como um importante leitor de Brecht, mas como um pensador do épico. Suas leituras da década de 1930 sobre uma arte política e sobre o narrador terão um papel importante. O narrador será pensado como narrador de situações políticas, e em conexão com um teatro que, como apontou Brecht, adquire novas possibilidades de “narrar”. Trataremos também das concepções de um teatro épico, ou “proletário”, do encenador Erwin Piscator, e das leituras do escritor e crítico Alfred Döblin sobre uma “obra épica”.

Palavras-chave

Arte épica; Walter Benjamin; Bertolt Brecht

Abstract

Castro, Maria Eduarda de Oliveira; Duarte, Andrade, Pedro Duarte de (Advisor). **The epic as political art in Walter Benjamin and Bertolt Brecht**. Rio de Janeiro, 2014. 180p. Tese de Doutorado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis focus on the territory of an "epic art" in the philosophy of Walter Benjamin and in the theater of Bertolt Brecht. The epic is seen here in the context of politicization of twentieth-century art, which would achieve one of its most significant and experimental expressions in the Brecht theater. Benjamin will figure not only as an important reader of Brecht, but as a thinker of the epic. His readings of the 1930s on political art and on the narrator will have an important role. The narrator will be thought of as a narrator of political situations, and in connection with a theater which, as Brecht pointed out, acquires new possibilities to "narrate". We will also deal with the conceptions of an epic theater, or "proletarian", of the director Erwin Piscator, and the readings of the writer and critic Alfred Döblin on an "epic work".

Keywords

Epic art; Walter Benjamin; Bertolt Brecht

Sumário

Introdução	9
Parte 1: Teatro proletário em Piscator	
1.1 - Dramas sociais	15
1.2 - Teatro como assembleia	31
Parte 2: Do drama ao teatro	
2.1 - A história encontrada nos pormenores.	41
2.2 - Técnicas do efeito de distanciamento.	53
2.3 - O glutão desenhado em frente ao glutão real.	66
Parte 3: Concepções críticas em Benjamin e Brecht	
3.1 - Pensar dentro das estruturas	73
3.2 - Dialética entre o ator de ensinar e o de aprender	87
Parte 4: Um teatro não aristotélico	
4.1 - Obra épica em Döblin	101
4.2 - Antiaristotelismo.	109
Parte 5: O Narrador. Dotar a realidade de palavra	
5.1 - Apaguem os rastros. Dimensão política do narrador.	123
5.2 - Notas sobre o narrador contemporâneo em Adorno	138
Parte 6: A realidade impregnada pelo aparelho	
6.1 - As vanguardas e polêmica sobre o realismo	145
6.2 - As técnicas políticas	160
7. Referências bibliográficas	174

Introdução

O presente trabalho busca se aprofundar no campo de uma arte “épica” em Walter Benjamin e Bertolt Brecht, pensando esse caráter épico no sentido de uma politização da arte. Em um ensaio de 1929 sobre o movimento surrealista, Walter Benjamin diz que o crítico “pode instalar nas correntes espirituais uma espécie de usina geradora quando elas atingem um declive suficientemente íngreme”¹. Esse declive, no caso, era formado pelas diferenças entre as condições artísticas na Alemanha e na França para a recepção de um movimento de vanguarda como o surrealismo. Em muitos textos de Benjamin, o crítico de arte aparece imerso nesse lugar de uma diferença entre dois extremos, muitas vezes também temporais. Ele espera, por meio do choque desses extremos, uma precipitação de fenômenos que o permita pensar ou agir em um tempo. Benjamin, como marxista, acredita que a infraestrutura, ou as condições mais materiais e econômicas de uma sociedade, corre mais rápido do que a superestrutura, que seria representada por essas “correntes espirituais”, pela arte, pela cultura, ou por mediações que passem mais pela consciência.

Para ele é possível traçar valores de “prognóstico”, ou mesmo fazer a leitura de um tempo como um tempo já antigo, já conhecido. Se o que gera esse choque formador de um declive é a passagem do tempo, a captação de algo como já antigo, ou a diferença entre a crítica de arte em dois países, o fato é que a crítica traz para Benjamin – ao menos a partir da década de 1920 – meios de intervenção concretos na realidade, a formação dessa “usina”. A partir de seu conhecimento do teatro de Brecht, mais ou menos em 1924, a arte também se torna um desses meios. Ela pode ser essencialmente política e não se distingue tanto mais da crítica. Ambas são pensadas como uma resposta, na época, à grande violência política, à ascensão do nazismo e do Estado de Exceção. Algo que se torna

¹BENJAMIN, Walter. “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; Volumes I, II e III). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 21

particularmente importante de ser pensado hoje, diante do recrudescimento de um sentido também de exceção no Brasil. A pesquisa de uma arte alemã ou europeia dos anos 1930 cria uma estranha conexão com o Brasil de hoje. O desenrolar dos fatos atuais nos aproxima desse passado que emergia na forma de sucessivas crises econômicas e de movimentos de massa movidos por uma hipnose que apenas essa colagem histórica de ódios individuais parece explicar.

Em nosso trabalho, o teatro épico de Brecht é a principal voz dessa arte política e Walter Benjamin é a principal voz do crítico de arte – apesar de arte e crítica assumirem, por vezes, papéis muito parecidos e das teorias críticas de Brecht ocuparem um lugar também fundamental. Benjamin encontra no teatro de Brecht o movimento que se dava no sentido contrário à “pobreza de experiências” do capitalismo. A pobreza de experiências, ou uma pobreza da “arte de narrar”, faz parte desse contexto da intensificação do capitalismo industrial, do fascismo e da experiência da guerra de 1914, da qual os homens “voltam mudos”, mais pobres, “e não mais ricos em experiências comunicáveis”². Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências³. O mesmo desenvolvimento do capitalismo que impossibilita esses fenômenos, porém, traz à tona questões sociais, como o grande desenvolvimento de massas urbanas, de meios técnicos, a organização dos trabalhadores em uma “classe”, que engendram uma crise na noção de indivíduo e que irão gerar uma crise do próprio capitalismo.

Benjamin irá figurar aqui não só como um leitor do teatro de Brecht, mas como o leitor de um território mais abrangente de uma arte épica, que é, porém, totalmente influenciado pelo dramaturgo alemão. Nasce desse território muitos critérios ou noções que servirão de instrumento para a crítica de arte de Benjamin. Sabe-se que depois de se reprovado em sua tese de habilitação, a *Origem do drama trágico alemão*, Benjamin quer se tornar “o maior crítico da Alemanha”, e “desenvolver uma política”⁴. a partir de “si mesmo”. O encontro com a diretora de teatro Asja Lácis, que trabalhava com Brecht e o encontro com este último, são

² BENJAMIN, Walter. “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p.198

³ Ibid., pp.197, 198

⁴ Carta de Benjamin à Scholem apud WITTE, Bernd. *Walter Benjamin. Uma biografia*. Rio de Janeiro: Editora Autêntica, 2011, p. 71.

determinantes para essa virada de pensamento. A crítica é crítica materialista e deve ser pensada no sentido da desnaturalização da sociedade ou da transformação da função de suas estruturas, pensamentos esses que são muito caros a Brecht, e se reúnem em seu conceito de “refuncionalização” (*Umfunktionierung*). É interessante como a obra de Benjamin, então, passa agora a ser igualmente mais atravessada por esse sentido da desnaturalização das condições do capitalismo. Uma dimensão “construtiva” no lugar de uma “orgânica”.

O desenvolvimento de alguns termos ou conceitos que se vinculam a um lugar da crítica terá um papel importante no trabalho. As obras teatrais de Brecht, elaboradas após suas leituras do marxismo são muito marcadas por uma temporalidade mais fluida e cambiável, por uma concepção do tempo que se aproxima até mesmo do espaço de um narrador antigo e sua percepção mais conectada com as transformações das coisas. Como lembra Benjamin, a memória épica permite à poesia “apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, como o poder da morte”⁵. O mundo burguês expulsou a morte e a percepção da passagem do tempo de seu universo. Ao falar de um modo épico de narrar, Benjamin cita um belo trecho de um livro de Johann Peter Hebel, que narra a história da noiva de um jovem aprendiz de uma mina, que fica viúva. Quando Hebel mostra o longo tempo que se passou entre a morte do marido e a descoberta do corpo, muitos anos depois e ainda preservado em função do vitríolo ferroso, ele o conta com concisão épica.

Entrementes, a cidade de Lisboa foi destruída por um terremoto, e a guerra dos Sete Anos terminou, e o imperador Francisco I morreu, e a ordem dos jesuítas foi dissolvida, e a Polônia retalhada, e a imperatriz Maria Teresa morreu, e Struense foi executado, a América se tornou independente, e a potencia combinada da França e da Espanha não pôde conquistar Gibraltar. Os turcos prenderam o general Stein na grota dos veteranos, na Hungria, e o imperador José morreu também. O rei Gustavo da Suécia tomou a Finlândia dos russos, e a Revolução Francesa e as grandes guerras começaram, e o rei Leopoldo II faleceu também. Napoleão conquistou a Prússia, e os ingleses bombardearam Copenhague, e os camponeses semeavam e ceifavam. O moleiro moeu, e os ferreiros forjaram, e os mineiros cavavam à procura de filões metálicos, em suas oficinas subterrâneas. Mas, quando no ano de 1809 os mineiros de Falun...”. Benjamin continua: “Jamais outro narrador conseguiu inscrever tão profundamente sua história na

⁵ BENJAMIN, Walter. “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994

história natural como Hebel com essa cronologia. Leia-se com atenção: a morte reaparece nela tão regularmente como o esqueleto, com sua foice, nos cortejos que desfilam ao meio dia nos relógios das catedrais”⁶

Em nossa pesquisa, a primeira pista desse território maior do épico enquanto arte política, de influência muito brechtiana, foi encontrada no ensaio de Benjamin sobre o romance *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin. A caracterização desse romance como uma “obra épica” tem uma determinação contemporânea e ligada a um sentido vanguardista de montagem, de “construção” e à utilização de documentos cotidianos na arte. A coletividade, a oralidade, a narratividade que são atribuídas a esse livro se contrapõem ao romance clássico, onde impera a individualidade e a trama guiada pelo “herói”.

A citação de Benjamin de uma palestra de Döblin denominada “A construção da obra épica” aponta igualmente para essa contemporaneidade e, mais do que isso, para o fato de que, na Alemanha dos anos 1930, falar em arte épica muitas vezes significava falar em uma arte política. Em muitos textos Döblin defende a ideia de que os romances e as peças de teatro deveriam ser épicos, pois deveriam recuperar sua capacidade de ligação com o real e com um esforço de entendimento dos fenômenos políticos. Essas questões sobre Döblin e seus ensaios serão desenvolvidas em partes diversas do trabalho, como nas partes sobre um teatro não aristotélico e sobre o narrador épico.

As leituras de Benjamin sobre o narrador são incluídas nas reflexões sobre uma politização da arte. O texto de Benjamin sobre o narrador, afinal, apesar de se referir bastante a Heródoto, “o primeiro Narrador”, e a uma antiga arte narrativa pré-capitalista, tem como referência sobretudo um russo do século XIX, Nikolai Leskov, cujos livros são exemplos de uma linguagem exemplar, seca, não psicológica, e que retratam, muitas vezes, a vida dos camponeses russos, com inúmeros detalhes tirados de prolongadas viagens. As características antigas e novas do narrador, portanto, se misturam. O significado “modelar” e a redução do psicologismo nos relatos aproximam-se muito das leituras de Benjamin sobre Brecht.

O encenador e ator alemão Erwin Piscator, com o qual Brecht colabora em muitas peças, figura, além de Döblin, como um “personagem secundário” que irá ocupar um papel importante na tese e para quem será dedicada sua primeira parte.

⁶ Ibid., pp. 208-209

Piscator é um dos principais autores que se apropriam desse sentido político do épico. No início, essa politização se dá com a utilização mais acentuada, em algumas peças, de características do gênero épico, que não se prendem, porém, necessariamente a um novo esquema de gêneros. Começa a surgir, por exemplo, o espaço político de um narrador. As peças poderiam ser também mais fragmentárias do que as de um teatro baseado nas regras vigentes do drama, poderiam levar suas tramas a se adiantarem ou retrocederem no tempo, como em um filme, ou realizar suas apresentações em fábricas e escolas. Algumas peças já no final do século XIX e início do XX, sobretudo trabalhos naturalistas, passam a ser consideradas já como “épicas”, e traziam em seus subtítulos o nome “drama social” ou “drama épico”. As peças de Piscator e Brecht se diferenciam ao longo da década de 1920 por formar um “teatro épico” com características menos literárias e mais políticas. Piscator inicialmente, em 1920, chama seu teatro de “político” ou “proletário”. Um pouco mais tarde, Brecht irá denomina-lo também de “épico”, atribuindo a Piscator o início desse teatro e o fato de dotar o teatro de uma função social.

As experiências de Piscator fizeram saltar quase todas as convenções. Intervieram de forma marcante no processo de criação dos autores dramáticos, no estilo dos atores, no trabalho do cenógrafo. Visavam, *em fim das contas, dotar o teatro de uma função social inteiramente nova*⁷.

O teatro épico de Brecht se diferencia ainda mais radicalmente do naturalismo por encontrar no épico não apenas uma caracterização, que poderia conferir historicidade ou um teor social, mas um conjunto de métodos que se consolidam apenas no ato da apresentação teatral. Seus métodos de *gestus* ou de “efeito de distanciamento” atribuem ao momento da ação teatral uma ampla esfera das “relações sociais”. O próprio corpo dos atores são também corpos sociais, atravessados pelas narrativas históricas e políticas.

Em suas diferentes frentes, esse território de um épico político cria o sentido de uma “didática”, ou de uma “exemplaridade” no caso do narrador épico, que pensam a arte como um processo coletivo e em uma interação muito ativa entre o lugar de um narrador, ou de um palco, e o do público. Segundo Benjamin,

⁷ BRECHT, Bertolt. “O teatro experimental”. In. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967, p. 129

essa interação, no teatro épico, para Benjamin, pressupõe a derrubada do “fosso” que antes separava palco e público e onde se punha a orquestra. A proposta didática do épico se relaciona menos com o significado de uma “instrução” do que com a necessidade da transformação das condições sociais e teatrais como um todo, ou com uma “refuncionalização”, como diz Brecht. Ela atravessa a incorporação das contradições que movem o social, é dada por meio de uma dialética entre o “ato de ensinar e de aprender”. Os papéis do crítico e do artista passam a estar, então, muito próximos, determinando-se pela mesma tarefa política de não se isolar em uma condição autoral solitária, e sim, como diz também Brecht, pela “arte de pensar com a cabeça dos outros”⁸.

⁸ Benjamin menciona ao menos três vezes essa frase de Brecht, sem dar alguma referência de texto. Cf. BENJAMIN, Walter. “O erro do ativismo”. In. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 143. Cf. também BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994 e “Bert Brecht”. In. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

1.

Teatro proletário de Piscator

1.1 Dramas sociais

Na época em que funda sua primeira companhia, “Teatro Proletário”, em 1920, Erwin Piscator começa a desenvolver muitas técnicas que serão reconhecidas por ele mesmo e por Bertolt Brecht como técnicas de um “teatro épico”. Nessa época, Piscator não usa ainda essa denominação. Chama seu teatro de um teatro “político” ou “proletário”. Em seu livro justamente chamado *Teatro político*, uma retrospectiva de seu trabalho na Alemanha, ao comentar sobre sua peça *Bandeiras* (1924), ele escreve que teve a possibilidade “de desenvolver uma direção artística que, anos mais tarde, outros definiriam como ‘teatro épico’”, referindo-se a Brecht, que teria começado a chamar seu próprio teatro de “épico” por volta de 1926, com a apresentação da peça *Um homem é um homem*. Brecht irá participar dessa primeira parte do trabalho auxiliando nas questões iniciais sobre esse teatro e que se desenvolvem, em grande parte, a partir das reflexões sobre uma arte política. Além de escrever algumas vezes sobre Piscator, Brecht é seu colaborador em algumas peças, como veremos. Em um trecho compilado nesse mesmo livro, Brecht fala de uma intensificação da técnica de Piscator em meados de 1920, o que o influencia muito em sua própria obra e nas experiências realizadas em seu teatro *Am Schiifbuerdamm*, e permitiu uma “bela simplicidade” para as peças. Aqui, Brecht fala dessa influência de Piscator:

As tentativas chegaram a uma grande simplificação do aparelho, do estilo de representar e da escolha dos temas. Tratava-se, na realidade, da busca de experiências anteriores, particularmente aquelas do teatro de Piscator. Já nas primeiras tentativas de Piscator, a maquinaria, agora dominada graças ao desenvolvimento consequente do aparelho técnico, acabara por permitir uma bela simplicidade de representação. O estilo de representação chamado *épico*, que elaboramos no Theater *Am Schiifbuerdamm*, mostrou relativamente depressa, as

suas qualidades artísticas, e a *dramaturgia não-aristotélica* pôs-se a tratar, de maneira grandiosa, dos temas sociais⁹

Este capítulo irá abordar o teatro de Piscator, ainda em uma acepção mais inicial de “drama social”, em sua diferença com um teatro de tradição dramática aristotélica, mencionado por Brecht na citação acima. Em uma outra parte da tese, as críticas de Brecht ao aristotelismo no teatro serão mais aprofundadas em conjugação com algumas reflexões de Walter Benjamin. É digno de nota que apesar da oposição que se configura entre o épico e drama, a origem política ou proletária apontada por Piscator é bastante importante para evitar um recorte cuja ênfase apenas nessa oposição e nos debates de estilo. O teatro épico traz um movimento de politização da arte que transcende o esquema tradicional dos gêneros, sendo o contraste entre o épico e o drama um dos efeitos dessa questão política, e não um pressuposto. Tanto Piscator, como Brecht, identificam uma genealogia de seus teatros nas transformações sociais de uma época de crises econômicas e da primeira Grande Guerra, essa genealogia atravessa o que Brecht chama de um “violento contato com a realidade”.

Para citar alguns desses fatores sociais somente em Berlim, entre novembro de 1918 e março de 1919, a cidade, com 4 milhões de habitantes, tem aproximadamente 180.000 desempregados e cerca de 100.000 inválidos de guerra e uma inflação que só cresce ao longo da década de 1920¹⁰ – em 1923, por exemplo, o dólar é cotado a um bilhão de marcos – Paradoxalmente, Berlim, que acaba atraindo também muitos estrangeiros em função da baixa da moeda, é um dos centros culturais da Europa. Talvez até mesmo em função desses dados, ela se torna capital de diversas novas experiências artísticas como o expressionismo e o realismo político no teatro. Mas há também uma grande infra estrutura, apesar da crise, que monta um mapa artístico impressionante. Berlim contava então com 49 teatros, 3 óperas, 3 salas de variedades, 75 cabarés, 363 cinemas, 1450 restaurantes e 550 cafés, 5000 escritores e 200 editoras¹¹.

⁹ BRECHT, Bertolt. “O teatro experimental”. In. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967, p. 139

¹⁰ Richard, Lionel (org). *Berlim, 1919-1933. A encarnação extrema da modernidade*. Trad. Lucy Magalhães, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993, p. 35

¹¹ GERT, Valeska, *Je suis une sorcière : Kaléidoscope d'une vie dansée*. Paris, Centre National de la Danse, 2004

A descoberta das teorias de Marx em meio a essas transformações e crises da época é muito significativa para os teatros de Brecht e Piscator. Este último escreve sobre uma “pressão dos fatores externos”¹² que faz com que as temáticas, no teatro, mudem a todo instante e comecem a ser pensadas, entre outras coisas, a partir da perspectiva do poder da arte de intervir na realidade. Brecht fala também de uma “descoberta da economia”, uma “realidade que começa a impor-se por si só”¹³. Há um vocabulário recorrente nos textos dos dois voltado para o “material”, o “exterior” os “documentos”. O teatro deveria fazer frente a ascensão de forças conservadoras, que ao longo da década de 1920 começam a se instalar cada vez mais com o nazismo e, por outro lado, responder às perspectivas abertas pela Revolução Russa, de 1917. A arte em geral parecia, agora, presa a alguns esquemas estéticos ao longo de muito tempo e, no caso desse território que começa a se formar, de um teatro épico, uma das primeiras preocupações é a de deixar o material político falar. Em uma sentença bastante próxima do movimento dadaísta da época, Piscator diz: “riscamos radicalmente a palavra ‘arte’ do nosso programa; as nossas ‘peças’ eram apelos com os quais queríamos intervir no fato atual e ‘fazer política’”¹⁴. Há essa consciência, comum às vanguardas da época, da necessidade de um combate com o modo habitual de se fazer arte e com as instituições que se colocavam a serviço de tais hábitos.

É claro que esse aparecimento das questões mais ligadas ao “material” político, esse desvelamento de certa objetividade, acompanha as problematizações sobre as mediações subjetivas, sobre o lugar do sujeito político. No trecho abaixo, bastante denso, Brecht descreve esse contato com uma nova realidade ou uma “matéria”, exposta quase como uma instância que se autonomiza; mas fala também de uma “subjetividade da objetividade”, ou seja, das subjetividades que são implicadas nessas modificações políticas.

[...] se ampliava o problema da transformação dessa instituição pública [teatro] e se convertia em um novo (e insolúvel) problema: o da transformação da totalidade do sistema social que condicionava esta instituição. Ao mesmo tempo – e de nenhuma forma independentemente do que foi dito anteriormente, muito pelo contrário [...] – a nova dramática chega também em seu próprio terreno, imprevisivelmente, a um violento contato com a *realidade*. A descoberta da

¹² PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 45

¹³ BRECHT, Bertolt. “El camino hacia el teatro actual”. In. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973, Ibid, p. 49

¹⁴ Ibid, p. 51

Economia parece ter atuado sobre ela como a visão do espetáculo proibido sobre Sais. Acabou transformada em uma estátua de sal [...]. A partir daí se descobriu a subjetividade da objetividade possível [...]. Aquilo que aqui se manifestava como tendência não era senão a tendência da matéria mesma (O que chamava atenção como tendência era, no pior dos casos, uma construção de emergência, na qual a matéria ainda não havia sido suficientemente reconhecida)¹⁵.

A despeito dessas descobertas e da tendência de uma politização da arte, no final do século XIX e início do século XX, há um esquema de regras estéticas muito rígido na época, baseado em uma tradição de gêneros aristotélica e sempre adaptada por cada época. A estrutura dessa tradição, contudo, permanece bastante sólida, com alguns preceitos básicos que deveriam guiar, por exemplo, os artistas que se aventuravam a trabalhar com o teatro nessa época. Ao gênero dramático pertenceria essencialmente o teatro, que se relacionaria com alguns paradigmas como a representação de conflitos de uma vida doméstica, por meio de diálogos intersubjetivos, o transcorrer da ação em um tempo presente, uma unidade lógica da ação, que teria seu coroamento no destino de um herói central. O gênero épico, por sua vez, englobaria as narrativas, contos, fábulas, narrativas que tinham, muitas vezes, o tom social e comunitário, dado pela presença explícita de um narrador, que não existia no drama. O gênero lírico, enfim, engloba as experiências mais subjetivas dos indivíduos, o “eu-lírico”.

As peças que trabalhavam com temas mais sociais ou políticos, que fugiam do enquadramento dessa intersubjetividade, muitas vezes não poderiam ser, assim, consideradas peças teatrais; para muitos críticos da época elas deveriam pertencer, antes, ao jornalismo ou à literatura (que integra o gênero épico). Iná Camargo, por essas razões, sugere que a denominação “épico” do teatro de Brecht teria origem aqui. Ela se daria como uma apropriação negativa, uma incorporação quase irônica dessas críticas. “O conceito de épico foi posto em circulação primeiro por seus adversários: tratava-se de acusação mesmo. Houve

¹⁵ Ibid, p. 52. Brecht pode estar se referindo aqui ao sentido de “tendência” política da obra que, em muitas discussões da época, aparecia em oposição a uma autonomia literária, descompromissada de qualquer pressuposto político apriorístico. Veremos adiante como Walter Benjamin tenta desfazer essa dicotomia, a partir da ideia de um posicionamento político independente dos “conteúdos”, criticando tanto o lado de uma tendência voluntariosa, como qualquer coisa que tenha relação com uma autonomia. Brecht parece ir pelo mesmo caminho quando fala que a tendência política é a tendência da “matéria” mesma, fora portanto de qualquer voluntarismo. O contato com a realidade é o que serve a um posicionamento que se guia tanto pela qualidade artística quanto por sua intenção política, não chegando a configurar uma oposição.

quem recomendasse aos dramaturgos que tentasse escrever romances”¹⁶. Camargo aponta que uma observação aparece em quase todas as críticas a essas peças: “[...] o dramaturgo x, y, z [...] não é capaz de se ater ao dramático’, ou ‘o dramaturgo evita sistematicamente os momentos dramáticos’”¹⁷.

As peças de Piscator tinham esse cunho político e social. A consciência da necessidade de combater os esquemas do drama vem como tentativa de dotar o teatro de novas funções sociais, onde o público deveria ser envolvido em um aprendizado conjunto das questões sobre uma politização da arte. Suas peças eram chamadas, algumas vezes, por ele, de “peças históricas”. O que importa não é tanto a representação da história ou dos temas, aqui, mas o modo de narração. Mesmo as peças relativas a um tempo presente seriam peças históricas pois a questão, para Piscator, seria historicizar as épocas. As peças se desenrolam por meio de um olhar mais distanciado em relação aos fatos, mais objetivo, com ações que são contextualizadas socialmente, e mesmo economicamente.

Muitos recursos técnicos são empregados por Piscator com essa intenção explicativa, didática, que vinha no lugar de uma intenção estética, como projeções de filmes e cartazes com desenhos, caricaturas políticas ou textos. Alguns críticos e artistas da época e vários comentadores associam essas técnicas, por exemplo, com partes que seriam mais “épicas” nas tragédias gregas, por terem um cunho mais narrativo, como o prólogo e o coro. Brecht diz que o palco de Piscator trazia a tentativa mais radical de tornar o teatro experimental um teatro didático e aponta que o emprego do filme “transformou o telão, rígido, em um novo comparsa, cujo papel lembra o do coro grego”¹⁸.

Os filmes de Piscator poderiam servir tanto como registro histórico quanto como comentário político, ou mesmo como ampliação geográfica do fundo de cena¹⁹. Em sua peça *Rasputine* (1927), por exemplo, um filme é utilizado como prólogo, para mostrar fatos da vida e da família do czar Nicolau II para melhor contextualizar a peça.

¹⁶ CAMARGO, Iná. *Sinta o drama*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1998, p. 69

¹⁷ Id. “Brecht e o Teatro Épico”. Artigo publicado e digitalizado pela revista *Literatura e Sociedade*, da Universidade de São Paulo, n. 13, 2010, p. 215

¹⁸ BRECHT, Bertolt. “O teatro experimental”. In. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967, p. 128

¹⁹ Cf. ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 45

O filme instrutivo amplia espacial e temporalmente o assunto. Para “iluminar” completamente o vulto do último czar, para mostrá-lo como resultado final de uma longa série de gerações que se ilustraram pelo assassinio, pela loucura, pela fraude, pela vida dissoluta e pelo misticismo, tive necessidade do resumo genealógico da casa dos Romanovs (não para difamar tendenciosamente “reis e imperadores”, não por “demagogia bolchevista”). [...]. Ao fim dessa série o projetor desenha na treva a visão do último dos Romanovs. O filme desaparece. Carregado do trágico peso de sua Casa, vulto já transformado em símbolo, aparece Nicolau II, enquanto atrás dele, o seu destino, a sombra de Rasputine, cresce em tamanho sobrenatural²⁰.

Os filmes poderiam também projetar cenas que ainda vão acometer os personagens, duplicando as mesmas imagens na tela e no palco. O caráter trágico do fuzilamento da família do czar, por exemplo, é antecipado em *Rasputine*. O crítico Bernhard Diebold, em uma crítica na época, faz também a uma menção ao coro grego. O filme faria o papel do coro nas peças de Piscator. As projeções teriam a mesma “função psíquica” que o “espírito orientador, o coletivo da voz de Deus ou do povo”²¹

O teor dramático, como diz Brecht, era caracterizado com uma passionalidade da exposição, “uma elaboração do entrelaço de forças”. Já o épico relata os acontecimentos desse ponto de vista mais distanciado. Se o teatro épico tende a criticar esses sentidos atribuídos ao drama, há também um intercâmbio das características de cada gênero, ou um pensamento teatral que não se guia tanto por essas formas pré determinadas. Brecht diz o seguinte sobre isso:

Não discutiremos aqui os motivos pelos quais as contradições entre o épico e o dramático, durante longo tempo tidas como inconciliáveis, perderam sua rigidez. Basta indicar que somente certas conquistas técnicas já chegaram para possibilitar ao teatro a inclusão de elementos narrativos nas representações dramáticas. A possibilidade da projeção, de maior aproveitamento e versatilidade do palco por meio da mecanização, o cinema, complementaram o equipamento teatral, e isso foi feito em um momento em que as situações mais importantes entre os homens não mais podiam ser representadas de forma tão simples, como a que consistia em personificar as forças em movimento ou colocar as pessoas sob a ação de forças invisíveis, metafísicas. Para compreender aquelas situações tornou-se necessário fazer com que o ambiente em que os homens vivem fosse manifestado de forma profunda e *significativa*²².

²⁰ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 202

²¹ *Ibid.*, p. 204

²² BRECHT, Bertolt. “Teatro de diversão e teatro pedagógico” In. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967, p. 96

Com relação à diferença com o âmbito dramático, o próprio Piscator comenta que suas peças fazem parte de um contexto que causa uma “completa destruição da forma dramática em vigor até agora”.

[...] o drama só importa para nós quando é documentalmente demonstrável. Para essa ampliação, para esse aprofundamento documental, serve o filme, serve a constante interrupção do fato externo pelas projeções que, intercaladas entre atos e os momentos decisivos da ação – se tornam perspectivas recortadas pelo projetor da história na última treva do tempo.

Aqui não se trata apenas da figura aventureira de Rasputine, da conspiração da tsarina, da tragédia dos Romanovs. Pelo contrário, aqui surgirá um trecho de história universal, cujo herói é tanto o monge milagroso russo como qualquer dos espectadores da plateia e nas ordens desse teatro²³.

No lugar da intersubjetividade dos personagens, o teatro de Piscator instaura então um campo das relações sociais entre os personagens ou entre estes e o mundo, no lugar da sustentação de uma ação continuada, a exposição das situações, no lugar de um presente sempre atualizado, as leituras históricas. Diferente do que irá acontecer com o teatro de Brecht, como veremos mais tarde, o caráter “épico” aqui em Piscator ainda advém muito como uma caracterização das peças, em um sentido mais adjetivo, que se utiliza mais de alguns paradigmas do gênero épico que são implantados como uma segunda natureza em relação ao drama, utilizando-se dos “materiais” épicos. Esses “trechos” de uma história “universal” remetem-se, nesse senso, a uma acepção mais antiga do épico, às narrativas de sagas e epepeias. No teatro brechtiano o significado do épico é dado em um sentido político que se incorpora mais radicalmente nas metodologias de atuações que se completam no palco, e menos em elementos dados de antemão.

É interessante contrastar, com relação a isso, a diferença entre as críticas mencionadas por Iná Camargo sobre a acusação de que as peças mais sociais ou épicas não poderiam ser peças teatrais com outros comentários de críticos em defesa de Piscator que traziam esse tom mais adjetivo e caracterológico do épico. O crítico Herbert Ihering menciona essa presença de uma linguagem cinematográfica, aqui, ao escrever sobre a peça *Conjuntura* (1928):

[...] Exemplar trabalho coletivo entre redatores de texto, diretor artístico, arquitetos de palco, atores. Se a comédia, partindo disso, se tivesse ampliado e traçado círculos maiores, não teria nascido nenhuma obra superior, nenhuma rara

²³ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 192

realização qualitativa, e sim algo de mais importante: um esquema para futuros trabalhos cênicos, agrupados em torno de um todo, uma base para peças de grupo, um cenário para destinos coletivos.

[...] Um processo semelhante ao recentemente adotado no filme de Eisenstein. O tempo impele para o domínio épico de grandes assuntos, filme e teatro mudam, renovam as suas possibilidades de expressão. Mas as velhas leis de teatro e cinema exigem o seu direito e, com a sua convenção, riscam os novos princípios. O espetáculo de Piscator é o mais estável por ele realizado nessa estação²⁴.

Sabe-se que uma peça escrita por Alfons Paquet e dirigida por Piscator em 1924, a peça *Bandeiras*, trazia o subtítulo “drama épico”. A peça fala sobre o levante anarquista em Chicago de 1886, pela redução da jornada de trabalho. Piscator chega a falar sobre essa peça como aquela que reuniria alguns dos atributos mais importantes que passariam a dar início ao sentido mais “épico” de seu teatro. Algumas dessas características épicas são, por exemplo, um prólogo onde um narrador relata alguns dos acontecimentos que estão por vir, projeções de fotografias dos próprios personagens que interrompem propositadamente a “ilusão” das cenas, assim como de fotografias dos fatos do levante.

Por meio desse espaço de um “drama épico” é possível perceber também a influencia do épico do teatro naturalista. Mais adiante veremos as influencias também das vanguardas. Um outro ponto que é possível aferir é que o aspecto mais negativo da denominação “teatro épico” apontado por Camargo não deve ser visto como um aspecto único. O teatro épico tem uma consciência, desde o início da apropriação muito ativa de algumas características épicas. O teatro naturalista entra aqui como uma influência que também havia a mesma proposição da assunção de um terreno épico e anti-dramático. A relação direta com a literatura naturalista sublinha essa herança e essa positividade. Piscator lembra que algumas peças naturalistas, desde o final do século XIX, já estampavam em seus cartazes esse subtítulo “drama épico” ou “drama social”. Um exemplo é a primeira peça de Gerard Hauptmann, “Antes do nascer do Sol”, de 1886²⁵.

Piscator e Brecht falam do naturalismo como uma influência mais direta para suas dramaturgias do que, por exemplo, algumas vanguardas da época, como o construtivismo russo, com as quais, contudo, seus teatros têm mais diálogos. O naturalismo é uma influência mais tensionada. Ambos tecem muitas críticas sobretudo ao seu desenvolvimento ao longo do século XX. O teatro naturalista é

²⁴ Ibid., pp. 241, 242

²⁵ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 76

ligado à literatura do final do século XIX que, como diz Piscator, conquistou o teatro. Mas não é aconselhável falar do naturalismo sob a perspectiva de uma “moda literária” ou de estilo. Piscator procura as relações sociais por trás do surgimento desse movimento, que, segundo ele, “marchava sob o lema a verdade, nada mais do que a verdade!”

Mas o que era a verdade naquele período? Nada mais do que o descobrimento do povo, do quarto estado [...]. Em oposição às demais épocas literárias, nas quais o “povo” fornecia a figura cômica, pela primeira vez surge no naturalismo alemão, no teatro, o proletariado como classe.²⁶

Um dos exemplos que pode ser mencionado para se pensar o naturalismo é uma outra peça de Hauptmann, chamada *Os tecelões* (1892) que teria gerado um enorme impacto na época. A peça é um simples retrato bem documentado da revolta dos tecelões da Silésia, em 1844 e dos contextos sócio econômicos da revolta. A descontinuidade com que Hauptmann narra, por meio de cenas isoladas, sem conexão, chama a atenção. Sobre o efeito no público, Piscator transcreve uma reportagem de um jornal da época:

“(...) durante o quarto ato [de *Os Tecelões*], quase houve maior efervescência no público do que no palco. Os presentes não puderam mais reprimir a sua indignação, a sua participação, despertada pelo autor. Uma tormenta ameaçou desencadear-se, e só com muito esforço foi possível abafá-la. No meio do ato, uma grita de contentamento interrompeu, por alguns minutos, o espetáculo, e ecoou como um grito de cólera contra a miséria humana”²⁷.

Rosenfeld escreve sobre *Os tecelões* dizendo que é “precisamente o caráter largo, épico, disperso do desenho que consegue concretizar a atmosfera opressiva e pesada, essencial ao propósito desse drama”²⁸. Desde aqui, para Piscator, o palco começa a se aproximar de uma condição de “tribuna”²⁹. Os grandes temas sociais são discutidos nas peças. O problema do naturalismo, segundo Piscator e Brecht, é que ele não consegue levar para a forma o impacto das mudanças dos assuntos e da intenção política e logo absorve novamente os contornos do gênero dramático, levando o social para o fundo de cena, por trás dos diálogos dos personagens centrais e de seus conflitos. Piscator escreve que o teatro naturalista

²⁶ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 44

²⁷ *Ibid*, pp. 44, 45.

²⁸ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 95

²⁹ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 44

não é um teatro revolucionário, não se aproxima das propostas do marxismo, que constituíam um dos pontos de partida para a revolução. A realidade é mostrada como um quadro estático, sem que fossem mostradas também as complexidades que poderiam conduzir a potenciais transformadores. Por isso, o naturalismo mostra “no lugar de uma resposta, explosões de desespero”³⁰.

Ao falar de alguns dramaturgos que reuniram tendências mais avançadas para a época, além de mencionar alguns nomes como Piscator, Ibsen, Tolstói, Strindberg, Tchekov, Kaiser e O’Neill³¹, Brecht fala ao menos em dois naturalistas, Máximo Górkí e Hauptmann – esses nomes formavam, para ele, um teatro “experimental” que “acabou por “concentrar-se mais em três cidades, Nova York, Berlim e Moscou, e ia de encontro a uma tendência geral do teatro de não se elevar “ao nível da técnica moderna”³² – Brecht escreve, porém, que, se no início, o teatro naturalista começa a se preocupar com uma temática social, “logo renuncia aos temas”³³ e se consolida em função da estrutura literária, adaptada dos romances franceses e que teria mesma correspondência aos elementos dramáticos apontados por Piscator. Brecht faz uma associação entre o naturalismo e o impressionismo nas artes plásticas. Este último teria exercido, inclusive, uma influência naquele. Se o impressionismo consegue migrar para fora de um academicismo artístico e se volta para os fenômenos de um mundo exterior, seu ponto de vista é ainda o do indivíduo e “suas vivências”.

O ponto de vista marcado pelo indivíduo não traz os recortes políticos. O naturalismo, da mesma forma como o impressionismo, então, retrata uma natureza “imutável e inescapável”³⁴, repartida em “partículas inertes”. O “meio” se torna “destino”³⁵. “O ‘meio como destino’ provocava compaixão, esse sentimento que alguém experimenta quando não pode ajudar, mas ‘compartilha’ espiritualmente a dor”³⁶ Para Brecht, o naturalismo derruba, por um momento, as paredes ilusionistas da arte para depois as levantar novamente. Faltaria “imaginação”, diz, e posicionamento político. Eis a passagem em que ele fala de uma influência da pintura impressionista:

³⁰ *Idem.*

³¹ BRECHT, Bertolt. “O teatro experimental”. In. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967, p.126

³² *Idem.*

³³ BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973, p. 51

³⁴ *Ibid.*, p. 49

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Ibid.*, p. 48

Os artistas [naturalistas] – em parte sob a influência de um movimento burguês, o da pintura impressionista – não viam os “objetos da natureza” dentro da corrente e atuando de forma autônoma, quer dizer, não os viam de um ponto de vista dialético, mas como partículas da natureza, como peças sem vida; para tanto, haviam transferido a vitalidade à atmosfera, aos efeitos entre as palavras, e assim transmitiam “vivências” no lugar de conhecimentos, de modo que a “natureza” se transformou em objeto de prazer (dando lugar à crítica culinária recalcitrantemente burguesa de um Alfred Keer, entre outros), e se chegou, em certo sentido, a uma dramática de antropófagos.³⁷

As peças de Piscator e de Brecht dão continuidade, assim, ao emprego dos temas sociais do naturalismo e, sobretudo no caso de Piscator, a influência dos elementos literários também não é pequena. Várias de suas peças são adaptações de livros. Aquilo que começa a dar singularidade ao teatro épico é encontrado na passagem de um significado mais literário, do “drama social”, para um mais propriamente político ou histórico. De certa forma, com Piscator, o épico retoma uma acepção mais antiga, das antigas narrativas que continham um tom fortemente coletivo e histórico, no lugar da literária romanesca. Nas peças de Piscator o teor social acontece na relação entre um narrador e uma comunidade de ouvintes. O teatro é concebido como local de reunião política, passa do interior do indivíduo para o exterior de um corpo social. Isso significa uma simplificação dos elementos dramáticos e o estabelecimento de uma relação mais direta entre palco e público.

O ator não deveria mais atuar de modo a camuflar sua condição de ator, mas assumindo que fala para o público. Judith Malina, diretora, atriz e fundadora do Living Theater, foi aluna de Piscator na década de 1940³⁸ e explica que em suas aulas, Piscator orientava os atores nessa relação mais direta e onde idealmente o público poderia inclusive intervir no espetáculo, manifestando suas opiniões. “No teatro épico de Piscator e Brecht, a relação fictícia entre os

³⁷ *Idem*

³⁸ MALINA, Judith. *Notas sobre Piscator: teatro político e arte inclusiva*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017, p. 29.

Piscator, nos anos de exílio nos Estados Unidos, funda, em 1933, a Dramatic Workshop na New School. Considerada por muitos como uma escolar dos exilados e contando com alunos que depois ficaram muito conhecidos nos Estados Unidos, como Malina e Marlon Brandon. A aula dada por Piscator era chamada de “O teatro épico”. Piscator chega nos Estados Unidos depois de diversas tentativas frustradas de montar suas peças, com passagens pela França e pela União Soviética, e depois de ter decretado falência na Alemanha.

personagens, que os atores interpretam, é menos real do que a relação que há, de fato, entre os atores e os espectadores”³⁹.

Isso determina um princípio mais geral do épico, o de que os próprios elementos dramáticos não sejam também escondidos. A exposição dos mecanismos sociais é acompanhada pela dos mecanismos do teatro, ambos sendo vistos em sua própria *teatralidade*. Não se trata apenas de uma mera revelação do ilusionismo, mas do recorte dos pormenores mais significativos da vida social. O palco naturalista é, por sua vez, como diz Benjamin, ilusionista. Em um texto sobre o teatro de Brecht, Benjamin opõe o teatro épico ao naturalismo. O teatro épico tem uma “consciência de ser teatro” que no naturalismo não pode existir. Se o teatro épico trabalha por meio da montagem das situações, o naturalismo reprime o teor experimental que deveria ser despertado pelas próprias interferências de um mundo exterior, social. O lugar da “tribuna”, aqui também indicado por Benjamin, aparece em oposição com o ilusionismo:

[...] o palco naturalista, longe de ser tribuna, é totalmente ilusionístico. Sua consciência de ser teatro não pode frutificar, ela deve ser reprimida, como é inevitável em todo palco dinâmico, para que ele possa dedicar-se, sem qualquer desvio, a seu objetivo central: retratar a realidade”⁴⁰.

Sobre esse diálogo com o público e a exposição desses mecanismos, há um fato que ocorre na apresentação da peça *O Mutilado* (1920), que, segundo Piscator, representaria uma certa origem para o caráter épico de seu teatro. Essa peça, além do mais, é montada fora do teatro, em um local de reunião de trabalhadores.

³⁹Ibid. p.18. Eis uma outra passagem de Malina em que fala da direção de atores de Piscator e numera alguns de seus alunos: “Piscator não era fácil com os atores: impunha altas exigências que, para alguns, eram inalcançáveis. Exigia atenção absoluta, concentração total, mas acima de tudo queria que o ator mudasse seu foco. Ele chamava isso de atuação objetiva, em que o objeto do foco do ator é o espectador”. A quantidade de ex alunos de Piscator que se destacaram em teatro, cinema e televisão é extraordinária e demonstra uma maior difusão de sua influência do que geralmente se reconhece. Entre eles, Marlon Brando, o mito, Harry Belafonte, cujos filmes sempre foram densos de conteúdo e crítica social, e que se tornou um ativista militante contra a guerra do Iraque; Rod Steiger, Walter Matthau, Harry Guardino, Jerry Stiller, Ben Gazzara (que recebeu o 18º Prêmio Erwin Piscator em 1995), Jack Garfein, Gene Saks e Louis Guss; Elaine Strich, que falava de Piscator em seu *one-woman-show* na Broadway; Ben Arthur, que também falou no Dramatic Workshop em seu *one-woman-show*; Sylvia Miles, que inventou um ousado estilo burlesco; Vinette Carroll, Michael Gazzo – que fez o papel do Pavão em *Juno e o pavão*, no Workshop, e se tornou um dramaturgo de sucesso na Broadway, autor de *A Hatful of Rain* (Cárceres sem grades) – e Tony Curtis. Ibid. pp. 53-54

⁴⁰ BENJAMIN, Walter. “O que é o teatro épico. Um estudo sobre Brecht”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 81

O seguinte exemplo mostra o que acontecia naqueles espetáculos: John Heartfield, que se havia incumbido de preparar um telão para *O Mutilado*, como sempre o fez com grande atraso; com ele enrolado e metido debaixo do braço, apareceu à porta de entrada da sala, quando já nos encontrávamos na metade do primeiro ato. O que se seguiu poderia ter-se afigurado como ideia minha, mas foi coisa inteiramente involuntária. Heartfield: “Erwin, pare! Estou aqui!” Atônitos, voltaram-se todos para aquele homenzinho, de rosto fortemente avermelhado, que acabava de entrar. Não sendo possível continuar o trabalho, levantei-me, abandonando por um momento meu papel de mutilado, e gritei: “Por onde andou você? Esperamos quase meia hora (murmúrio de assentimento do público) e, por fim, começamos sem o seu trabalho”. Heartfield: “Você não me mandou o carro, a culpa é sua! Corri pelas ruas. Nenhum bonde me aceitou; o telão era demasiado grande. Finalmente consegui pegar um, mas tive que ficar no estribo, de onde quase caí!” (crescente hilaridade no público). Interrompi-o: “Fique quieto Johnny, precisamos continuar o espetáculo” – Heartfield (extremamente excitado): “Nada disso, antes vamos erguer o telão!” Como ele não cedesse, voltei-me para o público, perguntando-lhe o que se devia fazer: se queria que continuássemos o espetáculo ou se devíamos pendurar antes o telão. A grande maioria decidiu pela última solução. Deixamos cair o pano, montamos o telão e, para contentamento geral, recomeçamos o espetáculo! (Hoje, considero John Heartfield o fundador do teatro épico)⁴¹.

A adaptação de Piscator de um livro de Máximo Górkki, a peça *Asilo Noturno* (1925), é um bom exemplo para ilustrar a passagem do naturalismo para o épico no tocante ao tratamento de alguns temas. A adaptação de Piscator é bem diferente do livro. É significativo que o próprio Górkki nega qualquer auxílio ao longo dos ensaios e da montagem. As descrições dos ambientes, no livro, são extremamente verossímeis, segundo Piscator, mas seriam também limitantes e idealizadas. Rosenfeld explica que o asilo do livro se transforma em um grande cortiço, que se prolonga por uma rua e o tumulto no quintal em uma grande rebelião de bairro⁴². A interferência “épica” confunde interior e exterior, que no livro se mantinham mais delimitados. Eis o relato de Piscator sobre sua adaptação:

Em 1925 eu já não podia pensar nas medidas de um quarto apertado, com dez infelizes, e sim apenas nas extensões dos modernos cortiços de grandes cidades. O proletariado esfarrapado começou a ser discutido como conceito. [...] Que decepção para mim, quando Gorki, a quem eu solicitara, se recusou a dar auxílio! Não obstante, os dois momentos em que a peça sofreu uma mudança nesse sentido demonstraram ser também os de maior efeito teatral: o começo, o roncar e estertorar de uma massa que enche todo o palco, o despertar de uma grande cidade, o tilintar das campainhas dos bondes, até que o teto baixa e reduz o ambiente ao quarto, e no pátio o tumulto, não apenas de uma pequena briga de particulares e sim a rebelião de todo um bairro contra a polícia, o levante de uma

⁴¹ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 53

⁴² ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 45

massa humana. Logo, em toda a peça, a minha tendência foi, onde possível, ampliar a dor do indivíduo elevando-o ao geral e típico do presente, e, mediante o levantamento do teto, abrir o recinto fechado para o mundo. O êxito da peça deu-me razão. (Alfred Keer comprovou que com aquele espetáculo o assunto voltou a ser posto em liberdade). Do princípio político resultou um efeito igualmente certo do ponto de vista teatral⁴³.

*

Outro caso interessante de um artista que menciona uma arte épica nesse momento é o caso do escritor e crítico alemão Alfred Döblin, que já defende uma “obra épica”, de cunho político, desde a primeira década do século XX. Sua defesa do épico é notável por abarcar a arte em geral, e não só o teatro. Döblin fala sobretudo da literatura em seus ensaios, pontuando uma “construção” épica que seria também um “restabelecimento” das características narrativas do romance, já que este último teria sofrido uma progressiva “infiltração”⁴⁴ do elemento dramático. Os romances atuais seriam também guiados por diálogos intersubjetivos e pela identificação emocional com os heróis. Segundo Döblin, com o peso opressivo dessas dinâmicas do drama, eles se afastaram tanto da vida que começaram a perder sua credibilidade entre os leitores.

É digno de nota que essa intensificação do drama se reflete também no teatro, com uma demanda cada vez maior por parte do público pela dinâmica da conversação entre personagens bem delimitados psicologicamente. O surgimento de um drama moderno, formado com a ascensão da burguesia, aumenta o ideal da identificação do espectador com o ator. O drama se assume como drama burguês. A burguesia vende, por exemplo, novas ideias de ascensão social que antes não existiam, e os heróis, em uma época marcada pelos romances de folhetim, são comercializados em escala mais industrial. Iná Camargo lembra que o drama moderno é herdeiro da tragédia clássica e das regras aristotélicas, mas as peças fazem encolher agora recursos que poderiam ser concebidos como épicos, como a intervenção de um prólogo ou do coro. Nas palavras de Camargo, “a própria

⁴³ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 96.

⁴⁴ DÖBLIN, Alfred. “A construção da obra épica”. In. *A construção da obra épica e outros ensaios*. Florianópolis, Editora da UFSC, 2017

interioridade deve se transformar em presença dramática e tudo o que está aquém ou além dessas relações que se estabelecem no drama se torna estranho a ele”⁴⁵. Por essa razão os indivíduos devem ser bem caracterizados. São eles, e seus destinos, que movem a integralidade da ação. Não há lugar, assim, por exemplo, para o “inexprimível”, o incompreensível ou para os relatos históricos – mesmo que se possa eventualmente contar com a presença de um “personagem histórico”: “basta coloca-lo num momento de decisão (dramática), manipulando a história propriamente dita de modo a fazer dela uma simples moldura”⁴⁶.

Em suas análises sobre uma arte épica e sua defesa de um “restabelecimento” da épica, Döblin transcende, contudo, em diversos momentos, as divisões entre gêneros. Sua “obra épica” não se encaixa tanto em regras apriorísticas; ela tem uma preocupação: a de fazer o relato das situações de uma realidade, da mesma forma “modelar” e histórica que movia os poetas da antiguidade. Agora, essa exemplaridade se associa com um mundo externo que deve ser também construído politicamente e que aparece como um mundo fragmentado e marcado por uma pluralidade de vozes sociais. Os próprios romances de Döblin seriam, nesse sentido, exemplos de uma obra épica. No livro *Berlin Alexanderplatz* há muitas páginas dedicadas à narração de propagandas da época, notícias de jornais, programas de rádio etc. Em muitas outras, o narrador, que aparece em uma voz independente em alguns trechos, às vezes lançando perguntas, relata acontecimentos que são entremeados com descrições da cidade e dos fatos da Alemanha do entre guerras. Walter Benjamin fala de uma linguagem “oral” que atravessa esse livro, uma linguagem marcada pelas múltiplas vozes dessa Berlim, onde o narrador mal tomaria a palavra. O livro se utiliza muito, segundo ele, dos recursos da montagem.

Tão densa é essa montagem que o autor, esmagado por ela, mal consegue tomar a palavra. Ele reservou para si a organização dos capítulos, estruturados no estilo da narrativas populares; quanto ao resto, não tem pressa em fazer-se ouvir (Ele terá, mais tarde, o que dizer.) [...] Como o poeta épico, ele chega até as coisas com grande lentidão. Tudo o que acontece, mesmo o mais repentino, parece preparado há muito tempo⁴⁷.

⁴⁵ CAMARGO, Iná. *Sinta o drama*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1998, p. 57

⁴⁶ *Ibid.* p. 58

⁴⁷ BENJAMIN, Walter. “A crise do romance. Sobre BerlinAlexanderplatz de Döblin”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 57

Voltaremos a essas questões na parte do trabalho sobre o narrador e sobre uma crise do romance, que se daria em função justamente dessa intensificação do drama em uma escala que formaria um verdadeiro abismo com as experiências sociais e políticas desse período. É possível perceber, a partir de tais questões, um movimento mais geral de apropriação de um território do épico no processo de politização da arte. E é por essa razão que não é tão fácil delimitar uma origem específica para esse termo.

Döblin não se atém apenas ao romance. O teatro também é importante em seus textos. O teatro conseguiria levar adiante inúmeras experiências e exercícios de cunho épico, que serviriam de exemplo para os romances. Döblin chega a fazer inclusive uma crítica à peça *Bandeiras* de Piscator, falando de uma “região intermediária” entre o conto e o drama.

Paquet soube dramatizar o levante anarquista ocorrido em Chicago de tal modo que continuou a imagem intermediária entre o conto e o drama. É um erro referir-se a isso como defeito. Não se pode censurar ao mulo por não ser burro nem cavalo; mau ele só é quando é um mau mulo. Paquet não é o primeiro que pisa o terreno intermediário entre romance e drama. Nesse terreno cabe um grupo inteiro de dramas juvenis dos últimos anos. E a sua peculiaridade sempre lhes foi censurada como erro. Sempre apareceu e aparece essa forma intermediária quando um frio sentimento do autor o proíbe de participar intimamente da sorte de suas personagens e do curso da ação. Por conseguinte, as peças de tese terão inclinação pelo romance dramático, sendo o seu autor inflamado epicamente, e não liricamente. [...]

Acredito que esse terreno intermediário é muito fértil, e será procurado pelos que têm algo a dizer e representar, e aos quais não mais agrada a forma empedernida do nosso drama, que obrigada a uma arte dramática também empedernida. Nos tempos de Ésquilo, ainda, o chão materno para o drama-romance, era o drama; poderá vir a sê-lo de novo. Na atualidade, o cinema, essa narrativa dramática ilustrada [...] aponta para tal caminho⁴⁸.

⁴⁸ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, pp. 68, 69

1.2. Teatro como assembleia

A relação entre o teatro de Piscator e as vanguardas acontece mais por meio de diálogos e interferências indiretas do que na forma de uma apropriação assumida. Piscator nega abertamente essa origem. No momento em que escreve seu livro *Teatro político*, no final da década de 1920, muitos o chamam, segundo ele, de um mero “epígono de Meyerhold”; outros apontavam que seria apenas um discípulo de Max Reinhardt. Ele diz, contudo, que de toda aquela época sobressai apenas uma única personalidade que seria uma influência, o ator expressionista Albert Steinrück. “Nos meus tempos de Munique, considerei o mais genial ator, e cujos papéis (Woyzeck, Kater Lampe, Mahl e Hermann), mesmo superada a fase da guerra, permaneceram vivos em mim”⁴⁹. Piscator dá como um exemplo de sua independência com relação às vanguardas o fato de só ter voltado para a Alemanha e tomado um conhecimento maior das cenas artísticas quando retorna da guerra, em 1918. Já durante a guerra, contudo, formulava maneiras de criar um teatro político e cria sua primeira companhia em 1919.

Apesar disso, seu teatro guarda muitas semelhanças com as vanguardas russas, sobretudo com o construtivismo de Meyerhold. O palco de Piscator, como o de Meyerhold, lembra por vezes um cenário feito por arquitetos ou por engenheiros, e não por cenógrafos. Isso começa a acontecer mais a partir de 1924, com *Bandeiras*, quando as projeções de filmes, fotografias e outros recursos técnicos passam a ser mais comuns. Suas peças contam também com cartazes com textos ou desenhos e caricaturas feitos muitas vezes por George Grosz, o mesmo artista que desenhava nas peças de Brecht; havia também esteiras rolantes e o *Globus Segment*, uma grande esfera dividida em duas partes, que mostrava construções de cenas simultâneas. Ela poderia mostrar, assim, “a guerra mundial na sua relação interior e exterior ao homem, e ao mesmo tempo, o seu efeito político e econômico”⁵⁰. Piscator trabalha também com cenas circenses, atores com pernas de pau e até desenhos animados. Tudo isso, a que Brecht chama de uma

⁴⁹ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, pp. 30, 31

⁵⁰ *Ibid.*, p. 72

“maquinaria pesada”, vem no lugar da necessidade da “ilustração” da ação, função atribuída aos cenários no palco clássico, e se empenha em uma direção ao mesmo tempo narrativa e experimental. Eram as contingências externas que ditavam os procedimentos, e não mais o encadeamento da ação dramática.

Piscator chega a fazer o projeto de um novo teatro, junto com o arquiteto Walter Gropius, onde parte da ação seria transcorrida em volta do público. O projeto não chega a sair do papel contudo.

Atrás das colunas da sala de espectadores, prolongando os palcos laterais, gira uma ampla galeria que sobe com as filas de lugares em forma de anfiteatro, pela qual podem deslizar carros cênicos saídos do palco em profundidade, de modo que determinados fatos podem ser representados em torno dos espectadores⁵¹.

Os construtivistas, mais ou menos desde o final da década de 1910, no momento da Revolução Russa, também fazem um farto uso de telões, escadas, rampas, divisões, filmes e atores circenses. O teatro é um processo em construção, deixando para trás a cenografia⁵². Meyerhold se opõe frontalmente à “instituição” teatro, sustentáculo de uma arte dramática. A necessidade de fazer política modifica totalmente os procedimentos e objetos cênicos. É preciso lembrar que a questão de uma arte “pedagógica” que acompanha o teatro épica, sendo muito aproveitada por Brecht, é uma questão comum para uma arte política da época, não tendo simplesmente a origem iluminista que alguns críticos do teatro de Brecht atribuem a ele. O campo pedagógico é relacionado não a um ensinamento hierárquico dos autores para o público, mas a uma prática de transformação das condições materiais. A pedagogia significa, em última análise, aplicar as teorias marxistas na arte e mudar a realidade, por meio de uma troca de informações ativa entre os artistas e entre os artistas e a sociedade.

A cultura de uma arte didática é rapidamente absorvida pelos artistas alinhados ao comunismo, principalmente pelos vanguardistas russos. No momento da Revolução Russa, existe um forte anseio por corresponder aos apelos de Lenin, sobretudo com as experiências da guerra e das sucessivas crises econômicas. Na Rússia, o construtivismo de Meyerhold era ainda mais entusiasta e marcada pelo sentido pedagógico do que o teatro épico. Ripellino aponta que as

⁵¹ Ibid., pp. 150, 151

⁵² RIPELLINO, Angelo Maria. *O truque e a alma*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 261

invenções arquitetônicas laboriosas confundem-se com o desejo de “milagre da técnica” semelhante ao do futurismo. Ripellino fala ainda da transformação da arte em uma “produção” serial de objetos, em um racional processo produtivo.

Com efeito [os construtivistas] renegaram telas e palhetas para desenhar utensílios, aparelhos, louças, móveis, modelos de vestuário operário”. poetas como Maiakovski, em sua revista LEF, propugnavam a necessidade de “substituir o arbítrio da ficção pela dita ‘fotografia’, ou seja crônicas, artigos, estenogramas, uma literatura tão deserta quanto um relatório policial”⁵³

Uma característica do teatro de Meyerhold que se assemelha mais à Brecht do que a Piscator em função do emprego de um maior distanciamento dos atores com seus personagens é uma marcação mais acentuada do gesto. Os gestos não deveriam aparecer camuflados pela ilusão das cenas, mas assumir-se em códigos mais objetivos e sociais. O gesto passa a portar, como diz Rosenfeld, uma espécie de máscara pantomímica. Assim, para exprimir tristeza, por exemplo, o ator fica de “ombros caídos, move-se de modo contorcido, negligencia os trajés; a alegria pode ser expressa por uma dança saltitante, a atmosfera matinal pela marcha vigorosa e confiante de um grupo etc”⁵⁴. Em Brecht, veremos que os gestos, mesmo sendo “gestos sociais” e muito marcados, não são tão imbuídos desse exagero próximo de uma carga simbólica, os personagens são mais singularizados.

Piscator relata como a revolução russa também traz impactos para sua dramaturgia e para a vida cultural da Alemanha. A revolução é um marco inaugural para seu teatro. Ele diz que há algum tempo, ao longo de sua experiência na guerra, tentava conjugar, de certa forma, arte e política, sem compreender exatamente como isso poderia se dar. No ano de 1917, ano da revolução, essa necessidade de uma arte política se torna cada vez mais aguda,

⁵³ Ibid., p. 268.

Em uma carta à Tchékhev, ainda de 1901, ele Meyerhold já dizia: “Sinto por meus colegas que não cobizam elevar-se acima dos restritos interesses de casta, que permanecem estranhos aos interesses sociais. Sim, o teatro pode desempenhar um imenso papel na reconstrução de tudo o que existe!”. Ibid., p. 252. Quando se dá a revolução, Meyerhold adquire quase um fanatismo pela dimensão da revolta, superando o radicalismo do futurismo. Ripellino escreve que Meyerhold, “como um demônio briguento”, mergulhou sua dramaturgia imediatamente no contexto da revolução. “Sua inclinação terrorista vinha acompanhada dos fingimentos de uma demagogia descomedida. No fugaz período (de 16 de setembro de 1920 a 26 de fevereiro de 1921), em que encabeça o TEO, teria adorado dinamitar o consórcio teatral por inteiro. Começando por “trancar com cadeado” os teatros tradicionais que ele, sobrevivente do Aleksandrinski, odiava como a fumaça nos olhos”. Ibid. p. 253

⁵⁴ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 116

dessa vez por meio de um misto de “clarão luminoso” e de pesada mágoa, por se descobrir como um joguete do destino, tendo que lutar em uma guerra que, na realidade, não desejava. Em 1919, depois de voltar para a Alemanha, diante de toda a efervescente cena cultural e tendo como instrumentos as ideias de Marx, ele começa a formular então seu teatro proletário. Ele opõe as teses sobre possíveis influências de outros autores em seu teatro ao próprio fato social da revolução. Ela não é um marco apenas de ruptura política, mas do conhecimento teórico que passa a fundamentar sua dramaturgia.

Por longo tempo, até o ano de 1919, arte e política constituíram dois caminhos que se estendiam lado a lado. No sentimento já ocorrera uma mudança. A arte como uma finalidade em si não podia mais contentar-me. Por outro lado, eu continuava a não ver o ponto de cruzamento dos dois caminhos, onde deveria surgir um novo conceito de arte, um conceito vivo, combativo, político. Àquela mudança no sentimento era mister acrescentar, ainda, um conhecimento teórico que formulasse claramente tudo aquilo que eu ansiava. E esse conhecimento quem o proporcionou foi a revolução⁵⁵.

A necessidade de fazer política modifica totalmente os procedimentos e objetos cênicos, que não se subordinam mais à ação dramática. Na peça *Dia da Rússia* (1920), sobre a atualidade do problema russo no momento pós revolução de 1917, há uma autonomia dos elementos teatrais em relação uns aos outros, sem que precisem configurar uma unidade. Isso os libera para um vínculo com a política, para uma maior intervenção. O cenário, diz Piscator, não é um cenário, é um “mapa” que dá ao mesmo tempo “a situação geográfica e o significado político da cena”. Assim, “a decoração participava do espetáculo, intervinha no fato cênico, tornava-se uma espécie de elemento dramático.”⁵⁶ Esse “mapa”,

⁵⁵ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 32. No seguinte trecho Piscator fala do impacto da revolução russa e das falas de Lênin no rádio que pediam pela paz e pela confraternização dos povos, em suas concepções sobre a guerra, onde lutava: “Uma gigantesca esperança iluminou os demais acontecimentos, e estendeu o seu arco sobre o fim da guerra. As verdades ocultas subitamente emergiram no esplendor da luz. Aquela coisa indefinível, até então tida por “fatalidade”, revestiu-se de formas sensíveis, e se tornaram claros, insípidos, despedidos de heroísmo, o seu começo e a sua origem. Reconhecido o crime, sobreveio a poderosa cólera de se ter sido joguete de forças anônimas. (eu as mostraria mais tarde em “Rasputine”: o onipotente espírito pequeno burguês que naquele tempo regia o destino dos povos). E a oposição a uma cultura que se deixara agrilhoar por uma “ordem” daquelas, da política e da economia. Evidentemente, não podíamos ainda reconhecer as molas da revolução russa. Não compreendíamos o seu significado no sentido da grande revolução futura. Com o esfacelamento militar russo, e a vitória dos alemães, todos acreditavam que a paz não tardaria, mas tremiam ante a ideia de que aquela paz significasse, igualmente, o fim da revolução russa. p. 33, 34. p. 253. [outubro teatral correspondente == futuristas. humilhar a essência] p. 253

⁵⁶ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 53

de um esclarecimento das orientações políticas, tem a ver com a atribuição de um sentido “construtivo”, didático, muito próximo a Meyerhold. Segundo Piscator, é introduzido um novo fator: “o fator pedagógico”. O teatro é um lugar de debate, volta-se também para a razão do espectador. “Não devia tão-somente comunicar elevação, entusiasmo, arrebatamento, mas também esclarecimento, saber, reconhecimento”⁵⁷.

Apesar da proposta didática ser comum a muitas vanguardas, o teatro épico se singulariza por formular uma pedagogia mais voltada para as etapas de elucidação de alguns fenômenos sociais, para esclarecimentos baseados mais diretamente nas teorias marxista, um teatro que, no caso de Piscator, é quase de “atualidade”, mais próximo às vezes do jornal. São “simples peças”, que mostram “aspectos do mundo”⁵⁸, onde a política não é mais um “fundo interessante” diante do qual se apresenta uma “peça psicológica qualquer”. Antes das apresentações que contavam com recursos técnicos como palcos giratórios, filmes e atores circenses e representavam contextos históricos mais abrangentes, o início da dramaturgia de Piscator é marcada por esses trabalhos mais fragmentários, que contam com interferências constantes do público, como se fossem reuniões políticas. Algumas dessas peças são denominadas de “revistas”, apresentadas para operários com o intuito de parodiar e debater certas situações. Os atores muitas vezes encarnam o papel do proletário ou do burguês e iniciam confrontos que seriam resolvidos dialeticamente e em conjunto com o público.

O fator pedagógico, de uma “simplicidade épica” da exposição dos fatos, não pretende diminuir o potencial vanguardista e experimental. A necessidade de expor os materiais políticos, sem arrumar uma nova moldura dramática e com inovações técnicas muito diversas, já adiciona por si só elementos vanguardistas. Esse tipo de material cotidiano cria um deslocamento realizado por muitas vanguardas de retirar um objeto de seu contexto habitual e isolá-lo em um novo espaço.

O teor didático, muitas vezes, não está na dimensão do ensinamento, mas na relação direta com o público. Isso também se dá em um sentido contrário à necessidade de esclarecimento do drama. Para Piscator, não se pretendia compreender uma peça “claramente”, “reconhecê-la sempre em sua relação

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ *Ibid.* p. 52

interna. [...] uma ampliação e elaboração do material político como a que buscamos se opõe, desamparada e inconscientemente, ao teatro atual”⁵⁹.

Diferente do que se dava no contexto do construtivismo russo, a situação da Alemanha, por ter perdido a guerra, pelas altas sanções econômicas e um cenário político que não sinalizava qualquer esperança, onde o nacional socialismo ganha cada vez mais força, não comportava o otimismo revolucionário não poderia vir talvez com tanta ênfase. Além do mais, uma descrença se abate cada vez mais em escala mundial depois da chegada de Stálin ao poder, em 1925, substituindo as novas liberdades artísticas por uma arte que deveria ser submissa às regras do partido, sob o risco de prisão ou morte.

Na Alemanha imperava o expressionismo. Os jovens, como lembra Paolo Chiarini, comparando o teatro épico de Brecht com o expressionismo, eram “socialistas em política e expressionistas em literatura.”⁶⁰ Se o *phatos* de um certo sofrimento do expressionismo era mais adequado a uma Alemanha destruída pela guerra, o teatro épico de Piscator e de Brecht não se vincula tanto a esse ponto de vista de uma intensidade subjetiva. Sua proposta é mais guiada pelo marxismo, no sentido de transpor narrativas para o palco, não como “modelos”, mas para compartilhar leituras críticas dos fenômenos da época, tomados agora como fenômenos mutáveis, transitórios, e não como uma “natureza”. A proposta didática advinha no sentido dessa possibilidade de entender, não com a fúria futurista, mas com uma “calma épica”, o que se passava em volta, de criar possibilidades de intervenções concretas, com a constatação dessa mutabilidade.

O teatro torna-se local de uma “assembleia” política, em uma troca de informações ativa com o público. O ator não deveria mais representar como se esse último não existisse e nem camufla sua condição de ator. Seu endereçamento não é tanto para um ideal de atuação pré-orientado, para o texto, mas para o público. Essa instância do teatro como assembleia é também pensada por Brecht e por Benjamin como veremos. Piscator começa a falar aqui de uma assembleia, contudo, como um lugar também físico, para onde levava suas peças, locais de reunião e debates.

⁵⁹ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 134.

⁶⁰ CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967, p. 45

Era preciso agarrar a multidão no seu ambiente. As decorações, como se pode imaginar, eram primitivas, mas, em consonância com a mudança de objetivos do teatro aqueles telões simples, pintados às pressas, transformavam-se também no seu significado⁶¹.

O público, portanto, é muito importante para pensar as mudanças no teatro. Piscator diz que o teatro épico conta com um novo fato central, que é ascensão do proletariado como público. Para além de todo o sentido maior de um âmbito “público” sobre o qual veremos mais tarde, que inclui também o autor e os atores, essa ascensão pressupõe o acesso mais concreto na arte de novos sujeitos políticos. Piscator associa seu teatro diretamente a comitês de trabalhadores e ao Partido Comunista da época, insistindo em várias frentes para aliar arte e política. Seu objetivo, como diz, não é fazer um teatro para o proletariado, mas *do* proletariado.

Piscator fala sobre uma “demora” para o proletariado auxiliar mais ativamente no processo de uma politização do teatro. O proletariado “vale-se de todas as possibilidades de expressão da sociedade burguesa, cria para si próprio, embora em âmbito relativamente modesto, uma imprensa particular, entra no parlamento, entra no Estado. Mas não dá atenção ao teatro”. Por um lado, isso se dá porque a luta política consome todas as forças cabíveis, não restando energia para as “missões culturais”. Por outro lado, o proletariado de uma geração mais antiga segue, em matéria de arte, as opiniões burguesas. A arte é vista como um elemento supérfluo, ainda como o “templo das musas”, “onde só se pode entrar de casaca e correspondente boa disposição. Consideraria um ultraje ouvir, no meio dos ornatos de púrpura e de ouro, alguma coisa sobre a ‘horrível’ luta de todos os dias, sobre salários, sobre horas de trabalho, dividendos e lucros. Essas coisas são de jornal”⁶².

A criação do chamado “Teatro Livre”, que vende ingressos a preços populares⁶³ muda a situação em Berlim. Logo são criadas também as chamadas Cena Popular e a Nova Cena Popular Livre (contando com nomes como Bruno Willw, Otto Erich Hartleben, Franz Mehring e Gustav Landauer). Essas duas associações conseguem reunir 80.000 sócios até 1920, com uma participação ativa

⁶¹ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 52

⁶² *Ibid.*, p. 42

⁶³ “Teatro Livre” francês de André Antoine, um teatro pioneiro em termos de arte experimental e popular, que incluía em suas programações peças também a preços baixos.

das classes mais baixas. Piscator critica, contudo, a forma como tais movimentos se desenrolam. Apesar de sua importância, a ideia ainda se resumia a uma ideologia burguesa da “arte para o povo”. A ideia de forjar uma estética, uma “arte”, parece ultrapassada a Piscator. “Não terão, muitas vezes, uma ideia de sua responsabilidade, quando constroem, como se fora um bloco de bronze, o conceito de arte?”⁶⁴

Pode-se associar a necessidade de falar diretamente para o público e a concisão do exagero emocional do ator dramático com a experiência de Piscator durante a guerra, onde fazia peças cômicas em cidades em que passava como soldado. Em seu livro *Teatro Político*, Piscator abre uma cronologia do surgimento de seu teatro em 4 de agosto de 1914: “e a partir daí o barômetro subiu: 13 milhões de mortos, 11 milhões de mutilados, 50 milhões de soldados em luta, 6 bilhões de tiros, 50 bilhões de metros cúbicos de gás⁶⁵”. A experiência da guerra mudaria tudo, segundo ele, em sua visão da arte. Em 1917 começa a pensar em uma proximidade entre arte e política durante a montagem dessas peças cômicas. “Notável contraste: assistir ao teatro em cidades crivadas de balas, e não propriamente a uma ‘arte elevada; mas a peças como *A mosca espanhola*, *A tia de Carlitos*, *No Cavalinho Branco*, e outras. Eu tinha de desempenhar papéis de ‘bon vivant’, além de outros papéis cômicos”⁶⁶. Assim, “[...] A guerra, como gigantesco aspirador de pó, sugara todas as lembranças de tempos anteriores. Fui obrigado a ‘começar de novo do começo’. O que a partir de então aceitei não era arte, nem coisa formada na arte, mas sim a vida, formada no conhecimento⁶⁷

Brecht fala da obtenção de uma “gestualidade” nas experiências de Piscator. Quando a necessidade de explicação dramática é reduzida, o corpo dos atores e seus movimentos passa a prevalecer. O teatro começa a adquirir também um “distanciamento” com relação à coerência das cenas. Tudo aquilo que quebra o ilusionismo e instaura um ponto de vista histórico atravessa esse distanciamento. Os vários aparatos técnicos, como se viu, servem a mesma quebra do ilusionismo e o teatro de Piscator adquire cada vez mais dessas ferramentas técnicas. Apesar de Brecht se diferenciar bastante desse ponto do teatro de

⁶⁴ Ibid., p. 63

⁶⁵ Ibid., p. 21

⁶⁶ Ibid., p. 30.

⁶⁷ *Idem*

Piscator, que acabava por inevitavelmente formar grandiosos espetáculos, ele chega a falar com entusiasmo das pesadas maquinarias de Piscator.

O maquinista-chefe de Piscator tinha consigo um caderno que se assemelhava tão pouco ao do diretor da cena de Reinhardt, quanto a partitura de uma ópera de Stravinsky tem em comum com o caderno de músicas de um cantor de melodias⁶⁸. A maquinaria instalada no palco do teatro da praça de Nollendorf [onde Piscator trabalhava com seus atores] era tão pesada que foi preciso reforçar o piso com vigas de ferro e pilares de cimento. Içaram-se tantas máquinas à cúpula que um dia esta desmoronou. O ponto de vista estético estava inteiramente subordinado ao ponto de vista político. Pintar feno em um cenário, quando se podia apresentar um filme rodado no próprio lugar, e possuindo um valor documental irrefutável! Vivam os desenhos animados, quando o artista Georg Grosz, por exemplo, tinha uma intervenção a fazer diante de seu parlamento público! Piscator estava mesmo pronto a renunciar, de certa forma, aos atores. Quando o imperador da Alemanha, pelo intermédio de cinco homens da lei, processou Piscator por querer representa-lo no palco por um ator, Piscator contentou-se em perguntar se não aceitaria o imperador, ele mesmo, o papel; ofereceu-lhe de certo modo um contrato! Enfim, todos os meios pareciam bons. O laboratório para a representação correspondia, para a feitura de uma peça, a um laboratório do mesmo tipo. Todo um estado-maior de dramaturgos trabalhava na peça, em colaboração, com a ajuda e sob o controle de toda uma equipe de especialistas, historiadores, economistas, estatísticos⁶⁹.

A imagem da cúpula que cai é bastante significativa. Trata-se da imagem da derrubada das paredes ilusionistas. A arte vai perdendo seus parâmetros fixos. Os novos critérios da arte, bem como o desenvolvimento de suas novas técnicas, são pensados com a mesma flexibilidade das contingências exteriores, em sua dimensão transitória, histórica.

Nos textos de Piscator, há também algumas menções a Brecht. Em seu livro *Teatro político*, a figura de Brecht surge sobretudo no contexto da peça *As aventuras do bom soldado Svejk* (1928), uma peça de bastante sucesso na época, que contou com sua participação na reelaboração de um roteiro feito inicialmente por Max Brod e Rans Reimann, e muito criticado por Piscator⁷⁰. Reproduzimos

⁶⁸ BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967, p.128.

⁶⁹ Ibid, p. 128 e 129. Eis também uma descrição de Piscator de algumas dessas técnicas no espetáculo *Bandeiras*: “Mande erguer em ambos os lados do palco grandes telas de projeção. Durante o prologo, que introduzia a peça em uma caracterização dos protagonistas, apareciam nas telas as fotografias das personalidades por eles representadas. Na peça, vali-me das telas para ligar as diferentes cenas, por meio da projeção de textos intermediários. Foi, que eu saiba, a primeira vez que, no teatro, se aplicaram projeções de fotografias em tal sentido De resto, limitei-me a deixar que se representasse o mais clara e objetivamente possível a peça, que aliás exigia 56 atores”. PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 70

⁷⁰ A crítica de Piscator ao roteiro inicial: “A ação trazida de fora para Schwejk, além de ser uma história de amor, tirou a base política fundamental da obra de Hasek. Deixaram de constituir o

dois comentários de Piscator sobre as participações de Brecht nas reuniões para a elaboração do roteiro:

[Brecht] contribuía com a sua argumentação, em longas exposições doutrinárias das quais por muito tempo nada entendemos, até que percebemos que falava da marcha de Schweik rumo a Budweis. Brecht gostava de afixar uma espécie de etiqueta às coisas, antes mesmo de estar determinando o conteúdo destas⁷¹.

Eis o outro trecho:

Brecht aparecia muitas vezes, no seu primeiro automóvel, bastante admirado; era o único entre nós a possuir, então, um veículo daqueles, e lembro-me com prazer de quantas vezes tivemos que empurrá-lo, porque a ignição falhava, até um trecho em declive da rua, quando, então, Brecht, de charuto na boca e acenando para nós, deslizava contente⁷².

fator decisivo o ambiente e os seus personagens, e passaram a sê-lo os vários insignificantes indivíduos ligados a ele pelas necessidades cênicas da comédia. As arremetidas de Hasek contra a monarquia, a burocracia, o militarismo e a Igreja, perderam assim toda sua força". Ibid., pp. 218, 219

⁷¹ Ibid. p. 216

⁷² Ibid., p. 215

2.

Do drama ao teatro

2.1 A história encontrada nos pormenores

Como ponto de partida para uma aproximação de alguns aspectos do teatro brechtiano, esse capítulo irá traçar algumas diferenças entre esse teatro e o de Piscator, com ênfase em suas concepções sobre o sentido de um teatro histórico. As peças de Brecht não se configuram com a mesma intensidade que as de Piscator como peças de agitação política, nem são montadas como grandes espetáculos, articulando tantos aparatos técnicos. Elas têm menos ligação com um teatro construtivista, onde os diretores assumiam um papel também de engenheiros ou arquitetos, como o teatro de Meyerhold. Suas obras, porém, se influenciam de diversas formas. Com relação a diversos aspectos, não é possível saber exatamente em que medida é Piscator que influencia Brecht, ou este último àquele. Como se viu, Brecht atribui a Piscator o início de um teatro que começa a ser dotado de uma função social. Ao mesmo tempo, é Brecht quem desenvolve uma teoria do teatro épico e assim denomina o teatro de Piscator, sendo seu colaborador em inúmeras peças. No trecho a seguir, Brecht fala um pouco sobre essas influências (Brecht fala de si mesmo aqui em terceira pessoa).

Quando trabalharam juntos cada um dos dois tinha seu teatro: Piscator tinha o seu no “Nollendorplatz”, o autor tinha um “Am Schiffbauerdamm”, onde ensaiava seus atores. O autor retrabalhou parte das grandes peças realizadas por Piscator: chegou a escrever cenas; uma vez, um ato inteiro⁷³. Para ele escreveu “Schweik” inteiro. Por outro lado, Piscator assistia aos ensaios do autor e o apoiava. Ambos tinham uma preferência pelo trabalho coletivo. Tinham os mesmos colaboradores, o músico Eisler, por exemplo, e o desenhista Grosz. Ambos trouxeram grandes artistas para colaborar com amadores e apresentavam revistas para operários. [Piscator] não havia provado, dizia o autor, que é possível também fabricar peças recorrendo à montagem, completando cenas e esboços de outros autores através dos recursos do palco e por intermédio de documentos? A teoria, em sentido rigoroso, do teatro não aristotélico e a elaboração do efeito de distanciamento devem ser computadas na conta do autor; o que não impede que

⁷³ Brecht se refere aqui à montagem de *Rasputine*. Os ensaios estavam muito atrasados, mesmo assim a peça não chegava a uma forma final, e no dia anterior ao do dia marcado para a estreia Brecht passa a noite em claro com Piscator e os atores reescrevendo alguns trechos da peça.

Piscator as tenha também utilizado, e de uma maneira ao mesmo tempo autônoma e original. É sobretudo a Piscator que cabe o mérito de ter orientado o teatro em direção à política. Sem esta nova orientação, o teatro do autor não teria sido nem imaginável⁷⁴

Brecht se apropria, além disso, de várias técnicas de Piscator que tinham o intuito de criar um espaço narrativo no palco, interromper a ação e o ilusionismo. Sobretudo a partir de 1930, com *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, feita em parceria com o compositor Kurt Weill, ele passa a usar no palco projeções de filmes e fotografias, cartazes, aparatos circenses e telas. As telas, por exemplo, vinham às vezes apenas com o título das cenas projetados, o que tornava esse teatro “literalizado”, mais literário no sentido em que podia ser lido como um texto. Suscitava no espectador a possibilidade de elevar-se acima da ação, e não se manter dentro da ação.

Além dessas apropriações de Piscator, em Brecht a música adquire uma função política cada vez mais essencial e havia o mesmo objetivo de interromper a ação. *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, muito atacada pela crítica, tendo chegado a existir um pedido do partido nazista para proibir sua exibição, de conteúdo “imoral”, é criada, por exemplo, como uma ópera. Apesar de ser em geral um crítico desse formato, Brecht formula o que ele chama de *songs óperas*, “canções” de caráter popular que são, ao longo da peça, entremeadas com diálogos. Apesar de ser um crítico, ele não quer acabar com a ópera, mas mudar sua função social, como diz, “refuncionalizar”. Aproveita o que chama de elemento “absurdo” das óperas, sua aspiração por um realismo que é anulado pela música. A ópera ocasiona uma “fruição” que Brecht também quer utilizar, e que se mistura, no caso com um alto grau de irrealidade, de absurdo:

Um homem que morre, eis qualquer coisa de bem real. Mas se ele canta no momento de sua morte, entramos completamente no terreno do absurdo, absurdo esse que se transformaria caso o espectador cantasse também ao olhá-lo. A música se torna a realidade fluida e irreal. Muitas vezes ela dá nascimento a um terceiro mundo, a qualquer coisa de muito complexo, de muito real também e de onde se podem extrair efeitos bastante reais [...] existe uma relação direta entre o grau de fruição e o grau de irrealidade⁷⁵.

⁷⁴ PEIXOTO, Fernando. *Brecht. Vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974. p. 78.

⁷⁵ BRECHT, Bertolt. “Notas sobre Ascensão e queda da cidade de *Mahagonny*”. In. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967, p. 57.

As músicas, descritas por Benjamin, como “cortantes”, “ásperas”, têm a mesma função de interromper a ilusão e tecer comentários políticos. Não configuram simplesmente a voz de uma entidade maior, como nas tragédias, mas uma voz que se torna a tensão entre essa entidade, um pensamento comum, de um senso comum social – voz que poderia ser, por exemplo, identificada à voz do público – e o posicionamento do próprio dramaturgo, ou de um narrador crítico.

Algo que gera muito impacto no teatro brechtiano é o conjunto de métodos de atuação, utilizados para determinar o sentido social das cenas e a desarticulação do realismo. Pode-se mencionar também como uma dessas técnicas que servem para interromper o ilusionismo, uma técnica que não advém de elementos tecnológicos ou da música, mas que se delineia como o início de um distanciamento entre o ator e os personagens ou entre esses e o dramaturgo, que irá demarcar a esfera do “efeito de distanciamento” (*Verfremdungseffekt*) e do “gesto”, sobre a qual veremos. O próprio corpo e o gestual dos atores são usados como uma das principais técnicas. Trata-se de um corpo já social, exterior. Sobre isso, Brecht relata para Benjamin o que seria um importante episódio para o início do teatro épico, ocorrido nos ensaios de *Eduardo II*, que conta com a presença do clown Karl Valentin e da dramaturga Asja Lacis. Esse trecho é tirado das anotações de Benjamin:

A batalha que aparece na peça deveria ocupar o palco por 45 minutos. Brecht não conseguiu dar conta dos soldados. (Asja, sua assistente de direção tampouco.) Por fim, ele dirigiu-se a Valentin, à época seu amigo íntimo, que estava presente no ensaio, e, confuso, perguntou: “Então, que tal? Como estão os soldados?”. Valentin: “Estão pálidos, têm medo”. Essa observação foi decisiva. Brecht acrescentou: “Estão cansados”. Os rostos dos soldados receberam uma grossa camada de giz. E, nesse dia, o estilo da montagem foi encontrado⁷⁶.

Benjamin associa esse relato, que mostra uma assunção da artificialidade dos mecanismos teatrais, com o momento em que ele teria encontrado uma motivação para ideias que iriam constituir seu livro *O Drama barroco alemão*. “Lembrei-me da apresentação de *El Cid* em Genebra; quando olhei pela primeira vez para a coroa torta na cabeça do rei, surgiram as primeiras ideias daquilo que escrevi nove anos depois, no livro sobre o drama barroco”⁷⁷.

⁷⁶ BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 109.

⁷⁷ *Idem*.

Brecht aproxima-se de Piscator no que diz respeito a um teatro histórico. Nesse âmbito, porém, pode-se apontar uma diferença mais essencial entre suas obras e sinalizar uma passagem de um teor mais dramático para um teatral – sendo o teatro já entendido aqui em uma superação mais radical dos elementos do drama. Como foi dito, as peças históricas de Piscator têm a intenção de historicizar as condições de seu tempo, em uma perspectiva que trabalhe com a transformação ou com o entendimento dessas condições. Brecht o acompanha nesse ponto, mas sua concepção de história é mais fragmentária e singulariza os personagens, enquanto Piscator concebe a história a partir de uma magnitude maior. Ele próprio diz que seu teatro é mais “heroico” que o de Brecht, estabelece um campo semântico do épico com uma orientação mais clássica, até mesmo bíblica, como deixa claro no trecho seguinte, onde se defende da acusação de que seus teatros seriam formalistas.

[...] do mesmo modo que Brecht, não posso ser formalista. Ideologicamente, Brecht é meu irmão, mas a nossa apreensão da totalidade é diferente. Brecht revela pormenores significativos da vida social, eu tento de preferência mostrar a conjuntura política na sua totalidade. [...]. A nossa diferença fundamental está no sentido que damos à palavra *épico* que eu concebo como visando à instauração de uma sociedade heroica fundada sobre o homem. A Bíblia e as Eddas parecem-me as obras onde este elemento épico melhor se encontra expresso⁷⁸.

O teatro lida com a história da “criação do mundo”, como diz ainda Piscator, das “revoluções e guerras passadas”. Para ele, tratar desses assuntos, “sob a ameaça hitleriana, era particularmente importante”⁷⁹. Já que no teatro Brecht, os atores e o dramaturgo tomam uma distância mais crítica em relação aos personagens. Estes, assim, não precisam ser personagens históricos em uma integralidade. Não há a necessidade de fazer viver as figuras do passado, encarnando ora o lado do oprimido, ora o do opressor. Os personagens são movidos por contradições e pormenores. Bernard Dort, no seguinte trecho, aponta exatamente essa diferença entre Piscator e Brecht e mostra como as técnicas em Piscator podem ficar à serviço da totalidade.

⁷⁸ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 77

Piscator associa essa acusação, no caso, com o fato de que as suas peças e as de Brecht fazem “comentários sociais” em peças históricas, o que as afastariam de um “realismo”, e as deixariam presas ao esquema estético.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 72.

Piscator quer mostrar tudo. Quer mostrar a História que se faz, como e por quem ela é feita. Por exemplo, montando *Rasputin*, utiliza a *segment-bühne*, isto é, um palco hemisférico com planos múltiplos; no centro, Rasputin age e fala, e à sua volta, em alturas diferentes, desenrolam-se ações paralelas que envolvem as principais personagens da Europa. Brecht, por sua vez, pretende nos mostrar a relação entre o homem, entre um homem e a História – não nos expor toda esta História. Para ele, há, de um lado, a vida individual deste homem e, de outro, a História: cabe ao espectador efetuar o vaivém entre os dois e extrair daí a moral, a sua moral⁸⁰.

Além do *segment-bühne*, podemos citar o caso das esteiras rolantes na adaptação de *O bom soldado Svejk*, feita com a ajuda de Brecht. As esteiras, ao alongar a extensão da marcha dos soldados no palco, ajudam a conferir a amplitude da marcha do romance, sendo possível incluir mais paisagens das travessias dos soldados. Piscator menciona, em seu livro *Teatro político*, que recursos como esses ajudavam a não deixar de fora a riqueza de detalhes históricos dos romances que adapta. Há uma necessidade maior da “ilustração” da ação.

Em Brecht, por outro lado, a maior singularidade dada aos personagens pode ser ilustrada com sua peça *O Círculo de Giz Caucasiano* (1948). A figura do “recitante” não é isolada dos contextos. Se ele é o narrador de uma Geórgia medieval na peça, ele não apenas apresenta em forma de versos o início de cada ato, ou “quadro”, mas participa também como personagem. No prólogo, ele aparece como quem vai relatar a lenda, de origem chinesa, sobre o círculo de giz caucasiano, para dois grupos de colcozes que discutem sobre os rumos da reconstrução da região após a Segunda Guerra. O recitante é também sujeito histórico com suas particularidades. Os atores brechtianos devem portar “aspectos” de seus personagens como aspectos do mundo, e não o todo. As forças históricas mais ou menos progressistas atuam em cada um deles, o que dificulta uma clara identificação empática do público. Eis uma das cenas do “prólogo” com o personagem do recitante.

CAMPONESA à direita É uma grande honra para mim conhecer o senhor. Ouvi falar dos seus cantos quando eu ainda estava nos bancos da escola.

RECITANTE Desta vez é uma peça com canto; cada qual tem o seu papel, ou quase. Trouxemos as máscaras antigas.

⁸⁰ DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 286

VELHO à direita Será uma das lendas velhas?

RECITANTE Chama-se *O círculo de giz*, vem-nos dos chineses. Naturalmente nós a representamos em forma modificada. Yura, mostra as máscaras. Camaradas, é uma honra para nós diverti-los depois de um debate difícil. Esperamos que sejam da opinião que a voz do velho poeta ressoa igualmente bem à sombra dos tratores soviéticos. É um erro misturar vinhos diferentes, mas a antiga sabedoria e a nova casam admiravelmente. Agora, espero que vão dar-nos a todos alguma coisa para comer, antes de começarmos. Isso dá forças.

VOZES Certamente. Venham todos à sala de festas.

Vão todos alegremente almoçar. O Perito se volta para o recitante.

PERITO Quanto tempo dura a história? Tenho que estar à noite em Tífilis.

RECITANTE *com ar distraído* Na verdade são duas histórias. Algumas horas.

PERITO *discretamente* Não poderiam abreviar?

RECITANTE Não⁸¹.

Brecht traça uma maior ligação, assim, entre o passado e o presente. Ele consegue representar uma mesma atitude à luz de dois tempos, e não fazer com que sejam perdidas suas respectivas idiossincrasias. Os pormenores históricos são postos sob a perspectiva de um olhar radicalmente contemporâneo, mas não são camuflados. Nos diálogos acima citados o recitante fala de um casamento de uma sabedoria antiga com uma nova. O Cáucaso medieval e a Segunda Guerra se aproximam não como exemplos entre si, ou como metáforas, mas com a manutenção de suas materialidades, de modo que o leitor possa aproximar-se delas com um mergulho. Brecht deixa claro que suas narrativas não formam uma “parábola”, que seria mais fechada e poderia passar essa impressão metafórica. Ele se utiliza de um teor fabular, de uma “sabedoria”, caráter “modelar”, mas que não se fecham em uma imagem muito rígida ou no significado de algum dogma.

O círculo de giz caucasiano não é uma parábola. O prólogo pode induzir ao erro, uma vez que a fábula é contada para que se elucide a disputa pela posse do vale. Contudo, vista mais de perto, a fábula se revela como narrativa autônoma, que não prova nada em si mesma e apenas demonstra uma espécie de sabedoria, uma atitude que pode ser modelar para a disputa atual (...)⁸²

⁸¹ BRECHT, Bertolt. *O círculo de giz caucasiano*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. pp. 49, 50

⁸² Ibid., p. 13.

Veremos em uma outra parte do trabalho que é possível encontrar diversos dos atributos do narrador, apontados por Benjamin, em Brecht, sua objetividade, sua concisão psicológica, sua sabedoria, a linguagem seca, o vigor com que se volta para um mundo social ou exterior. Esse trecho de Brecht é um exemplo do emprego de um vocabulário que se conecta muito com o campo do narrador épico benjaminiano. O público, no teatro épico, é chamado por Benjamin de uma grande “massa de ouvintes”. Assim, “a crítica em sua forma atual não está mais à frente da massa, mas em sua retaguarda”⁸³. É o público que estabelece a crítica. Como na assembleia introduzida por Piscator, o lugar onde o ator e o público se encontram em um diálogo mais direto, é agora também uma assembleia no sentido desse lugar oral da escuta. O público é um “fórum” e o palco uma “tribuna”⁸⁴.

Benjamin também escreve sobre o fato de que Brecht vê a história nos “aspectos individuais e incomensuráveis”. Ele fala de uma flexibilidade no manejo de Brecht com a história que não a deixa, assim, tornar-se um “destino” já estabelecido de antemão. O método de Brecht em relação à história, segundo Benjamin, é como “o do professor de balé com sua aluna. Sua primeira preocupação é flexibilizar as articulações da discípula até os limites do possível”. Brecht quer “distanciar-se dos estereótipos históricos e psicológicos”⁸⁵. Assim, as peças não seguem um roteiro histórico prévio. Benjamin cita Brecht ao dizer: “‘Pode acontecer assim, mas também pode acontecer outra coisa, completamente diferente’ – essa seria a atitude básica de quem escreve para o teatro épico.”⁸⁶

Isso torna-se bastante libertador para a condução das pesquisas históricas ao longo da preparação das peças. Essas pesquisas são elaboradas de forma muito aprofundada por Brecht, articuladas, em suas notas e diários com muitas páginas de reflexões sobre os acontecimentos atuais e sobre conceitos políticos. Em anotações, por exemplo, sobre seu romance *Os negócios do senhor Julio César*,

⁸³ BENJAMIN, Walter. “O que é o teatro épico. Um estudo sobre Brecht”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 86

⁸⁴ Idem

⁸⁵ Ibid. p. 84

⁸⁶ Idem. 84

surge essa ligação entre os tempos do passado e presente, além da preocupação com a singularidade dos personagens. Muitas passagens sobre fatos do Império Romano são associadas aos conceitos de luta de classes e de revolução do proletariado. Setores de uma população mais pobre de Roma, por exemplo, ora são tomados como “plebe”, ora como “proletariado”. Brecht tem como que um olhar dividido voltado para os dois lados:

Dificuldades no César. Afinal, precisa ainda ser mais trabalhado como indivíduo. Deve elevar-se entre as classes. Ser alçado entre as classes em luta, forçar a subida. A revolução proletária (num país que depois da vitória teve duas classes em luta, os trabalhadores e os camponeses) tornou afinal possível o governo de um só homem. [...]

No fim, o seguinte quadro: a plebe, constantemente renovada a partir de escravos, reduzida ao padrão da escravidão, constitui-se num reservatório para o exército com que as nações estrangeiras são derrotadas e oprimidas, enquanto continuam a se comportar como nações [...] A plebe, sob os césares, não consegue mais formar uma classe propriamente dita⁸⁷.

Em um outro trecho, Brecht desconstrói uma leitura habitual da escravidão da época de César. Segundo ele, os historiadores caem no erro de achar que tudo deve ser “necessário”. Quando a história – e, conseqüentemente, o presente – seria melhor concebida em sua dimensão mutável.

Escrevendo *César* começo a entender que não devo acreditar nem por um momento que as coisas tinham de acontecer como aconteceram. Que, digamos, a escravidão, que tornava a política uma impossibilidade para a plebe, não podia ser abolida. Procurar razões para tudo o que aconteceu torna fatalista os historiadores. Além disso, a escravidão, nessa época já estava impedindo a continuidade do “progresso”. Todo esse papo de que os escravos eram necessários porque não haviam máquinas é totalmente superficial e inepto! Afinal outra razão para não terem máquinas era terem escravos. E quem são “eles”? Será que os escravos precisavam de escravidão porque não tinham máquinas? Constituíam dois terços da população da Itália. Tenho que mostrar como toda a sociedade afunda na escravidão na tentativa de manter a escravidão funcionando⁸⁸.

Em um de seus ensaios sobre Brecht, Benjamin recorda sua concepção de que um material mais apropriado para o teatro épico seria uma “fábula antiga”⁸⁹, e não uma nova. Isso tem um significado mais exemplar do que literal. Não significa a necessidade de transpor materiais históricos para o palco, mas o fato de

⁸⁷ BRECHT, Bertolt. *Diário de trabalho, volume 1*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 7

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 4-5.

⁸⁹ BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 24.

que o teatro deve falar da perspectiva de um *conhecimento* histórico, daquele que, de certa forma, olha para os eventos como quem já sabe o que vai acontecer, ou o que aconteceu.

O teatro épico deve “privar o palco da sensação oriunda do conteúdo”. Dessa maneira muitas vezes uma fábula antiga lhe será mais proveitosa do que uma nova. Brecht se perguntou se os eventos apresentados pelo teatro épico não devem ser previamente conhecidos⁹⁰.

Se o teatro deve falar de temas sociais ele deve falar de uma perspectiva de quem, de certa forma, já conhece esses temas⁹¹. O ponto de vista é acompanhado, ao mesmo tempo, de um espanto de caráter socrático, segundo Benjamin. O dramaturgo épico se espanta com aquilo que é há muito dado como natural. Por meio dessa prática, o épico revela aquela “consciência de ser teatro” – da qual já se falou⁹² –, uma consciência anti-ilusionista. Ele adquire tanto a consciência de que o que se passa a sua frente é fruto de mecanismos teatrais construídos, como uma consciência das construções da própria realidade.

Essa consciência permite-lhe ordenar experimentalmente os elementos da realidade, e é no fim desse processo, e não no começo, que aparecem as “condições”. Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como condições reais, não com arrogância como no teatro naturalista, mas com assombro. Com este assombro, o teatro épico presta homenagem, de forma pura e dura, a uma prática socrática. É no indivíduo que se assombra que o interesse desperta; só nele se encontra o interesse em sua forma originária⁹³.

Mesmo não nos atendo ainda no conceito formulado por Brecht, de um “efeito de distanciamento” ou do “Efeito-V”, é digno de nota que a ideia de distanciamento acompanha toda a dimensão do teatro épico e irá percorrer, assim, toda a extensão do trabalho. Em alguns textos, Benjamin defende também uma perspectiva distanciada como condição para a crítica de arte ou para a crítica materialista. Seu texto sobre o narrador épico, protagonizado pelo escritor russo Nikolai Leskov, começa com a defesa do distanciamento como atitude

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ *Idem.*

⁹² Na página 24 deste trabalho.

⁹³ BENJAMIN, Walter. “O que é o teatro épico. Um estudo sobre Brecht”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p 81.

característica do narrador e como norteador de seu próprio texto, como condição para a compreensão do narrador na atualidade.

Descrever um Leskov como narrador não significa trazê-lo mais perto de nós, e sim, pelo contrário, aumentar a distância que nos separa dele. Vistos de uma certa distância, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destacam nele. Ou melhor, esses traços aparecem, como um rosto humano ou um corpo de animal aparecem no rochedo, para um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável. Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação. É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção⁹⁴.

Segundo Brecht, isso que aparece no procedimento de algo que é distanciado e, de certa forma, já conhecido, vem no lugar da “sensação” difusa e a-histórica da estrutura dramática. Benjamin fala, com relação a isso, de uma “dilatação (*Streckung*)” que advém por meio da atuação, dos pôsteres e dos letreiros” do teatro épico, que objetiva retirar desses meios o caráter de “sensação”.

Brecht fala sobre essas questões de um conhecimento histórico, que são comentadas aqui por Benjamin, muitos anos depois, em um de seus últimos textos teóricos, o chamado *Pequeno Organon para o teatro*, publicado em 1948, já depois da morte de Benjamin. É possível que Benjamin cite esses comentários de Brecht referindo-se a conversas entre eles. No *Pequeno Organon*, Brecht se contrapõe a uma distinção, de aristotélica, de Schiller, para quem o rapsodo, o antigo poeta grego, deve conferir aos acontecimentos um tratamento onde apareçam como algo passado, enquanto o mímico ou o ator devem narrar o presente. Citando o próprio Schiller, Brecht diz, porém, ser importante o ator não se referir a um tempo presente, mas tornar evidente o fato de já “no princípio e no meio saber do fim”. Ele conserva uma “absoluta liberdade”, pode dominar os acontecimentos de maneiras diversas.

Por meio de uma representação viva, [o ator] narra a história de sua personagem mostrando saber mais do que esta, e apresentando o ‘agora’ e o ‘aqui’ não como uma ficção que é possível devido às regras da representação, mas, sim, tornando-os distintos do ‘ontem’ e do ‘em outro lugar’; a associação dos acontecimentos se tornará desse modo mais clara⁹⁵.

⁹⁴ Id. “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197.

⁹⁵ BRECHT, Bertolt. *Pequeno organo para o teatro*. Trad. feita pelo Teatro Oficina, disponível em: <http://www.teatrooficina.com.br/akordes/imagiario/organo.pdf>, p,120.

Isso é aplicado, como já se disse, a uma narração dos fatos presentes, e não apenas históricos. O “‘eu faço isso’ passou a ser o ‘eu fiz isso’”. Por isso Brecht pode dizer, por exemplo, que o teatro épico “cita” os gestos, isto é, cita um trecho, ou uma passagem, da história. Como diz Benjamin “‘A mais alta realização do ator é ‘tornar os gestos citáveis’; ele precisa espaçar os gestos, como o tipógrafo espaça as palavras”.

Há o mesmo procedimento aqui detectado por Benjamin em sua filosofia da história. Para Benjamin, a história é a história da luta de classes, da luta entre opressores e oprimidos, ou, como diz, entre os “vencedores” e “vencidos”. Os primeiros vencem porque são os que ditam as narrativas que são vinculadas como os discursos oficiais e detêm os meios de produção. Essa história dos vencedores aparece sob a perspectiva de uma história “maior”, inexorável e progressiva. Aparece na forma dos “monumentos”. Seria preciso então, para Benjamin, “citar” passagens da história que se orientam na direção contrária a dessas narrativas, ou, como ele diz, “escovar a história a contrapelo”. A história não é o que já se deu, mas continua a penetrar sempre o presente. A citação do passado, o que ele denomina também como um “salto de tigre” em direção ao passado, deve então escavar nas ruínas dessas narrativas falseadoras a memória da tradição dos oprimidos.

Assim a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de ‘agoras’, que fez explodir do *continuum* da história. A Revolução Francesa se via com uma Roma surreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário antigo. A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado. Somente, ele se dá numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob o livre céu da história, é o salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx⁹⁶.

Benjamin enfatiza que esse procedimento é feito também por meio dos “pormenores” da história, e não de seus monumentos. Ele fala no cronista que narra os acontecimentos “sem distinguir entre os grandes e os pequenos”. Nada do que aconteceu deve ser considerado perdido. Ao fazer essas leituras, Benjamin usa uma imagem teológica do juízo final que, nesse texto, é aproximada da imagem das ruínas do capitalismo e da possibilidade da revolução marxista. Em

⁹⁶ BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de história”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 126.

tal estágio assumidamente “ideal” da tradição teológica, a humanidade pode apropriar-se totalmente do seu passado, o que quer dizer: “somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um de seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa *citation à l`ordre du jour* – e esse dia é justamente o dia do juízo final”⁹⁷

⁹⁷ Ibid., p. 223

2.2 Técnicas do efeito de distanciamento

Uma abordagem mais completa do sentido político e do caráter épico do teatro de Brecht pode ser encontrada em suas concepções de *Gestus* e de “efeito de distanciamento” (*Verfremdungseffekt*). Ambos os conceitos estão muito imbricados no método de seu trabalho. Veremos que o distanciamento se dá como uma espécie de “moldura” para o gesto. No momento em que Brecht começa a pensar esses conceitos, por volta de 1926, há, em sua obra, um desenvolvimento importante de elementos que podem ser considerados especificamente teatrais e se opõem com mais radicalidade ao drama.

Sem guiar-se especificamente por tais conceitos, Anatol Rosefeld formula uma transição, que é representativa para tal momento, de um drama épico para um teatro épico. Se a adjetivação “épico” do teatro de Piscator advém, por um lado, de uma acepção mais heroica e antiga e, por outro, dos dramas sociais do naturalismo, pode-se contrastá-la com um sentido de épico que, em Brecht, só se desdobra na ação teatral, tem seu acabamento nas atitudes sociais que são distanciadas ou *mostradas* no gesto. Vimos que a historicização do teatro épico se dá em um distanciamento que ocorre no método da atuação. O sentido social não está dado de antemão no texto que dita a magnitude dos fatos que serão tratados posteriormente. Com Brecht, o épico passa a ter esse caráter mais “substantivo” do que adjetivo, torna-se um conjunto de métodos que serve para tratar das questões mais importantes de uma época, métodos que se constroem, e que são muito encontrados, na interação entre palco e público, na etapa da apresentação.

O lugar mais descritivo, portanto, de um “drama” ao qual seria atribuído uma característica épica é mais desarticulado. As técnicas de distanciamento que Brecht desenvolve na segunda metade da década de 1920 são técnicas que acontecem nessa interação, na presença do palco. Chamamos, em primeiro lugar, de “técnicas” antes de falar do conceito de “efeito de distanciamento” (*Verfremdungseffekt*) pois se trata, como veremos, de técnicas ou de um conceito muito flexíveis, que se dão por meio de mecanismos muito distintos.

Sobre a relação entre palco e público, vimos que Piscator escreve sobre uma “assembleia” para onde levava sua companhia, indo procurar o proletariado onde quer que ele estivesse. Brecht amplia conscientemente o sentido dessa assembleia, com técnicas que pretendem quebrar a hierarquia entre palco e público. Ao se referir a Brecht, Benjamin diz que o teatro começa a ser um “parlamento” e o público “um corpo legislativo”. Ele acrescenta: “Ante esse parlamento se representavam plasticamente aquelas questões de interesse público que requeriam grandes decisões”⁹⁸. O palco se torna, assim, uma “tribuna”:

O que está acontecendo hoje com o teatro? Essa pergunta pode ser melhor respondida se tomarmos como referência o palco, e não o drama. O que está acontecendo é simplesmente o desaparecimento da orquestra. O abismo que separa os atores do público, como os mortos são separados dos vivos, o abismo que, quando silencioso, no drama provoca emoções sublimes e, quando sonoro, na ópera, provoca o êxtase, esse abismo que de todos os elementos conserva mais indelevelmente os vestígios de sua origem sagrada perdeu sua função. O palco ainda ocupa na sala uma posição elevada, mas não é mais uma elevação a partir de profundidades insondáveis: ele transformou-se em tribuna⁹⁹.

Para Rosenfeld a passagem do drama para o teatro é constituída no momento em que Brecht passa a chamar seu teatro de épico, em 1926, ano da apresentação da peça *Um homem é um homem* e da elaboração da peça didática *O declínio do egoísta Johann Fatzler*: “Foi desde 1926 que Brecht começou a falar em ‘teatro épico’ depois de pôr de lado o termo ‘drama épico’, visto que o cunho narrativo de sua obra somente se completa no palco”¹⁰⁰. Ao falar de cunho narrativo, Rosenfeld se refere aos polos da diferença entre épico e drama. O narrador épico se contrapõe aos diálogos intersubjetivos pertencentes à esfera dramática e relativos a uma vida privada. A carga emocional dos diálogos sai do primeiro plano. Para Rosenfeld, trata-se agora de narrar coisas que aparecem sob um peso “anônimo”, forças “impessoais”.

Até agora, os fatores impessoais não se manifestaram como elementos autônomos no teatro; o ambiente e os processos sociais foram vistos como se pode ver a tempestade, quando numa superfície de água os navios içam as velas, notando-se então como se inclinam. Para se mostrar a própria tempestade, é indispensável dissolver a estrutura rigorosa, o encadeamento causal da ação

⁹⁸ Ibid., p. 143

⁹⁹ BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de história”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 78

¹⁰⁰ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 146

linear, integrando-a num contexto maior e relativizando-lhe a posição absoluta em função da tempestade (III, 52). O peso das coisas anônimas, não podendo ser reduzido ao diálogo, exige um palco que comece a narrar.¹⁰¹

Para adentrar nas circunstâncias que formam essa passagem do drama ao teatro e nas técnicas de distanciamento, pode ser elucidativo dar exemplos de algumas peças de Brecht produzidas antes desse momento, até chegar em *Um homem é um homem*. O distanciamento é, em primeiro lugar, uma prática de desconstrução dos elementos dramáticos, e as peças de Brecht, desde a montagem de *Baal* em 1928, adquirem uma linguagem cada vez mais seca, direta e distanciada.

Em *Baal*, por exemplo, a linguagem do personagem principal pode ser bastante cortante, mas o universo individual, o ponto de vista subjetivo dão ainda a orientação da trama. Baal é o nome do personagem principal e também o de um deus da fertilidade. Algumas vezes, a peça assume esse tom mítico. Mas a fertilidade é contrastada com um mundo de violência que Baal também incorpora ao entregar-se a um desmedido prazer, um mundo que se mostra em sua face niilista

Quando do seio materno veio Baal,
O céu já era grande e pálido e calmo,
Jovem, belo, nu; um monstro-estranho céu,
Quando Baal o amou quando nasceu

E o céu em gozo e dor permanecia
Mas dormia Baal beato, não o via
Violeta noite, Baal de porre, bêbado,
de manhã, Baal sóbrio; o céu pêssego¹⁰².

Como lembra Leonardo Munk em um artigo, esse tom mítico – que não deixa de apresentar uma carga fortemente irônica – , lembra os aspectos míticos de *Macunaima*, de Mário de Andrade¹⁰³. A ingenuidade, uma ingenuidade já épica, é algo comum aos dois, e em *Baal* se mistura a uma violência mais destrutiva. O elemento fortemente lírico da peça desprende-se também do drama, com versos que recortam as cenas e produzem uma série de fragmentações.

¹⁰¹ Ibid., p. 148

¹⁰² BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo*. (V.I). Rio de Janeiro: Paz e terra, 1991, p. 17.

¹⁰³ MUNK, Leonardo. “Da ressurreição à destruição. Baal revisitado”. 14. Simpósio da *International Brecht Society*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2013.

Baal *pega o violão e quebra a luz com ele* – Agora canto eu. *Canta*

Doente de sol e devotado pela chuva
Com louros roubados nos cabelos despenteados
Esqueceu sua juventude, mas não seus sonhos
Há muito, esqueceu o teto! nunca, o céu por cima

Minha voz não tem a pureza do cristal.

Ekart – Canta mais, Baal!

Baal *canta*:

Expulsos do céu e do inferno!
Assassinos que sofreram mais desgraça!
Por que não ficaram no ventre das mães?
Onde havia silêncio e se dormia em paz...

O violão também não está afinado.

Watzmann – É uma boa canção. Do jeito como eu gosto. Romântica!

Baal *canta*:

Mas ele procura em mares de abismo.
Mesmo que a mãe o tenha esquecido.
Com risos e pragas e às vezes lágrimas
Procura a terra onde se vive melhor.

Watzmann – Já não encontro meu copo. A mesa dança estupidamente.
Acendam a luz! Nem se consegue achar a própria boca.

Ekart – Besteira. Você vê alguma coisa Baal?

Baal – Não, não quero. Gosto do escuro. Com champagne no corpo e com saudades sem memória. Você é meu amigo, Ekart?

Ekart *com dificuldade* – Sou, mas canta!

Baal *canta*:

Vagando pelo inferno e expulso do paraíso a chicotadas
Sorrindo tranquilo, o rosto se decompondo
Ele sonha às vezes com um campo verde
Com o céu azul por cima e mais nada¹⁰⁴.

Se em *Baal* o universo individual é intensificado, a peça *Na selva das cidades* adquire um sentido mais social. O olhar do dramaturgo passa a se distanciar, como se ocupasse um ponto de vista do alto. A peça se passa em

¹⁰⁴ BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo* (V.I). Rio de Janeiro: Paz e terra, 1991, pp. 68, 69

Chicago, em 1912, mas poderia se passar em qualquer outra grande cidade da época. Com uma montagem dispersa, como em *rounds* isolados, como diz Brecht, ela mostra a perseguição aparentemente inexplicável feita a um homem, Garga, que se mudou do campo para a cidade e é atendente de uma biblioteca. No começo, há uma disputa absurda entre Garga e alguns homens que o cercam com uma série de embates e ameaças psicológicas. Um deles quer comprar uma opinião de Garga e este responde que quer lhe dar de graça. As ações se misturam com alguns trechos de leituras de livros.

Entra J. Finnay, o Verme. Shlink e Skinny afastam-se, sem sinal de reconhecimento [eles fingem não os conhecerem].

Verme – É aqui mesmo a biblioteca do Sr. C. Maynes?

Maynes – Sim, sou eu mesmo.

Verme – Mas que troço imundo. Como é escuro.

Maynes – O senhor deseja livros, revistas, selos?

Verme – Então é isso aqui que o senhor chama de livro, é? Que negócio mais sujo? Serve para quê? O senhor não acha que já há mentira demais? “O céu estava escuro e as nuvens corriam para o leste”. Por que não para o sul? Ah, o que essa gente tem que engolir.

Maynes – Vou embrulhar esse livro para o senhor.

Skinny – Porque não deixa ele respirar um pouco? por acaso esse cavalheiro tem cara de rato de biblioteca?

Garga – Isso é uma conspiração!

Verme – Verdade. Ela diz: “Cada vez que tu me beijas, eu vejo os seus lindos dentes”. Ver dentes, como? Se está beijando. Mas ela é assim. A posteridade vai ficar sabendo. Piranhuda! *Pisoteia os livros com o salto do sapato.*

Maynes – devagar cavalheiro, o senhor vai ter que pagar os exemplares estragados.

Verme – Livros. Pra que serve isso. Por acaso as bibliotecas impediram o terremoto de São Francisco?

Maynes – George, vá buscar o delegado.

Verme – Eu vendo cachaça. Isso sim é profissão honesta.

Garga – Ele não está bêbado.

Verme – Meu corpo treme inteiro quando eu topo pela frente com

os vagabundos dessa laia.

Garga – Isso é um golpe organizado. É a mim que eles querem¹⁰⁵.

O teor de absurdo que acompanha a história, como assinala Peixoto, remete ao teatro de Ibsen ou de Strindberg, e, mais tarde, de Beckett. Porém, esse limite traçado para a comunicabilidade se dá por motivos muitos diversos. A opressão sofrida por Garga expõe mais as questões sociais e urbanas em jogo do que aponta para um limite existencial ou para sua individualidade. Mais tarde, Brecht escreve que a verdadeira luta presente na peça – o que, para ele, só se torna claro depois de alguns anos – é a luta de classes¹⁰⁶. O teor de um maior distanciamento épico já se mostra em um prólogo, que vem com algumas orientações para os espectadores. Nele, Brecht diz que estes últimos não devem procurar um fundo psicológico ou motivacional nas ações, mas guiar-se por cada situação isolado.

Os senhores encontram-se em Chicago, no ano de 1912. Vão ver a inexplicável luta entre dois homens e assistir à decadência de uma família que veio do campo para a selva da grande cidade. Não quebrem a cabeça para descobrir os motivos desta luta, mas procurem participar das jogadas humanas, julguem com imparcialidade os métodos de luta dos adversários, e dirijam seu interesse para o round final¹⁰⁷.

As peças e poemas de Brecht, nessa época, já haviam causado bastante impacto na Alemanha. Nessa mesma data de *Na Selva das cidades*, em 1922, o crítico H. Jhering ressalta a junção entre a singularidade que Brecht consegue dar aos personagens e o ambiente social. Para ele, o dramaturgo conseguiria já “mudar a face poética da Alemanha”¹⁰⁸. Suas peças seriam peças também de “indivíduos”, mas “de indivíduos que se movem e reagem em relações mútuas, isto é: no âmbito de uma sociedade.”¹⁰⁹

Em 1926, Brecht monta, então, a peça *Um homem é um homem*, trabalho reconhecido por muitos críticos e por ele próprio como o que daria início ao seu teatro épico. Começam a aparecer, então, muitos mecanismos de distanciamento, que se ainda não são reunidos conscientemente no conceito de “efeito de

¹⁰⁵ Ibid, p. 16, 17

¹⁰⁶ PEIXOTO, Fernando. *Brecht. Vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974. p. 79

¹⁰⁷ BRECHT, *Teatro Completo* (V.II). Rio de Janeiro: Paz e terra, 1991, p. 11

¹⁰⁸ PEIXOTO, Fernando. *Brecht. Vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974

¹⁰⁹ Ibid., p. 72

distanciamento”, já engendram diversas modificações no teatro. Isso significa, em primeiro lugar, que todos aqueles envolvidos na peça, desde as pessoas da plateia até o diretor, tomam distância em relação às ações, olham para as ações com o olhar de um “outro”, um duplo. Trata-se de um distanciamento que se dá em múltiplas frentes; distanciamento, por exemplo, do ator com seu personagem, do espectador também com os personagens, de ambos com o social. O distanciamento, enfim, do próprio diretor em relação ao que vê e a como vê. Um dos efeitos mais imediatos e destacado aqui é a quebra do registro da identificação entre a plateia e os atores, identificação que determina uma das regras clássicas do drama.

A identificação marca todas essa rede das relações teatrais. Mas, ao ser desarticulada, ela é mais sentida por essa desconstrução entre palco e público. “Os esforços em geral [do efeito de distanciamento] foram dirigidos no sentido de representar de tal maneira que a plateia era impedida de se identificar com os personagens da peça”. Isso suscita muitas estratégias distintas para estimular tal efeito. Brecht descreve, por exemplo, a atitude de auto observação dos atores, que, como foi dito, não devem mais agir como se fossem inteiramente seus personagens, mas como quem observa os próprios gestos. Brecht menciona também a quebra de uma tradição europeia que trabalhou ao longo de anos para dissimular o fato de que as cenas são organizadas de modo a facilitar a visão do público. “Os atores escolhem abertamente as posições em que serão melhor vistos pela plateia, como se fossem *acrobatas*”¹¹⁰.

Piscator, como se disse, já orienta seus atores a perseguir uma atitude mais distanciada, com um domínio maior dos gestos que são também observados de fora, e torna-os marcadamente “sociais”. Ao comentar a peça de Piscator em que mais colaborou, *As aventuras do Bom Soldado Schweik*, Brecht fala dessa auto-observação.

A marcha de três dias e três noites de Schweik para a frente da batalha a que ele, estranhamente, nunca chega, foi vista de um ponto de vista perfeitamente histórico, como algo que não merecia menos atenção do que, por exemplo, a expedição de Napoleão à Rússia, em 1812. A auto-observação do intérprete, um ato artístico de autodistanciamento, impedia o espectador de perder-se

¹¹⁰ BRECHT, Bertolt. “O efeito de distanciamento nos atores chineses”. In. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967, p. 106

completamente no personagem, ao ponto de perder sua própria identidade, e emprestava uma historicidade esplêndida aos acontecimentos¹¹¹.

A primeira consequência do distanciamento pode ser vista nessa tomada de posição dos sujeitos envolvidos na peça, que deixam de lado o registro da identificação. Em segundo lugar, ao conferir historicidade, o distanciamento abre a perspectiva de uma mutabilidade essencial. Os eventos surgem de forma estranhada, por meio da desnaturalização do que há muito é visto como natural. Em *Um homem é um homem* tudo já aponta para a história e para a mutabilidade das coisas. A hierarquia que poderia dividir indivíduo e mundo é dissolvida, os indivíduos são vistos sob os mesmos mecanismos de transformação da história.

Na peça, o personagem principal, Galy Gay, sai de casa com a única intenção de comprar um peixe para levar para a esposa. Por não saber dizer “não”, contudo, ao se deparar com soldados, e sendo manipulado por eles, acaba por se tornar o também soldado Jeraiah Jip, uma “máquina de guerra”. No final não recorda sequer seu próprio nome. Um homem é um homem significa: um homem não é nada em si mesmo, sua essência é determinada pela mutabilidade das coisas. Além disso, os indivíduos se distanciam também daquelas “essências” que lhe são atribuídas.

O ator se movimenta, como diz Brecht, como quem critica seus posicionamentos. Isso aumenta a carga de contradição. Não existe o herói virtuoso como antítese de forças conservadoras. Os personagens portam forças conflituosas e em transformação. Brecht dá o exemplo, ao falar do distanciamento, de uma nuvem que mostra as etapas de suas transformações e que, assim, revela os gestos sociais. Uma nuvem que mostra seu crescimento, expondo também o momento do surgimento de sua forma, seu crescimento “forte e suave” até a forma final. O ator “olhará ocasionalmente para a plateia como se dissesse: não é assim mesmo?”¹¹². Um olhar de observação para si próprio ou para o palco pode quebrar a ilusão, mas isso não tem problema segundo Brecht. A observação é uma marca de tudo o que faz.

¹¹¹ Ibid. p. 107.

¹¹² Ibid., p. 106

Dessa maneira, o artista separa a mímica (representação do ato de observar) do *Gestus* (representação da nuvem), sem prejudicar o último, pois a atitude de seu corpo está plenamente refletida no seu rosto e é totalmente responsável por sua expressão. Em determinado momento, a expressão é de bem controlada reserva; em outro de completo triunfo. O artista utiliza a expressão facial como uma folha em branco onde se inscreverá o gesto do corpo¹¹³.

Os personagens são observados “de fora”¹¹⁴. Brecht lembra que se os personagens são “mostrados” é porque também somos, além de sujeitos, “objetos”. “Como [...] 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 de objeto), é, em princípio, capaz de atribuir ao teatro uma nova função.”¹¹⁵

Walter Benjamin não fala diretamente no efeito de distanciamento de Brecht. Em seus textos sobre o dramaturgo, o gesto surge como fundamento de seu teatro. Benjamin dá muita ênfase, porém, ao que ele chama de “interrupção” da ação, interrupção essa que ocupa um lugar próximo ao do distanciamento. Por meio da interrupção, as situações históricas são expostas, imobilizadas ou “condensadas”. Benjamin fala em uma “mostrabilidade”. A interrupção é o que leva esse teatro ser caracterizado como “épico”.

A interrupção da ação, que levou Brecht a caracterizar seu teatro como *épico*, combate sistematicamente qualquer ilusão por parte do público”. Essa ilusão é inutilizável para um teatro que se propõe tratar os elementos da realidade no sentido de um ordenamento experimental”¹¹⁶

O conceito de efeito de distanciamento, que será chamado por muitos de “efeito de estranhamento”, ou ainda “efeito-V”¹¹⁷, é desenvolvido por Brecht a partir da necessidade política da criação de um teatro histórico e dialético, que desconstruísse a defesa de um ilusionismo por uma tradição teatral. Brecht deixa

¹¹³ *Idem*.

¹¹⁴ BRECHT, Bertolt. *Diário de trabalho*, volume 1. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 158

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 35

¹¹⁶ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 133

¹¹⁷ Escolhemos utilizar o termo “efeito de distanciamento”. ou efeito-V. O termo “efeito de estranhamento”, contudo, serve ao mesmo propósito, encontrando, por vezes, até mesmo uma relação mais íntima com as técnicas chinesas sobre as quais veremos a seguir. Mantemos o termo “distanciamento” em função do sentido histórico que ele implica, de um distanciamento com relação a um atual estado de coisas determinado historicamente. Brecht apresentou-nos muitas “definições” desse termo, que parece ter migrado do “*ostranenie*” ou “estranhamento” dos formalistas russos a partir de inúmeras visitas de soviéticos modernistas como Eisenstein ou Tretiakov a Berlim. Como o conceito de “montagem” de Eisenstein, o efeito-V permitiu a Brecht organizar e coordenar um grande número de traços de sua prática teatral e estética. JAMESON, Frederic. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 63, 64.

claro, contudo, que se trata de um método que não foi criado por seu teatro, que foi utilizado ao longo da história, nesse combate ao ilusionismo. O efeito de distanciamento pode ter até mesmo a significação mais cotidiana de um procedimento de estranhar aquilo que se apresenta de maneira natural, comum, algo que se aproxima do conceito freudiano do “estranho” ou “não-familiar”. Frederic Jameson fala dessa interrupção no trecho que segue:

O efeito-V é o instante de intrusão no cotidiano: é o que constantemente demanda ser explicado e reexplicado ou, em outras palavras, é um estranhamento que exige ser ainda mais estranhado. [...] qualquer relato do efeito de estranhamento, qualquer ilustração dele deve em si produzir estranhamento.¹¹⁸

No seguinte trecho, Benjamin dá um exemplo de uma interrupção também cotidiana, a partir do olhar de um estranho. Essa cena seria um exemplo de como a interrupção se dá no teatro épico.

Ela [a interrupção] imobiliza os acontecimentos e com isso obriga o espectador a tomar uma posição quanto à ação, e o ator, a tomar uma posição quanto ao seu papel. Mostrarei, com um exemplo, com em sua seleção e tratamento dos gestos Brecht limita-se a transpor os métodos da montagem, decisivos para o rádio e para o cinema, transformando um artifício frequentemente condicionado pela moda em um processo puramente humano. Imaginemos uma cena de família: a mulher está segurando um objeto de bronze, para jogá-lo em sua filha; o pai está abrindo a janela, para pedir socorro. Nesse momento, entra um estranho. A sequência é interrompida; o que aparece em seu lugar é a situação com que se depara o olhar do estranho: fisionomias transtornadas, janela aberta, mobiliário destruído. Mas existe um olhar diante do qual mesmo as cenas mais habituais da vida contemporânea têm esse aspecto. É o olhar do dramaturgo épico [...] ¹¹⁹.

Em seu texto “Efeito de distanciamento nos atores chineses”, Brecht fala da aplicação de muitos símbolos, nesse teatro, que funcionam no sentido do distanciamento. Assim, o personagem de um general, por exemplo, pode levar em seu ombro um determinado número de pequenas bandeiras, a pobreza é mostrada com remendos nos trajes, de formas irregulares e o rosto é pintado com máscaras¹²⁰. Certos gestos portam uma significação imanente, simbólica; “os gestos das duas mãos significam o arrombamento de uma porta”. Ao mesmo

¹¹⁸ Ibid., p. 122

¹¹⁹ BENJAMIN, Walter. “O que é o teatro épico. Um estudo sobre Brecht”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 134

¹²⁰ BRECHT, Bertolt. “O efeito de distanciamento nos atores chineses”. In. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967, p.105

tempo, o palco chinês permanece o mesmo ao longo da apresentação – “peças de móveis são colocadas e removidas durante a ação”. Brecht diz que o artista chinês não representa como se existisse uma quarta parede. “Ele expressa a consciência de estar sendo observado” e rejeita a “transformação total”¹²¹. Os atores chineses, nesse texto, aparecem no polo oposto ao teatro de Stanislavski, que pretende realizar em seus atores uma conversão “completa” e “exaustiva”.

Stanislavski estabelece uma série de meios – um sistema completo – pelos quais o que chama de *creative mood* pode ser fabricado, e sempre renovado, em cada espetáculo. Pois o ator não consegue sentir por muito tempo que é uma outra pessoa; cansa e começa a copiar uma série de coisas supérfluas da maneira de falar e ouvir de outra pessoa, e o efeito sobre o público diminui de forma assustadora. Isso é certamente devido ao fato de que a outra pessoa foi criada por um processo “intuitivo” e, portanto, obscuro, efetuado no subconsciente. O subconsciente não pode ser controlado. Tem uma espécie de má memória. O artista chinês não conhece esses problemas porque rejeita a transformação total. Limita-se desde o começo a citar o personagem representado. Mas com que arte o faz! Necessita apenas de um mímico de ilusão. Que ator ocidental (com exceção de um ou dois comediantes) poderia demonstrar os elementos de sua arte como o ator chinês Mei Lang-fang, sem iluminação especial e vestido num *smoking* em uma sala cheia de especialistas?¹²²

Brecht ressalva que o efeito de distanciamento não parte do pressuposto de uma razão, que seria oposta à emoção. A questão é, antes, a da quebra do automatismo emocional que se daria no palco ocidental em geral. Não há a mesma “transferência” das emoções do ator para o espectador, ou vice versa. “Vendo preocupação, o espectador pode sentir alegria; vendo ira, pode sentir repugnância”. A incorporação completa do personagem no ator ou no público só traz exaustão.

Brecht enfatiza também que esses efeitos não se desenvolvem com o intuito simplesmente de tornar a representação dos atores aparentemente “artificial”. A representação é “observada” por um olhar externo, mas não é estilizada. O fato do artista não cair em um “transe” não significa que ele deve agir de forma artificial.

Pelo contrário, conseguir o *V-Effekt* depende totalmente da leveza e da naturalidade da interpretação. Quando o ator confere a veracidade de sua interpretação [...], ele não é devolvido à sua “sensibilidade natural”, mas pode ser sempre corrigido por uma comparação com a realidade (é assim que um homem

¹²¹ Ibid., p. 108

¹²² Ibid., p. 109.

furiioso realmente fala? é assim que um homem ofendido se senta?), correção que lhe vem de fora, feita por outras pessoas. Ele trabalha de uma maneira que quase toda a frase que diz poderia ser seguida pelo veredicto da plateia e praticamente cada gesto ser submetido à aprovação do público¹²³.

O efeito de distanciamento chinês é descrito por Brecht como uma técnica muito difícil de ser adaptada para o palco ocidental. O teatro chinês soa demasiadamente excêntrico e misterioso para os europeus. Segundo Brecht, isso se dá, em parte, pela própria rigidez contida nesse palco. A representação da sociedade manifesta-se por meio de muitas regras e mostra pouca possibilidade de mudanças. É por isso que o distanciamento aqui não se dá tanto em relação à história, mas quase na forma de um mistério, de uma magia. Estranhamente, em algumas representações chinesas, os atores não parecem revelar nada de seus afetos ou intenções. “Quando um ator provoca uma impressão de mistério, parece desinteressado em revelar esse mistério para nós. Ele faz seu mistério a partir dos mistérios da natureza (especialmente da natureza humana)”. Podemos pensar inicialmente que essa não revelação do procedimento do mistério é pouco brechtiano. De fato, Brecht coloca essa característica chinesa quase como uma etapa preliminar para um distanciamento sociológico ou científico. Mesmo que sua importância maior não resida nisso, e, sim, nesse próprio mistério, de qualquer forma Brecht já aponta no efeito de distanciamento chinês uma ansiedade “por interferir no curso da natureza”.

E o futuro explorador, com sua ansiedade por fazer inteligível o curso da natureza, controlável e terreno, começará adotando um ponto de vista do qual ela parece misteriosa, incompreensível e impossível de ser controlada. Tomará a atitude de quem se admira, utilizará o efeito de distanciamento¹²⁴.

Essa inteligibilidade e a mudança do curso da natureza é o que Brecht irá aplicar em seu teatro. Podemos voltar à peça *Um homem é um homem*, onde a mutabilidade que a atravessa não se reflete apenas na transformação de um trabalhador Galy Gay, em um fascista, Jeraiah Jip, mas na constatação de que a sociedade e, no nosso caso, o capitalismo, é algo transitório. Essa percepção material das mudanças é refletida, por exemplo, nessa fala heraclitiana da viúva Begbick:

¹²³ Ibid., p. 110, 111

¹²⁴ Ibid., p. 111

Por mais que olhes o rio, que corre
 Indiferente, nunca vê a mesma água
 Nunca ela retorna, essa que desce, nenhuma gota dela
 Retorna à sua origem¹²⁵

A mutabilidade aponta para a possibilidade de uma intervenção crítica. Para a observação dos mecanismos de desmontagem e montagem do social – Galy Gay é remontado como um soldado – mas também para uma montagem e remontagem crítica.

O senhor Bert Brecht afirma: um homem é um homem.
 E isso, enfim, qualquer pessoa pode afirmar.
 Mas o senhor Bert Brecht vai mais longe: prova também
 Que a gente pode fazer o que quiser de um homem.
 Pode desmontá-lo, e remontá-lo, como uma máquina,
 Sem que ele perca nada com isso.
 (.....)
 O senhor Brecht espera que os senhores vejam o solo em que
 [pisam,
 Que foge sob os vossos pés, como areia movediça,
 E que, vendo Galy Gay, os senhores compreendam
 Como é perigoso viver neste mundo¹²⁶.

Frederic Jameson defende que a concepção brechtiana do tempo associa-se a um sentido pré-capitalista (ou pós-capitalista) do tempo, onde há uma consciência maior da transitoriedade das coisas, de sua vida e da morte. O capitalismo parece não deixar espaço para essa consciência, e sim para uma impressão de eternidade sempre remetida a um presente. Segundo Jameson, se há uma desconexão entre a percepção da transitoriedade e a vivência individual, é em função de uma vitória do capitalismo em estabelecer o mesmo estado de coisas como eterno. Contrariamente a isso, a consciência da temporalidade do épico trabalha com a atitude crítica que interfere na mudança. “É o grande movimento deste grande rio do tempo ou o Tao que lentamente nos levará correnteza abaixo novamente em direção ao momento da práxis”¹²⁷.

¹²⁵ BRECHT, *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1991, p. 167

¹²⁶ BRECHT, Bertolt. *Um homem é um homem*. In. *Teatro Completo* (V.2). Rio de Janeiro: Paz e terra, 1991. Interlúdio musical da viúva Begbick, onde ela cita o próprio autor da peça.

¹²⁷ JAMESON. Brecht e a questão do método, pp. 17,18

2.3 O glutão desenhado em frente ao glutão real

Em seu ensaio “*Pequeno Organon para o Teatro*”, Brecht define o gesto como “gesto social” a partir de uma esfera em que os atores assumem determinadas atitudes em relação aos outros. A descoberta dos gestos acontece em grande parte no decorrer dos ensaios. Brecht incentiva os atores a interferirem nos trabalhos uns dos outros, revelando mais atitudes, procurando mais gestos. “Quando a personagem surge entre as outras personagens da peça, já sua estrutura foi submetida a inúmeras intervenções: o ator deverá, então, estudar todas as conjecturas que o texto tiver suscitado”¹²⁸. Os atores reagem de formas diversas, se “conhecem” na medida do tratamento dos outros. Assim: “o senhor será senhor somente na medida em que o escravo o permitir. Também na vida real formamos uns aos outros”¹²⁹. Com relação à peça *A Vida de Galileu*, Brecht escreve:

O ator está em cena como uma personagem dupla – Laughton e Galileu –, o sujeito que faz a demonstração (Laughton) não desaparece no seu objeto (Galileu). Tudo isto, que deu a esta forma de representação a designação de “épica”, não significa, enfim, outra coisa senão que o acontecimento real, profano, não será levado aos olhos do público: está em cena Laughton e mostra como imagina Galileu. Ao admirar Galileu, o público não esqueceria naturalmente Laughton, mesmo que este tentasse uma metamorfose completa [...] ¹³⁰.

A duplicidade que habita as atuações abre um espaço subjetivo que não precisa ser depois camuflado. Os atores necessitam de seus posicionamentos políticos e não agem mais como se precisassem evitar a interferência de seus percursos individuais nas peças:

em nossa época, papéis como azdak e grucha não podem ser obra do trabalho de direção. foram precisos nada menos que cinco anos no BE [Berliner Ensemble]

¹²⁸ BRECHT, Bertolt. *Pequeno organo para o teatro*. Tradução feita pelo Teatro Oficina. Disponível em:

<http://www.teatroficina.com.br/akordes/imagiario/organo.pdf>, p. 124

¹²⁹ Idem.

¹³⁰ Ibd. pp. 118 - 119.

para a excepcional angélica hurwicz. e a vida inteira de busch, da infância na hamburgo proletária, passando pelas lutas na república de weimar e na guerra civil espanhola, até as amargas experiências depois de 45, foi necessária para extrair o seu azdak¹³¹.

O conceito de gesto, como os demais conceitos de Brecht, não deve ser visto em um significado fixo, como se se tratasse de um elemento de um sistema conceitual entre outros. Brecht o situa em contextos diferentes, atribuindo-lhe funções também diversas. Patrice Pavis lembra que o gesto não é “técnico”. “Ele diz respeito a toda representação, ele interroga a *mimesis* teatral, obriga a precisar o estatuto do corpo na reprodução e recepção do acontecimento teatral”¹³². Ele não se relaciona apenas com os gestos cotidianos que reconhecemos em nós mesmos ao olharmos para os personagens. O gesto brechtiano é sempre mais do que isso, pois é a junção de um exercício gestual ligado ao cotidiano e os significados maiores que o cotidiano porta. Ele é encontrado não em um gesto específico, então, mas na esfera da relação, de relações entre os personagens ou dos personagens com as coisas.

Trata-se, como diz Brecht, de “acontecimentos-gesto”, que o ator deve mostrar. Pavis observa que “a maturidade política do ator será tanto mais afirmada quanto mais claramente transmitir gestos ao espectador e que este, por sua vez, os retome”. O gesto, assim, “se destaca do ator para se transformar na visão exterior do diretor ou do espectador sobre os atores. O ator termina por se ver como um objeto exterior, um corpo de demonstração”¹³³. O corpo agora não é mais movido por impulsos individuais, por forças de composição psicológicas ou emocionais, mas é atravessado pelos discursos históricos, pelas narrativas sociais.

Chamamos esfera do *gesto* aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entonação e a expressão fisionômica são determinadas por um *gesto* social; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, instruem-se mutuamente, etc. Às atitudes tomadas de homem para homem pertencem, mesmo, as que, na aparência, são absolutamente privadas, tal como a exteriorização da dor física, na doença, ou a exteriorização religiosa. A exteriorização do “gesto” é, na maior parte das vezes, verdadeiramente complexa e contraditória. de modo que não é possível transmiti-la numa única palavra: o ator, nesse caso, ao efetuar uma representação necessariamente reforçada, terá de

¹³¹ Id. *O círculo de giz caucasiano*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 204. Essa edição preservou o uso das letras minúsculas das notas de Brecht.

¹³² PAVIS, Patrice. “Le gestus brechtien et ses avatars”, In EUROPE revue litteraire mensuelle. N 856-857. Paris, Aout-Septembre, 2000, p. 130

¹³³ Ibid., p.132

fazê-lo cuidadosamente, de forma a nada perder e reforçar, pelo contrário, todo complexo expressivo¹³⁴.

O gesto tem uma importância “fabular”. Nos acontecimentos-gesto há o teor modelar, a condensação de certos sentidos históricos ou sociais e a sabedoria com que o narrador aqui se interpõe. Brecht chega a falar que a fábula é o “centro da obra teatral”, pois carrega os gestos. Ela é, como ele escreve, uma “composição global de todos os acontecimentos-gesto, incluindo juízos e impulsos. É tudo isto que, de ora avante deve instituir o material recreativo apresentado ao público”. As características surpreendentes e dialéticas da fábula, os conflitos que se resolvem em elementos surpresa didáticos, aproximam a fábula do adensamento e brevidade de um único gesto. Em seu livro *Histórias do Senhor Keuner*, Brecht narra, nesse sentido, fábulas:

[o garoto desamparado]

O sr. K falou sobre o mau costume de engolir em silêncio a injustiça sofrida, e contou a seguinte história: “Um passante perguntou a um menino que chorava qual o motivo do seu sofrimento. ‘Eu estava com dois vinténs para o cinema’, disse o garoto, ‘aí veio um menino e me arrancou um da mão’, e mostrou um menino que se via à distancia. ‘Mas você não gritou por socorro?’, perguntou o homem. ‘Sim’, disse o menino, e soluçou um pouco mais forte. ‘Ninguém o ouviu?’, perguntou ainda o homem, afagando-o carinhosamente. ‘Não’, disse o garoto, e olhou para ele com esperança, pois o homem sorria. ‘Então me dê o outro’, disse, e tirou-lhe o último vintém, continuando tranquilo seu caminho”¹³⁵

Essa outra história do Senhor K. fala do próprio estilo de citação de Brecht:

[o melhor estilo]

A única coisa que o Sr. Keuner disse sobre o estilo foi: “Deve ser citável. Uma citação é impessoal. Quais são os melhores filhos? Aqueles que fazem esquecer o pai”¹³⁶.

Benjamin coloca, como foi dito, a “interrupção” como um dos centros do teatro de Brecht, junto com o gesto. As interrupções ocorrem, para Benjamin, por exemplo, como resultado das intervenções das canções, dos cartazes e projeções,

¹³⁴ BRECHT, Bertolt. *Pequeno organo para o teatro*. Tradução feita pelo Teatro Oficina. Disponível em:

<http://www.teatroficina.com.br/akordes/imagiario/organo.pdf>, p. 124.

¹³⁵ BRECHT, Bertolt. *Histórias do SR. Keuner*. Rio de Janeiro. Editora Brasiliense, 1971, p. 24.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 87.

de um teatro “literalizado”, que ordena esses elementos como em uma geografia planejada para fins políticos, ou como um texto para ser lido. Elas quebram os “efeitos” de continuidade, e “tomam partido”. Na *Ópera da cidade de Mahagonny*, os cartazes de Neher têm a função, por exemplo, de fazer o “verdadeiro glutão em *Mahagonny* sentar-se diante do glutão desenhado”. O cartaz interrompe as cenas do personagem do glutão conferindo o gesto, uma “realidade” que se dá na interferência, na voz desse outro. O glutão é por si só um “gesto”. As projeções de Neher seriam “ideias materialistas”, ou “ideias de condições reais”. “Por mais próximas que elas estejam da cena, seus contornos trêmulos mostram que tiveram que desprender-se de algo ainda mais visceralmente próximo para se tornarem visíveis¹³⁷. As “ideias de condições reais já apontam para uma realidade que não é “pura”, intacta. Há, antes disso, o lugar das “ideias” e das “condições”.

Assim os gestos aparecem como forças maiores, como “mandatários”. A capacidade de aliar uma arte voltada ao experimento a uma intenção de “narrar” as situações sociais e “fazer política” é o que forja a verdadeira magnitude aqui de uma politização da arte. Para Benjamin, isso resulta na seguinte conclusão: “quanto mais frequentemente interrompemos a ação, mais gestos obtemos”. Em consequência, diz Benjamin, “para o teatro épico, a interrupção da ação está em primeiro plano. Nela reside a função formal das canções brechtianas”. O distanciamento e o gesto se misturam no sentido de suas causalidades e efeitos. Quando a trama é interrompida por esses procedimentos técnicos, dos cartazes, filmes ou das próprias atitudes dos atores, procedimentos que funcionam verdadeiramente como gestos, o próprio gesto é também distanciado, “imobilizado”, em uma “moldura”. Esse caráter “fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que não obstante, como um todo, está escrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto”¹³⁸.

Não há nenhum lugar do teatro que não seja determinado pela mostrabilidade do gesto, que seja camuflado por algum mecanismo que naturalize o “ambiente”. O ambiente não existe. A direção épica deve exprimir a relação

¹³⁷ BENJAMIN, Walter. “O que é o teatro épico. Um estudo sobre Brecht”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p 84.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 80.

existente “entre a ação representada e a ação que se dá no ato mesmo de representar”. Essa relação é aproximada, por Benjamin, da relação dialética do marxismo “entre o ato de ensinar e aprender”. A ação, ou o material histórico, levado para o palco, é acompanhada pelo “comportamento” teatral, que desperta a atitude crítica. Benjamin cita Brecht nesse trecho:

“O ator deve mostrar uma coisa, e mostrar a si mesmo. Ele mostra a coisa com naturalidade, na medida em que se mostra, e se mostra, na medida em que mostra a coisa. Embora haja uma coincidência entre essas duas tarefas, a coincidência não deve ser tal que a contradição (diferença) entre elas desapareça”¹³⁹.

Apesar do gesto transcender a esfera do ator e Brecht não criar gestos “simbólicos” que definem escalas representativas, os gestos que os atores encontram podem também ser gestos mais específicos. Benjamin menciona, por exemplo, o gesto de Galy Gay de dizer “sim”. “O mesmo gesto faz Galy Gay aproximar-se duas vezes do muro, uma vez para despir-se e outra pra ser fuzilado. O mesmo gesto faz com que ele desista de comprar o peixe e aceite o elefante.” Esse gesto entra como contra-gesto da frase, que se repete por toda a peça, em que ele diz que precisa comprar um peixe, quando então pensa em dizer “não” para as investidas dos soldados que lhe pedem que substitua o amigo que perdera em um pagode.

A interrupção, pensada por Benjamin nesse texto, pode ser vista também como a interrupção das narrativas históricas maiores, e não simplesmente da “trama” em si mesma. Os “efeitos” de continuidade são interrompidos em múltiplos sentidos. Para Benjamin, a dialética da mostrabilidade do gesto representa a aplicabilidade da dialética histórica marxista, de uma dialética concebida por Hegel “em estado de repouso”. A tensão entre interrupção e ação, ou entre repouso e fluxo vivo, é a mesma que faz com que o gesto imobilizado (especialmente) esteja na base das sequências históricas, tendo a função de “interromper” o fluxo vivo, ou normativo, da História.

Se o ator do antigo teatro, como “comediante”, muitas vezes se encontrava na vizinhança do padre, hoje ele se encontra ao lado do filósofo. O gesto demonstra a significação e a aplicabilidade social da dialética. Ela 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 concreto do corpo social. A

¹³⁹ Ibid., p. 87, 88

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 e que só podem ser chamados elementos no sentido figurado, porque são mais simples que essa sequência. O que se descobre na condição representada no palco, com a rapidez do 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. Assim como para Hegel o fluxo do tempo não é a matriz da dialética, mas somente o meio em que ela se desdobra, podemos dizer que no teatro épico a matriz da dialética não é a sequência contraditória das palavras e ações, mas o próprio gesto¹⁴⁰.

O gesto, “material” épico, exerce uma função “organizadora”, crítica. Quando o fluxo da vida é interrompido, “represado”, seu efeito é o olhar estranhado, o “assombro”. Essa “interrupção é vivida como se fosse um refluxo: o assombro é esse refluxo. O objeto mais autêntico desse assombro é a dialética em estado de repouso”. O público toma para si essa condição organizadora do gesto. Ele também interrompe o fluxo histórico, o qual antes deveria perseguir.

Já que os conceitos de gesto e distanciamento são exercícios ligados a dimensão do palco, pode ser interessante fechar o atual capítulo com esse âmbito do público, a partir do que Althusser fala sobre dois modelos clássicos de uma “consciência espectadora”, os quais são desconstruídos pelos conceitos de distanciamento e de gesto de Brecht. Em primeiro lugar, há o modelo de uma “consciência de si”. O público não procura mais por si próprio nos personagens. O ator distancia dele as representações sociais, ao invés de criar modelos de identificação. O público não é mais “juiz supremo”¹⁴¹ como na tragédia, onde se mantinha, de certa forma, de fora. Althusser quer dizer com isso que ele também está mergulhado, como os atores, nos “mitos” ideológicos que estes encarnam. E por isso é também “ator”, “irmão dos personagens, preso como eles nos mitos espontâneos da ideologia, nas suas ilusões e formas privilegiadas”.

O segundo modelo a ir abaixo seria o modelo da identificação entre o espectador e o ator. Veremos mais tarde como se formula a crítica de Brecht à identificação. Aqui, Althusser fala da identificação como identificação às

¹⁴⁰ Ibid., pp. 88, 89

¹⁴¹ ALTHUSSER, Louis. *Por Marx*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015, p. 120

ideologias. Uma ideologia inicialmente “não criticada”, na qual se reconhece uma sociedade ou um século¹⁴². Althusser diz que a quebra da identificação faz do espectador uma “distância mesma, que não é senão crítica ativa e viva¹⁴³.¹⁴⁴. Quando o capitalismo começa a trazer à tona o espaço das massas urbanas, onde é descoberta a dimensão da luta de classes, se revela mais fortemente o aspecto mítico das representações ideológicas. O gesto social aparece na tensão, ou no encontro, entre uma montagem dessas ideologias nas atitudes dos personagens e uma desmontagem subsequente, já na posição crítica dos atores e do público, o qual, assim, se torna essa “distância”, ou que passa a se espantar com o que vê.

¹⁴² Ibid., p. 117

¹⁴³ Ibid., p. 121

¹⁴⁴ Ibid., p. 117

3.

Concepções críticas em Benjamin e Brecht

3.1. Pensar dentro das estruturas

Nesta parte da tese, analisaremos algumas concepções de crítica de Benjamin e Brecht, que passam a se aproximar bastante no momento da formação do teatro épico. As leituras de Erdmunt Wizisla, no livro *Benjamin e Brecht: História de uma Amizade*¹⁴⁵, sobre a amizade entre Benjamin e Brecht servirão como ponto de apoio para pensar essa proximidade. Elas ajudarão também a demarcar o momento de uma inflexão na obra de Benjamin, de uma concepção mais restrita sobre um conceito de crítica – que tem como objetos a crítica de arte ou uma crítica do conhecimento – para uma crítica política, muito associada ao teatro épico de Brecht. Entre os trabalhos de Benjamin mais ligados à formulação da crítica como um objeto temático, podemos citar sua tese de doutorado, *O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*¹⁴⁶, de 1919, o ensaio *As afinidades eletivas de Goethe*¹⁴⁷, de 1922 e sua tese da habilitação *Origem do drama trágico alemão*¹⁴⁸, de 1925, que não chega a ser aprovada pela Universidade de Frankfurt. O fato de Benjamin atingir essa outra etapa de uma crítica política não minimiza, é claro, esses escritos.

Pode-se citar, nestes trabalhos, dois movimentos importantes. Em sua tese de doutorado, por exemplo, a despedida, analisada por Benjamin, dos românticos em relação à teoria crítica de Kant, alargada, segundo Benjamin, a um nível “esotérico”. O primeiro romantismo de Schlegel e Novalis consegue, assim como Kant, liberar a arte de uma orientação pautada regras estéticas do passado, ao eleger a crítica como meio principal da arte. Com os românticos, porém, os

¹⁴⁵ WIZISLA, Erdmut. *Benjamin e Brecht: História de uma Amizade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013

¹⁴⁶ BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

¹⁴⁷ Id. *As Afinidades Eletivas de Goethe*. In. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Editora 34, 2009

¹⁴⁸ Id. *Origem do drama barroco alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011

critérios do conhecimento não ficam vinculados ao ponto de vista das faculdades do sujeito como em Kant. Essa mediação da consciência é desconstruída. Eles partem de um enunciado da arte como Ideia, que pode ser atingida pela crítica, que é *médium* transcendental¹⁴⁹ fora da consciência individual, o que é importante para o início de uma busca dos critérios artísticos nos próprios objetos da arte.

O segundo movimento parte de uma formulação conceitual do próprio Benjamin em sua tese de habilitação *A origem do drama trágico alemão*¹⁵⁰. Ele já se desprende bastante aqui da influência romântica, pois os objetos da crítica são apreendidos junto com os fenômenos históricos. Benjamin vê como “constelação” o lugar das ideias que devem ser salvas pela crítica. Ele ressalta o fato de que essas constelações são “escuras”, as ideias não têm luz própria como as ideias platônicas, elas se iluminam com os fenômenos que transcorrem historicamente¹⁵¹. A “verdade” não é nem objeto da intuição nem do conhecimento. Benjamin chega a falar que a verdade é a “morte da intenção”, as ideias partem de uma palavra, diz ele, “que solta-se do recesso mais íntimo da realidade”¹⁵²:

O ser das ideias de nenhum modo pode ser pensado enquanto objeto de uma intuição, nem mesmo da intelectual. De fato, nem na sua versão mais paradoxal, a da *intellectus archetypus*, ela pode aceder à forma de se dar que é própria da verdade, um dar-se desprovido de todas as formas de intenção – para além de que a própria verdade nunca pode aparecer como intenção. [...] o procedimento que lhe é adequado não será, assim, de ordem intencional cognitiva, mas passa, sim, pela imersão e pelo desaparecimento nela. A verdade é a morte da intenção¹⁵³.

Essas concepções atravessam toda a obra de Benjamin. Suas reflexões – tanto as do contexto do *Drama trágico* como as posteriores – não chegam a

¹⁴⁹ Id. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2011. Esse significado de *médium* aproxima-se de um outro conceito importante de “reflexão”. Friedrich Schlegel, um dos grandes responsáveis pela “dominação de um dogmatismo estético” (p.79) e responsável pela “palavra final” do movimento, define a “reflexão” como “autoconsciência refletindo a si”. Essa consciência, ou o “Eu”, não são referidos, porém, a uma individualidade, mas são uma “porção” da natureza. Segundo Novalis, o homem é “derivação do espírito sobre si mesmo que compõe a vida na terra” (pp. 29-30). É possível derivar disso a presença de múltiplas consciências, corporificadas em âmbitos diversos, entre os quais o indivíduo habita um, seguindo uma transcendência que não cessa. A consciência do homem não é, portanto, nem o ponto de partida da filosofia romântica, nem um limite de chegada, mas é uma das mediações que permite a uma consciência maior se aproximar de si mesma, em uma infinitude co participante da infinitude natural.

¹⁵⁰ Cf. Id. *Origem do drama barroco alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 23.

¹⁵¹ Ibid., cf. p. 36.

¹⁵² Ibid. p. 25.

¹⁵³ Ibid., pp. 23, 24.

formar um sistema que agrupe os fenômenos. Mesmo nos momentos em que se esforça mais por delinear conceitualmente alguma temática, como a questão da crítica, ele não pretende atribuir um valor de sistema onde as teorias poderiam, por exemplo, ser “validadas” em outras obras, em uma continuidade. O procedimento, como Benjamin diz nesse trecho acima citado, é o de uma “imersão” nos fenômenos e conceitos.

No *Drama trágico alemão*, a necessidade da crítica entra, portanto, dando luz às constelações escuras. Às vezes, como lembra Cláudia Castro, de uma forma quase arbitrária, dependendo do modo como se dão as circunstâncias. Em seu livro *A alquimia da crítica*¹⁵⁴, Castro discorre sobre essa função não “absoluta” do pensamento. Trata-se de defender algo que é mais “radical” do que pensar no absoluto, que é a crítica: “Porque o pensamento deve criticar o que existe; esta é sua única tarefa. Se a filosofia não pode possuir o absoluto, que ela seja capaz, então, de falar ‘como se’ estivesse de posse desta perspectiva privilegiada”¹⁵⁵.

O fato de as teorias de Benjamin mais ligadas a um vocabulário metafísico, a uma concepção de “verdade”, serem importantes para suas obras mais tardias e marxistas não se opõe, ao mesmo tempo, às constatações dele próprio sobre uma superação desses trabalhos. Na década de 1920, mais ou menos na época da defesa de sua tese de habilitação, Benjamin passa a adquirir uma concepção materialista de crítica, pensada a partir do marxismo e da luta de classes. As amizades com Brecht e com a diretora de teatro Asja Lacis são marcantes para essa mudança na ênfase. Lacis, militante comunista, com quem Benjamin passa o verão na ilha de Capri, tem um importante papel para o que Benjamin chama de uma “reviravolta” em seu pensamento. Em uma carta a Scholem, de 1924, Benjamin diz:

Os sinais comunistas [em Capri] eram de início sintomas de uma mudança que despertou em mim o desejo de não mais mascarar de modo antiquado os elementos atuais e políticos no meu pensamento, como anteriormente eu fiz, mas, antes, desenvolvê-los ao extremo, de modo experimental. Naturalmente, isso significa que ficará para trás a exegese literária das obras alemães, onde no melhor dos casos trata-se essencialmente de conservar e de restaurar o que é autêntico, contra as falsificações expressionistas. Na medida em que eu não mais abordarei textos de significação e totalidade totalmente distintos na atitude do

¹⁵⁴ CASTRO, Cláudia. *A Alquimia da crítica: Benjamin e as afinidades eletivas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 52.

comentador, que me é natural, desenvolverei uma ‘política’ a partir de mim mesmo. E é verdade que nisso minha surpresa através do contato com uma teoria bolchevique extrema renovou-se em vários pontos¹⁵⁶.

Benjamin conhece Brecht ainda em 1924 por intermédio de Lácis, que era assistente de direção de Brecht. Segundo Wizisla, Benjamin, que provavelmente já teria encontrado com Brecht em pequenos eventos musicais em casas de amigos, onde o dramaturgo tocava violão e cantava, teria insistido com Asja várias vezes para que o encontro acontecesse. Wizisla cita um relato de Asja sobre isso:

[...] Um dia, fui com Brecht a um restaurante. Brecht disse-me que eu estava muito elegante com meu novo vestuário parisiense, e que ele, com seu traje ordinário, nem deveria ser levado em conta. Então, disse-lhe que Benjamin gostaria de conhecê-lo. Desta vez, Brecht concordou. O encontro teve lugar na pensão de Voss (em frente à sua casa na Spichernstrasse), onde eu vivia¹⁵⁷.

Ao que parece, contudo, Brecht não teria se entusiasmado com Benjamin, a quem acha demasiado teórico, hermético¹⁵⁸. Em 1929 acontece, enfim, uma maior aproximação, o que dá início a uma longa amizade, com uma série de trocas e ajudas mútuas para publicações, projetos e acolhimentos no exílio por parte de Brecht. Além, é claro, dos vários textos que Benjamin escreve sobre seu teatro. O que parece despertar a curiosidade e o interesse de Benjamin por Brecht é a proposta de um teatro didático, que pretende, por meio de um compartilhamento de conhecimentos sobre o próprio capitalismo, em suas peças, e de tomadas de posição alternativas aos meios burgueses, modificar a estrutura teatral como um todo.

Em resposta a uma pesquisa publicada pelo *Berliner Börsen-Courier* destinada a dramaturgos e diretores de teatro, Brecht escrevera, em 31 de março de 1929, que

¹⁵⁶ WITTE, Bernd Witte. *Walter Benjamin. Uma biografia*. Rio de Janeiro: Editora Autêntica, 2011, p. 71

¹⁵⁷ WIZISLA, Erdmut. *Benjamin e Brecht: História de uma Amizade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p 59

¹⁵⁸ Asja Lácis narra uma outra impressão do encontro: “Em Berlim, encontramos-nos com Brecht. Durante o almoço, contei minhas impressões e também lhe falei da pessoa interessante que era Benjamin. Depois, não pude mais me conter:

- Bert, como você pode não querer conhecer Walter? Decididamente, isso seria uma ofensa!

Desta vez, Brecht mostrou-se mais flexível. Porém, quando se encontraram no dia seguinte não houve diálogo; a apresentação foi totalmente formal. Fiquei estupefata. Será possível que Brecht, uma pessoa tão sagaz, não tenha conseguido encontrar nada em comum com Walter, uma pessoa plena de curiosidade intelectual e de amplitude de olhares?”. *Ibid.*, p 60

uma vez “captados os novos temas”, o passo seguinte deveria ser a “configuração de novas relações”, as quais, por sua vez, “somente poderiam ser simplificadas através da forma”: “Porém, tal forma poderia ser alcançada apenas ao se reconfigurar, completamente, a finalidade da arte; a nova finalidade é que institui a nova arte, e denomina-se pedagogia¹⁵⁹.”

Ao assumir essas novas “formas”, o teatro não nega, por exemplo, nem seu intuito de diversão, nem de consumo. A proposta pedagógica pressupõe, ao contrário, o movimento de levar os consumidores às esferas tanto do consumo, como da produção. É daí que Benjamin extrai o sentido de um “autor como produtor” do texto homônimo, como um produtor de novos meios, e configurando essas “novas relações” das quais fala Brecht. A seguinte passagem, desse texto, é decisiva para essas questões:

O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores. Já possuímos um modelo desse gênero, do qual só posso falar rapidamente. É o teatro de Brecht¹⁶⁰.

A crítica, a partir daqui, para Benjamin, passa a se aproximar da imagem que usa também em 1929, em seu texto sobre o surrealismo, de uma “usina geradora” nas correntes “espirituais da época”. Também por volta dessa época, no livro *Rua de mão única*, Benjamin escreve que o “crítico é um estrategista no combate literário” e “quem não toma partido deve se calar.”¹⁶¹ Brecht tem uma sentença parecida com essa, em que diz que “a sociedade não terá um porta-voz comum enquanto estiver dividida em classes que lutam. Não ter partido em arte, significa apenas pertencer ao partido dominante”. *Rua de mão única* é a reunião de textos curtos que Benjamin escrevera para jornais e revistas na década de 1920, e que ganham uma edição bastante vanguardista, em uma montagem de fragmentos esparsos, com títulos como “perdidos e achados”, “posto de gasolina” ou “alarme de incêndio”, como em uma geografia cotidiana de uma cidade repleta de conspiradores políticos. Como acontece em muitos textos de Benjamin, ele

¹⁵⁹ WIZISLA, Erdmut. *Benjamin e Brecht: História de uma Amizade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p. 22.

¹⁶⁰ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 132.

¹⁶¹ WIZISLA, Erdmut. *Benjamin e Brecht: História de uma Amizade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p. 19.

abre esse livro localizando nela o lugar da crítica, que aqui aparece com esse ímpeto construtivo, “gerador” de relações: A construção da vida passa neste momento muito mais pela força dos fatos do que pelas convicções. [...] Em tais circunstâncias, a autêntica atividade literária não pode ter a pretensão de se desenvolver em um âmbito estritamente literário”. O crítico ou o artista devem, assim, aproximar-se da realidade em uma “alternância entre ação e escrita”¹⁶². Brecht aparece muitas vezes nos textos de Benjamin na qualidade de um “construtor” ou um “engenheiro” que leva adiante a possibilidade de rememorar, na arte, uma história que deve ser exposta em sua face virada para o presente.

Na década de 1930, com a ascensão do nacional socialismo, Brecht torna-se ainda mais significativo para Benjamin, que não tinha tantos meios para contornar uma conjuntura que juntava uma precária situação financeira e a necessidade do exílio. A luta política passa a ser indissociável da crítica. Brecht aparece não só como aquele que representa, como diz Benjamin, um dos pontos “mais importantes” e “fortes” de seus posicionamentos¹⁶³, mas o auxilia em algumas publicações em revistas e hospedando-o em sua casa da Dinamarca. Vários planos em comum são feitos, pensados como frentes de batalha ao nazismo alemão e na “revolução proletária”¹⁶⁴, planos que eles não conseguem levar muito adiante, porém, em função duras condições da época. Entre eles, a elaboração, por exemplo, da revista *Krise und kritik*¹⁶⁵ (*Crise e crítica*) onde abordariam temas artísticos e filosóficos. Números dessa revista foram planejados, juntamente com a realização de grupos de estudos. Um desses grupos constituiria a base para um dos números da revista. Havia um curioso plano, escreve Benjamin, de “demolir Heidegger [...], em um grupo de leitura crítica, dirigido por Brecht e por mim, concebido em 1930”, tal número não veio à luz devido a um problema de saúde de Brecht e uma posterior viagem a Le Lavandou. Benjamin reflete com Brecht, aproximadamente em 1931, sobre a possibilidade também da fundação de uma “Sociedade de Amigos Materialistas da Dialética Hegeliana”. Isso acontece, como explica Wizisla, após o conhecimento de uma carta de Lênin à revista moscovita *Sob a Bandeira do Marxismo*, “na qual se encorajava a construção de uma

¹⁶² BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 9

¹⁶³ “Evidentemente que não vou ocultar [...] que minha concordância com a produção de Brecht constitui um dos pontos mais importantes, até mesmo mais fortes, de meus posicionamentos”, Wizisla, p. 87. Carta de Benjamin para Kitty Marx-Steinschneider

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 82

¹⁶⁵ *Ibid.*, 68

sociedade com esse nome”¹⁶⁶. Benjamin participa também dos “trabalhos prévios”¹⁶⁷ da peça Santa Joana dos Matadouros, no verão de 1931.

Essa visão do marxismo a partir de uma intervenção mais direta, voltada para a luta de classes, aproxima as concepções de Brecht e Benjamin e distancia este último de seus amigos e companheiros filósofos. Esse caráter direto é exposto, por exemplo, nas “Teses sobre o conceito de História” de Benjamin, quando fala sobre o perigo de “entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento”¹⁶⁸, perigo que assola cada geração, e tanto a existência da tradição, “como os que a recebem”. A história é objeto de uma “construção” no tempo atual, e não aparece como uma arquitetura já estabelecida. “O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilegio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E o inimigo não tem cessado de vencer”¹⁶⁹.

O conceito de luta de classes de Marx auxilia nesse propósito mais imediato, na medida em que pensa essa intervenção no presente. Esse conceito é destacado por Michel Löwy. O conceito de luta de classes, e não “o materialismo filosófico abstrato”, seria, para ele, o conceito mais importante do marxismo de Benjamin. Löwy chega a dizer, de uma maneira, porém, não tão enfática, que Benjamin “de certa forma” se aproxima de Brecht nesse ponto: assim “[...] como ele [Brecht], insiste na prioridade das coisas ‘brutas e materiais’. ‘Em primeiro lugar a comida, depois a moral’, cantam os personagens de *A ópera dos três vinténs*”. Sobre essa luta de classes, Löwy diz:

É ela “que um historiador escolado em Marx sempre tem diante dos olhos”. É ela que permite compreender o presente, o passado e o futuro, assim como sua ligação secreta. Ela é o lugar em que teoria e práxis coincidem – e sabe-se que foi essa coincidência que atraiu Benjamin, pela primeira vez, para o marxismo, quando leu *História e consciência de classes* de Lukács em 1924¹⁷⁰.

¹⁶⁶ Ibid., p.81

¹⁶⁷ Ibid., p.69

¹⁶⁸ BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de história”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p 224

¹⁶⁹ Ibid., 224, 225

¹⁷⁰ LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 59

Eis uma outra passagem de Löwy sobre isso: “Embora quase todos os marxistas se refiram à luta de classes, poucos lhe dão uma atenção tão apaixonada, tão intensa, tão exclusiva quanto Walter Benjamin. O que lhe interessa, no passado, não é o desenvolvimento das forças produtivas, a contradição entre forças e relações produtivas, as formas de propriedade ou de Estado, a evolução

Não iremos nos ater a uma diferença que Löwy estabelece, logo depois, entre Benjamin e Brecht, no tocante ao que seria uma maior proximidade de Benjamin com as coisas “espirituais e morais na luta de classes” e uma maior proximidade de Brecht com essas coisas brutas. Essa visão pode ser desarticulada, porém, pelos próprios meios empregados por Brecht em seus objetivos políticos. A concepção de uma “arte política” aponta por si só para essa qualidade espiritual. Essa é uma das diferenças de Benjamin e Brecht em relação, por exemplo, a escola de Frankfurt, que não via a arte como esse instrumento de luta imediato. Para Adorno, por exemplo, a arte poderia representar ideias mais ou menos progressistas do ponto de vista do materialismo dialético, desarticulando mais ou menos um pensamento científico, hegemônico, do capitalismo, mas as categorias do marxismo não poderiam servir em um entrecruzamento tão direto com a realidade, no que seria uma “arte política”.

Löwy faz uma interpretação que ficou conhecida das “Teses sobre o conceito de história” de Benjamin, ao ler seu marxismo à luz de uma puxada do freio de mão do progresso¹⁷¹. Ele cita uma nota de Benjamin, onde o filósofo escreve o seguinte, a partir de uma leitura de *As lutas de classe na França*, de Marx:

Marx havia dito que as revoluções são a locomotiva da história mundial. Mas talvez as coisas se apresentem de maneira completamente diferente. É possível que as revoluções sejam o ato, pela humanidade que viaja nesse trem, de puxar os freios de emergência¹⁷².

Aparece aqui uma crítica de Benjamin da leitura historiográfica à luz da ciência natural, da história tomada como um progresso que beneficiaria a todos e, no caso, de um “marxismo vulgar”, um progresso que traria por si só as bases para uma revolução do proletariado. O escritor Josef Dietzgen e a sua concepção de um “aperfeiçoamento” do trabalho, onde residiria a “riqueza”, é no texto “Teses sobre o conceito de história” é um representante desse marxismo. Dietzgen não examina as questões de como os produtos de um conceito de trabalho podem “beneficiar os

dos modos de produção – temas essenciais da obra de Marx – mas a luta até a morte entre opressores e oprimidos, exploradores e explorados, dominantes e dominados. p. 59

¹⁷¹LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005

¹⁷² Ibid., p. 93

trabalhadores”. “Seu interesse se dirige apenas aos progressos de dominação da natureza, e não aos retrocessos na organização da sociedade”. Benjamin identifica alguns dos traços que irão aflorar no fascismo. “Entre eles, figura uma concepção de natureza que contrasta sinistramente com as utopias socialistas anteriores a março de 1948. O trabalho, como agora compreendido, visa uma exploração da natureza, comparada, com ingênua complacência, à exploração do proletariado¹⁷³. A ideia de um progresso, nesse texto, aparece na imagem, tirada do quadro *Angelus Novus* de Klee, de uma “tempestade” e das “ruínas” para onde olha o anjo da história. O anjo parece querer afastar-se de algo, diz Benjamin, algo que, ao mesmo tempo encara fixamente. A “cadeia” histórica vista por nós, para ele é a visão de uma catástrofe única e das ruínas.

Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso¹⁷⁴

O avanço da civilização não deve ser confundido com o avanço político. É certo, assim, que, em meio aos terrores vividos com a ascensão de diversos totalitarismos, faz-se muito presente na obra de Benjamin, como já foi sugerido, o vínculo entre revolução e interrupção da história. É preciso lembrar que essa interrupção é a de um progresso específico, do progresso pensado como destino do capitalismo ou do fascismo. O amontoado de ruínas, no caso, do quadro de Klee, é resultante desse destino, mas pode ser também retrabalhado em um gesto de apropriação, que poderia servir a tomada de um outro rumo, “acordando os mortos”. O título do livro de Löwy faz referência ao fragmento “Alarme de incêndio” de *Rua de mão única*. Benjamin descreve especificamente a necessidade da interrupção desses fios do progresso do capitalismo:

A representação da luta de classes pode induzir em erro. Não se trata nela de uma prova de força, em que seria decidida a questão: quem vence, quem é vencido? Não se trata de um combate após cujo desfecho as coisas irão bem para o vencedor, mal para o vencido. Pensar assim é encobrir romanticamente os fatos. Pois, possa a burguesia vencer ou ser vencida na luta, ela permanece condenada a sucumbir pelas contradições internas que no curso do desenvolvimento se tornam

¹⁷³ BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de história”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p 228

¹⁷⁴ Ibid., p.226

mortais para ela. A questão é apenas se ela sucumbirá por si própria ou através do proletariado. A permanência ou o fim de um desenvolvimento cultural de três milênios são decididos pela resposta a isso [...]. Antes que a centelha chegue à dinamite, é preciso que o pavio que queima seja cortado. Ataque, perigo e ritmo do político são técnicos – não cavalheirescos¹⁷⁵.

O encontro com Brecht se transforma em uma questão para um círculo de amigos de Benjamin. Não foram poucas as formas de resistência que se dirigiram contra a amizade dos dois. Hanna Arendt chega a falar da “maneira tirânica” como dois dos amigos mais próximos de Benjamin “concordavam que a influência de Brecht sobre Benjamin tinha sido péssima”¹⁷⁶. No contexto do processo das edições dos escritos póstumos de Benjamin, Scholem e Adorno, que tiveram mais poder sobre seu espólio, passam a rejeitar sucessivamente os textos ou fragmentos em que aparecia mais a proximidade entre Brecht e Benjamin¹⁷⁷, ou mesmo a ligação deste último com o marxismo.

Wizsla documenta diversas manifestações de resistências explícitas entre os amigos de Benjamin, como as cartas de Gretel Adorno¹⁷⁸, onde afirma que Benjamin estaria indo por um caminho errado em função de sua amizade com Brecht e os comentários do escritor Siegfried Kracauer, que chega a falar, de modo pejorativo, de um caráter “homoerótico”¹⁷⁹ na relação de Benjamin e Brecht. Wizsla compara aqui alguns aspectos dos círculos de amigos dos dois autores.

Brecht e Benjamin não são boas companhias para você”, advertiu Johannes R. Becher a Asja Lacis. É provável que tal advertência tenha sido uma exceção no círculo de conhecidos comunistas de Brecht. Brecht, que não se submetia ao julgamento de seu entorno quanto às relações sociais, possivelmente jamais

¹⁷⁵ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2000, pp. 45, 46

¹⁷⁶ WIZSLA, Erdmut. *Benjamin e Brecht: História de uma Amizade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p. 32

¹⁷⁷ *Ibid.*, cf. pp. 45 a 51. Wizsla lembra a leitura de Adorno sobre Benjamin no texto “Caracterização de Walter Benjamin”, onde os aspectos mais importantes de sua filosofia girariam em torno de sua ligação com a teologia e de figuras do mito: “a ‘conciliação do mito era ‘o tema da filosofia de Benjamin’. Sua leitura *filosófica* apoiava-se em categorias existenciais como ‘conciliação’, ‘salvação’, ‘esperança’ e ‘desespero’” (p.35). Adorno diz, por exemplo, que “o centro da filosofia de Benjamin é a ideia de salvação do morto como restituição da vida alterada, que termina na consumação de sua própria reificação, chegando até o inorgânico” (p. 155). Ele compreendia os posicionamentos de Benjamin com relação ao marxismo como “não dialéticos”, em sua maioria. “Os eixos da leitura de Adorno estavam organizados de tal modo que era quase impossível integrar a eles as marcas oriundas da relação entre Benjamin e Brecht”. Scholem, ao mesmo tempo, escreve em uma carta para Benjamin que sua proximidade do materialismo histórico seria uma “espécie singularmente aguda de autoengano”.

¹⁷⁸ *Ibid.*, pp. 26, 27

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 38

precisou justificar sua amizade com Brecht. No caso de Benjamin, a situação era diferente. Foram, sobretudo, seus amigos e conhecidos que observaram e comentaram sua relação com Brecht, bem como a evolução de seus trabalhos em conjunto, com uma falta de compreensão que superava os limites do concebível e com receio em parte malicioso: Gershom Scholem, Theodor Wiesengrund-Adorno, que se manteve apenas Adorno após emigrar para os Estados Unidos, Gretel Karplus (sua futura esposa), Ernst Bloch e Sigfried Kracauer¹⁸⁰.

Um fato curioso, relatado por Wizisla, é o de que foram sobretudo mulheres que apoiavam a relação entre os dois.

É digno de nota o fato de que foram sobretudo mulheres que lograram compreender o valor da amizade entre ambos: Hanna Arendt, Asja Lacin, Margarete Steffin, Helene Weigel, Elisabeth Hauptmann, Ruth Berlau, a pintora holandesa Anna Maria Blaupot ten Cate e Dora Benjamin, a irmã de Walter Benjamin¹⁸¹.

A concepção de uma crítica mais imediata, de Benjamin e Brecht, se relaciona com a concepção de que as atuais modificações da arte acontecem no interior das estruturas do capitalismo. Como foi dito, Benjamin diz que o crítico deve encontrar seu objeto por meio da “imersão”, o que significa uma imersão também nessas estruturas. Brecht diz que até mesmo a temática das peças deve participar “da esfera do burguês”, onde adquire o distanciamento que faz com que seja desconstruída. “A conduta do homem desse tempo deveria estar a serviço objetivamente dos novos métodos de observação; de início, sem apartar-se da ordem social vigente”¹⁸². Brecht afirma também que o capitalismo é “parcialmente revolucionário”, representa etapas preliminares para etapas superiores. “É por isso que devemos estudar essas práticas desenvolvidas pelo capitalismo, para extrair seu valor de uso revolucionário”¹⁸³. Essa investigação auxilia em um despojamento do simples terreno da “intenção” política ou do ativismo. A proposta pedagógica é sobretudo uma proposta de “práticas” e não de

¹⁸⁰ Ibid., p. 26

¹⁸¹ Ibid. p. 40 Um relato de Hannah Arendt diz: “A amizade entre Benjamin e Brecht é única porque, através dela, o maior poeta alemão vivo encontrou-se com o crítico mais importante da época [...]. Parece-me estranho e triste que os velhos amigos jamais tenham compreendido a singularidade dessa amizade, nem sequer quando ambos, Brecht e Benjamin, já muito já estavam mortos”.

¹⁸² BRECHT, Bertolt. “El camino hacia el teatro actual”. In. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973, p. 55.

¹⁸³ Cf. PASTA, José Antônio. *Trabalho de Brecht*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010, p. 48 ; BRECHT, Bertolt. *Sur le cinema*. Paris: L'Arche, 1970, p. 108

mediações pela consciência. Althusser, em seu texto sobre Brecht, faz comentários interessantes sobre essa perspectiva da crítica fora da consciência:

É que não há verdadeira crítica senão imanente, e primeiramente real e material antes de ser consciente. Também me pergunto se não se pode considerar essa estrutura dissimétrica, descentrada, essencial a toda tentativa teatral de caráter materialista. Se fôssemos mais adiante na análise dessa condição, reencontraríamos facilmente este princípio, fundamental em Marx, de que não é possível que alguma forma de consciência ideológica contenha nela mesma como sair de si pela sua própria dialética interna, que *não há, no sentido estrito, uma dialética da consciência*: uma dialética da consciência desembocando, pela virtude de suas próprias contradições, na própria realidade [...], pois a consciência acessa o real não pelo seu desenvolvimento interno, mas pela descoberta radical do *outro*. É nesse sentido muito preciso que Brecht alterou a problemática do teatro clássico, quando renunciou a tematizar na forma de uma consciência de si o sentido e as implicações de uma peça¹⁸⁴.

Somente nessa assunção dialética é possível pensar uma reestruturação dos meios artísticos tal como pretende Brecht. Segundo Marx, o capitalismo é singular no sentido dessa imanência aos meios, pois é um sistema que já emerge com seus próprios sinais de decadência e contradição, um sistema transitório que, ao revelar categorias que atravessam a história, como a de luta de classes, abre-se não apenas ao seu próprio modo de funcionamento mas expõe, retroativamente, o das sociedades passadas, e entrega, nessa “consciência”, novos instrumentos de superação. Tais contradições são expostas por Benjamin, por exemplo, no texto “Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”¹⁸⁵, com as técnicas cinematográficas, na contradição entre democratizar os meios de produção da arte e circunscrevê-los, ao mesmo tempo, como “estetização da política” a serviço do fascismo. Se Benjamin fala, por exemplo, que o cinema nos habituou, “em seus melhores momentos”¹⁸⁶ à montagem, ele expõe também a dialética entre a montagem ilusionista da montagem das partes submetidas a um todo e uma organização não representativa, que respeita o teor disperso e fragmentário. A mesma dialética é descrita por Benjamin no fragmento “Alarme de incêndio”, entre continuidade e interrupção do progresso. A tradição, portanto, que sempre também se “renova”, que continua a operar, e a fazer pressão, como tradição do

¹⁸⁴ ALTHUSSER, Louis. *Por Marx*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015, p. 116

¹⁸⁵ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹⁸⁶ Id. “Crise do romance. Sobre Alexanderplatz de Döblin”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 56

capitalismo, carrega tanto as forças de conservação, como de liberação de si própria.

No texto “O autor como produtor”, que tem em Brecht uma de suas figuras principais, Benjamin deixa claro que um processo revolucionário na arte é imanente aos meios materiais burgueses. Benjamin fala aqui da importante noção brechtiana de “refuncionalização” da mudança de função das estruturas da arte, por meio da solidariedade entre autor e proletariado, ou por meio da tomada dos meios de produção pelo proletariado, que passa a ter um acesso que lhe era negado. A proposta pedagógica de Brecht, ao compartilhar o “conhecimento” sobre o capitalismo ou sobre o comunismo, sempre partindo da esfera do “burguês”, partilha também esses meios, o que se dá na própria forma teatral, pela metodologia da desmontagem dos discursos que impregnam o social. A refuncionalização serve “para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes” Refuncionalizar significa mudar a função desses instrumentos, a partir da substituição das antigas funções rituais, por uma função política.

Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista. No prefácio de *Versuche (Ensaio)*, esclarece Brecht: “a publicação deste texto ocorre num momento em que certos trabalhos não devem mais corresponder a experiências individuais, com o caráter de obras, e sim visar a utilização (reestruturação) de certos institutos e instituições”. O que se propõe são inovações técnicas, e não uma renovação espiritual, como proclamam os fascistas¹⁸⁷.

Ainda nesse texto, Benjamin escreve que estar ao lado do proletariado não pressupõe a pergunta imediata de como uma manifestação artística se situa no tocante às estruturas sociais, à política, ao que Benjamin chama de “relações de produção”, assumindo um juízo que parta de seus “conteúdos” ou temas. “É compatível com elas, e portanto reacionária, ou visa sua transformação, e portanto é revolucionária? – em vez dessa pergunta, ou pelo menos antes dela, gostaria de sugerir-vos outra. Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar, como elas se

¹⁸⁷ Id. “O Autor como produtor”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas;. V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 127

situa *dentro* dessas relações¹⁸⁸. Essa pergunta, diz ele, “visa imediatamente a função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato a técnica literária das obras”, no senso dessa “função”.

Isso se coaduna com a urgência da luta de classes. A atitude que não é somente reflexiva, mas estrutural, ou funcional, é ilustrada nesse texto pelo russo, amigo de Benjamin e Brecht e militante comunista, Sergei Tretiakov. Seu livro *Os gerais* é resultante de uma longa experiência na época da coletivização da agricultura na Rússia, em 1928. Ele viaja para a comuna Farol Comunista e em duas estadias realiza os seguintes trabalhos, listados por Benjamin:

[...] convocação de comícios populares, coleta de fundos para a aquisição de tratores, tentativas de convencer os camponeses individuais a aderirem aos colcoses, inspeção de salas de leituras, criação de jornais murais e direção do jornal do colcós, reportagens em jornais de Moscou, introdução de rádios e de cinemas itinerantes etc. Não é surpreendente que o livro *Os gerais*, redigido por Tretiakov depois dessas atividades, tenha exercido uma forte influência sobre o desenvolvimento posterior da economia coletivizada¹⁸⁹

Benjamin se pergunta se a direção aqui tomada não privilegiaria apenas um único modelo artístico, e que estaria, ademais, mais próximo de expressões não artísticas, como o jornalismo. Ele não quer indicar, contudo, que todos os artistas devem seguir os passos de Tretiakov, mas evitar justamente fixar-se em *qualquer* forma pré estabelecida. O caráter “modelar” de Tretiakov, próximo do narrador, que tira seus materiais de uma comunidade e encontra nela seus ouvintes, é modelar em relação à realidade, e não como esquema artístico.

Benjamin aponta para uma transitoriedade das formas artísticas quando faz referencia ao que Tretiakov denomina como uma “fusão de formas”. As linguagens do jornal e do rádio podem fundir-se com a literatura, ou o teatro com o cinema. As formas servem ao propósito de sua função, ou refuncionalização no tempo atual:

Nem sempre houve romances no passado, e eles não precisarão existir sempre, o mesmo ocorrendo com as tragédias e as grandes epopeias. Nem sempre as formas do comentário, da tradução e mesmo da chamada falsificação tiveram um caráter marginal: elas ocuparam um lugar importante na Arábia e na China¹⁹⁰

¹⁸⁸ Ibid., p. 126

¹⁸⁹ Ibid., p. 123

¹⁹⁰ Ibid., pp. 123, 124

3.2. Dialética entre o ato de ensinar e o de aprender

Desde o início da orientação de seu teatro como um teatro político, a proposta pedagógica brechtiana é tomada como possibilidade de configurar novas relações, em uma pedagogia não transmitida apenas pelo “choque” com as instituições, onde a luta de classes se daria como efeito propositivo, mas em uma transmissão dos conhecimentos também sobre a luta de classes. Brecht deseja criar um teatro “científico”, técnico no senso da produção e construção de novas realidades possíveis, a partir dessa coletivização pedagógica, onde o público e o palco não se limitam mais à estética, e sim à prática da arte política. As “técnicas” do teatro acompanham o avanço da técnica do capitalismo, mas fazendo uma clivagem, criando um território de resistência. Suas peças, segundo Benjamin, trazem um grau de experimentalismo comparável às revoluções causadas pelas técnicas mais modernas. O teatro de Brecht está, ele escreve, “à altura das técnicas do cinema e do rádio”.

O posicionamento crítico, para Brecht, é acompanhado da atitude do conhecedor ou do pesquisador. “Sem juízos críticos e sem um objetivo determinado, é impossível fazer uma reprodução [artística]. Sem conhecimentos, não é possível mostrar coisa alguma: como discernir o que é que vale à pena saber?.” Não é à toa que o que interessa Benjamin, primeiro, é a questão “didática”, o que encontra, por exemplo, nas peças didáticas (*Lehrstück*) de Brecht, feitas mais ou menos entre 1927 e 1931 e nas *Histórias do senhor Keuner*. Por seu teor fragmentário, por serem em geral curtas e pensadas como exercícios que poderiam incluir muitas variantes no texto, as peças didáticas condensam com muita radicalidade, dentro da obra de Brecht, esse esforço por pensar um teatro que, na prática pode ser apreendido. Com essas peças pode-se apontar mais uma distinção entre os teatros de Brecht e Piscator. As apresentações de Piscator e sua visão do teatro como “assembleia” passam a ficar dependentes de um grande número de pessoas na plateia. Algumas peças didáticas de Brecht, por outro lado são pensadas até mesmo a despeito da presença de espectadores, apenas como um exercício que poderia se transformar, mais tarde, em alguma outra obra.

A visão “científica” de Brecht, que se coaduna com a sua pedagogia, encontra algumas inspirações, por exemplo, na forma das Enciclopédias do século XVIII, particularmente a editada por Diderot. Este último é um exemplo para Brecht, talvez não tanto em função de seu teatro, mas de seus diálogos filosóficos e ensaios. De qualquer forma, apesar de Diderot defender um teatro dramático totalmente diferente do brechtiano, um drama moderno com forte apelo emocional e com os fatos atuais de uma vida privada, a visão de um teatro pedagógico, partilhada também por Voltaire, que não tinha o objetivo de divertir, mas igualmente de instruir, é uma concepção comum a Brecht¹⁹¹. Mesmo que essa unidade entre diversão e pedagogia tenha se tornada estranha ao longo da modernidade, ela não deveria ser desprezada. Brecht defende algumas vezes o teatro épico dos argumentos daqueles que o acusam de fazer um teatro estritamente racional. Segundo ele, não é seu teatro, porém, que é mais racional, e, sim, o teatro de tradição dramática e aristotélica que, em geral, retira da arte a possibilidade de uma mediação do pensamento.

Nesse diálogo imaginário, inspirado em Diderot, Brecht aborda essa questão da ciência, dando ênfase ao fato de que uma ligação com o conhecimento não torna o teatro “científico”, mas ainda sim “teatro”.

– Agora mesmo você usou a expressão “científica”. Você quer dizer que quando alguém observa uma ameiba, ela não se oferece ao observador humano. Ele não pode penetrar em sua pele por empatia. Contudo, o observador científico tenta entendê-la. Você acha que finalmente ele o consegue?

– Não sei. Ele tenta colocá-la em relação com as outras coisas que já viu.

– Não deveria o ator tentar fazer compreensível o homem que representa?

– Não tanto o homem quanto o que acontece. Quero dizer que se escolho ver Ricardo III, não quero me sentir Ricardo III, mas entender esse fenômeno em toda sua estranheza e incompreensibilidade.

– Devemos, então, ver ciência no teatro?

– Não. Teatro.

– Compreendo; o homem da era científica deve ter o seu próprio teatro¹⁹².

¹⁹¹ Cf. BRECHT, Bertolt. *Pequeno organo para o teatro*. Trad. feita pelo Teatro Oficina, disponível em: <http://www.teatrooficina.com.br/akordes/imagiario/organo.pdf>

¹⁹² Id., “Diálogo sobre a arte de representar”. In. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967, p. 43.

Não à toa os diálogos filosóficos do século XVIII são uma fonte de inspiração para Brecht. A estrutura desses diálogos não é apenas uma influência acessória, e é utilizada seja em suas peças, seja em seus textos elaborados na forma de fragmentos ou diálogos. O fundo socrático, dialético, de um processo que se revela em camadas paulatinas e provoca, não temor ou purgação, mas espanto distanciado é bastante presente em Brecht. Benjamin demarca essa relação com a dialética socrática, ao localizar a presença de um “outro”, ou um “sábio”. Os personagens de Brecht, imersos em um mundo social, não cessam de nos colocar perguntas e de responder a si mesmos.

Diferente da dimensão iluminista, entretanto, o teor pedagógico não tem como escopo uma “virtude” ou é resultante de uma “verdade”. Ele é muito mais uma dimensão experimental, errática, como diz o pequeno fragmento do Senhor Keuner, em que esse diz, ao ser perguntado em que está trabalhando, que prepara seu “próximo erro”.

Em seu diário de trabalho, Brecht se refere às peças didáticas como “experimentos sociológicos”. Elas podem muitas vezes começar como esboços para peças maiores, ou conter fragmentos que funcionem em trabalhos posteriores, não tendo uma necessidade de estabelecer uma forma ou mesmo de serem exibidas para o públicas. Essas peças são uma radicalização da proposta didática de Brecht e de sua recusa pelas formas comerciais do teatro. Benjamin situa as peças didáticas, por essa razão, como uma espécie de “desvio” necessário, “desvio que o teatro de tese é forçado a percorrer”. Esse teatro de tese, segundo Benjamin, não “ataca” as condições “de fora”, mas de dentro. Brecht deixa as condições em que vivemos se “criticarem mutuamente, de modo altamente mediatizado.”¹⁹³

Jeanne Marie Gagnebin, em um artigo sobre Brecht e a leitura de Benjamin do teatro épico¹⁹⁴, no lugar da tradução de *Lehrstück* pela mais

¹⁹³ BENJAMIN, Walter. “O que é o teatro épico. Um estudo sobre Brecht”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 85.

¹⁹⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Brecht e Benjamin. Peça de aprendizado e ordenamento experimental”. Artigo publicado e digitalizado na revista *Viso. Cadernos de estética aplicada*, n. 11, 2012.

difundida “peças pedagógicas” prefere a tradução, também adotada por Luciano Gatti, “peças de aprendizado”. Pois quem aprende, nessas peças, diz, não é necessariamente o espectador, mas o ator “que treina atitudes, gestos”¹⁹⁵. Koudela menciona também as “peças de aprendizado”, lembrando que na tradução do alemão para o inglês Brecht adota o nome “*learning play*”¹⁹⁶. Apesar disso, é preciso ter em vista o sentido conjunto do aprendizado, pensar os papéis intercambiáveis que ele suscita. O aprendizado acontece via mediação do real, no desfazimento do fosso que divide ator e público, nesse diálogo vivo. O aprendizado é mútuo, e as direções de quem transmite ou de quem recebe passam a fazer parte de um livre jogo. O autor e o público aprendem, o despertar de uma consciência quase socrática deste último é sempre marcado por Brecht. Por essas razões talvez não seja preciso reear o nome “teatro pedagógico”, considerando, é claro, que hoje, para nós, tonar-se mais gasta a herança positivista que se cristaliza em um conjunto de significantes que giram em torno da “pedagogia”.

No mais a expressão “teatro pedagógico” aqui no Brasil, parece ter se consolidado com a leitura de Martin Esslin, defendendo o termo pedagogia por se tratar de um teatro comunista, como explica Roswitha Mueller. Esse caráter comunista não pode ser deixado de lado.

É significativo que Esslin tenha traduzido o termo *Lehrstück* como “peça didática”, porque em sua perspectiva Brecht estava escrevendo proposições comunistas, para não dizer obras de propaganda. Só em 1972, quando Reiner Steinweg publica seu primeiro volume dedicado à construção de uma teoria coerente da *Lehrstück*, que Brecht havia publicado apenas em fragmentos e esboços, que a relação das *peças de aprendizagem* com o resto das obras de Brecht foi completamente apreciada¹⁹⁷.

Quem transmite, no épico, não é um autor, mas é o próprio social. O diretor é ativo no senso em que tece seus recortes, montagens e também as elaborações políticas que deseja transmitir – contrariamente à ilusão de uma isenção política –, em uma troca de posicionamentos que é onde reside a importância do mundo recém aberto por um narrador que não está apenas no lado do palco, mas desse social.

¹⁹⁵ Ibid. p. 148.

¹⁹⁶ KOUDELA, *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 2010., p. 99

¹⁹⁷ ROSWITHA MUELLE. “Aprendiendo para una nova sociedad: La *Lehrstück*”. In. *Introducción a Brecht*. Org. Peter Thomson, Glendyr Sacks. Ediciones AKAL, 1998

Pressupunha-se que o espectador moderno não desejava submeter-se passivamente a nenhum tipo de sugestão e que não estava disposto a renunciar sua razão para se deixar ser arrastado a toda sorte de estados afetivos.

O espectador de hoje não quer tutelas, nem deseja ser violentado; busca, sensivelmente, que se ponha-o diante de um material humano, para que o ordene ele mesmo [...]. É função do teatro encontrar a forma de representar a falta de clareza [das relações humanas] da maneira mais clara possível, isto é, com calma épica¹⁹⁸.

Brecht diz que o teatro épico se inicia com a modificação das “relações funcionais entre palco e público”, relações que tornam o exercício teatral um “ato visual complexo”. Quando a arte começa a se orientar para o âmbito das relações sociais, a plateia surge não apenas como lugar artístico de recepção de representações, mas como uma instância pública onde aparecem, como escreve Benjamin, as “clivagens partidárias” e os sujeitos surgem em uma pluralidade. A própria arte é incluída, é claro, nessa instância, da mesma forma que os artistas. Como vimos, essas “clivagens partidárias”, que correspondem a “condições reais” são as que acabam por desarticular uma “classe” de críticos, eles sofrem o infortúnio de ver “desvendada a sua função de agente e de ter essa função abolida.”¹⁹⁹

Para Brecht, a atitude do espectador em relação ao palco é de quem está ao mesmo tempo “a fumar e a observar” as cenas. Isso “obriga, assim, o ator a uma representação melhor e mais autêntica, pois será vão querer levar um homem que esteja a fumar, um homem, por conseguinte, já bastante ocupado consigo próprio, a deixar-se absorver pela peça”. Aqui, o público absorve o lugar da crítica. Brecht fala do público teatral como um público de “especialistas”, da mesma forma como um público dos “estádios desportivos”. É interessante notar que algumas ideias expostas por Benjamin sobre Brecht, às vezes em passagens onde o filósofo alemão cita o dramaturgo sem dar uma referência bibliográfica – do que acaba por dar a entender que tenham sido tiradas de diálogos – são retomadas por Brecht mais tarde, quando Benjamin não estava mais vivo, no texto “Pequeno órgãoon para o teatro” (1948). Isso acontece essa noção de um público semelhante ao do

¹⁹⁸ *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973, p. 56.

¹⁹⁹ BENJAMIN, Walter. “O que é o teatro épico. Um estudo sobre Brecht”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p 87.

esporte. Aqui, Brecht fala sobre isso, mencionando um público que não quer tutelas. Ele mesmo quer “ordenar” o material:

Devia ser dado ao espectador a possibilidade de entrar no teatro com a mesma atitude com que foi acostumado a encarar as restantes atividades de sua época. Esta atitude era, já o dissemos, uma espécie de atitude científica. No planetário ou no estádio desportivo o homem adotava a atitude do observador calmo, de quem calcula e controla, similar a que adotam nossos técnicos e cientistas frente às descobertas e invenções. Mas no teatro o que devia despertar o interesse eram os destinos do homem e seu comportamento. Pressupunha-se que o espectador moderno não desejava submeter-se passivamente a nenhum tipo de sugestão e que não estava disposto a renunciar sua razão para se deixar ser arrastado a toda sorte de estados afetivos.

O espectador de hoje não quer tutelas, nem deseja ser violentado; busca, sensivelmente, que se ponha-o diante de um material humano, para que o ordene ele mesmo [...]. É função do teatro encontrar a forma de representar a falta de clareza [das relações humanas] da maneira mais clara possível, isto é, com calma épica²⁰⁰.

No texto “O autor como produtor”, Benjamin se refere a essa imagem de Brecht dos estádios para falar de um público de “especialistas”:

Nada é mais característico do pensamento de Brecht que a tentativa do teatro épico de transformar, de modo imediato, esse interesse originário num interesse de especialista. o teatro épico se dirige a indivíduos interessados, que não “pensam sem motivo”. Mas essa é uma atitude que partilha com as massas. No esforço de interessar essas massas pelo teatro, como especialistas, e não através da “cultura”, o materialismo histórico de Brecht se afirma inequivocamente. “Desse modo, teríamos muito breve um teatro cheio de especialistas, da mesma forma que um estádio esportivo está cheio de especialistas²⁰¹.”

Há uma outra passagem, porém, de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1934), onde Benjamin faz a mesma associação do esporte com o público, mas não chega nem mesmo a citar Brecht diretamente, ou falar sobre teatro épico. Várias das características expostas aqui de um público de cinema, porém, guardam semelhanças com o público desse teatro:

A técnica do cinema assemelha-se à do esporte no sentido de que nos dois casos os espectadores são semi-especialistas. Basta, para nos convenceremos disso, escutarmos um grupo de jovens jornalheiros, apoiados em suas bicicletas, discutindo os resultados de uma competição de ciclismo. No que diz respeito ao cinema, os filmes de atualidades provam com clareza que todos têm a

²⁰⁰ *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973, p. 37

²⁰¹ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodução técnica”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 183

oportunidade de aparecer na tela. Mas isso não é tudo. *Cada pessoa, hoje em dia, pode reivindicar o direito de ser filmado*²⁰².

Se o público é especialista, se tem consciência dos pormenores do objeto que consome e julga apaixonadamente por critérios que ele mesmo pode formular, é porque o espaço social da arte é também o seu próprio. Na mesma época que os filmes – e o cinema soviético é pioneiro nesse sentido – passam a contar com não-atores para fazer seus personagens, e a falar de eventos reais e históricos, os papéis do espectador e do ator se confundem. Todos são tomados igualmente em sua condição de atores sociais, por isso a reivindicação de ser “filmado”. O espectador não é mais uma “cobaia” para as classes dos críticos ou dos artistas, com o imperativo de ser reduzido pelo que vê. Brecht aponta que ele se assume em sua condição capitalista de “consumidor”. Segundo ele se trata de um “fator decisivo”: o “ênfase do público como consumidor”. Isso leva “a uma constante amplificação do mercado e ao conseqüente arruinamento da classe de privilegiados que havia tomado o teatro até o momento”²⁰³. Aquilo que o público “consume” nessa atitude crítica é, então, seu espaço histórico próprio. O teatro não irá retirá-lo das estruturas capitalistas, mas colocar à disposição um lugar que se oferece como terreno histórico de partilhas.

A aproximação entre palco e público pressupõe uma desarticulação de hierarquias de saber debatida por Benjamin em vários momentos em “A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. A partir do momento em que os indivíduos se descobrem em sua dimensão de sujeito histórico, de atores sociais, há toda a abertura de um “mundo de trabalho” que toma a palavra, de uma organização social que não se baseia apenas em uma “reprodução” da técnica, mas em uma distribuição dos meios, criando novos acessos. “Qualquer um” pode agora falar de seu trabalho, mostra-se como especialista.

O mesmo acontece com a esfera artística. Espectadores “semi-especialistas” passam a integrar os meios artísticos tanto no que se refere à

²⁰² *Idem*. Eis um outro trecho de Benjamin sobre isso, dessa vez citando Brecht: “Nada é mais característico do pensamento de Brecht que a tentativa do teatro épico de transformar, de modo imediato, esse interesse originário num interesse de especialista. o teatro épico se dirige a indivíduos interessados, que não “pensam sem motivo”. Mas essa é uma atitude que partilha com as massas. No esforço de interessar essas massas pelo teatro, como especialistas, e não através da “cultura”, o materialismo histórico de Brecht se afirma inequivocamente. “Desse modo, teríamos muito breve um teatro cheio de especialistas, da mesma forma que um estádio esportivo está cheio de especialistas”.

²⁰³ BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973, p. 59

apropriação da técnica, quanto no âmbito das narrativas políticas. Nesse público como “esfera pública”, não se trata de uma narrativa no sentido de uma voz articulada e consciente, emitida por um narrador físico, mas de um espaço social que atravessa a arte e coletiviza o teatro. A crítica é descoberta no conjunto das situações teatrais, sociais, que são reveladas ao longo do processo, e no consumo desse produto na dinâmica teatral.

O fato do teatro se assumir em sua estrutura capitalista, e seu público ser um público consumidor, alia-se a uma dimensão do conhecimento que não está separada do prazer. Segundo Brecht, essa a função social do teatro sempre foi e continuará sendo a de divertir. No trecho a seguir, Brecht fala de algumas dificuldades que são suscitadas quando o teatro se volta para uma dimensão a um só tempo do prazer e do conhecimento:

E aqui vamos lembrar mais uma vez que esta missão comum é divertir os filhos da era científica, com sentimento e humor. Isto é algo que nós, alemães, temos que dizer a nós mesmos seguidamente, pois tudo entre nós resvala facilmente para o plano do imaterial e do abstrato – e começamos a falar em Visão de Mundo (*Weltanschauung*) justamente quando o mundo em questão já se encontra desintegrado. Mesmo o materialismo dialético é pouco mais que uma ideia. Prazer sexual torna-se, entre nós, obrigação matrimonial; o prazer artístico está a serviço da cultura; e por aprender não compreendemos descobrir aprazivelmente mas sim prendermos nosso nariz ao objeto do conhecimento. Nossas atividades nada têm do prazer da exploração e para explicar nossos atos não invocamos o prazer que tivemos em ultrapassá-los, mas sim quanto suor nos custou²⁰⁴.

Benjamin defende que o teatro épico não se opõe a uma concepção de teatro como “diversão noturna”. Uma concepção que se associa aos mecanismos de distanciamento e interrupções. O espectador no teatro épico pode se posicionar apaixonadamente, como em um estádio, mas sua atitude pressupõe também uma distração essencial. Como quem passa as páginas de um livro, podendo avançar ou retroceder na leitura, ou como quem liga e desliga um rádio no momento em que quer, o espectador do teatro épico pode entrar ou sair da sala de teatro a seu bel prazer. Da mesma forma, para os espectadores não haverá “nada de surpreendente na exigência feita por Brecht a um ator de representar de tal maneira a cena da escolha da perna de pau, pelo mendigo, em *Dreigroschneper* (*Ópera dos três vinténs*), que só por causa desse número as pessoas decidam

²⁰⁴ Cf. BRECHT, Bertolt. *Pequeno organo para o teatro*. Trad. feita pelo Teatro Oficina, disponível em: <http://www.teatrooficina.com.br/akordes/imagiario/organo.pdf>, pp, 218, 219.

voltar ao teatro, no momento em que a cena é representada”²⁰⁵. “Por princípio, esse teatro não conhece espectadores retardatários”²⁰⁶. A resolução de voltar ao teatro é dada, nesse caso, por uma cena que não se vincula coerentemente às outras, mas por uma apropriação crítica da plateia, em um terreno que se move também fora do teatro, no sentido em que atinge o social.

Nessa passagem, Benjamin escreve sobre essa atitude relaxada do público do teatro épico:

“Não há nada melhor do que se deitar no sofá e ler um romance”, disse um épico no século passado. Eis o grau de relaxamento que o leitor pode obter da obra narrativa que está fruindo. Temos uma ideia oposta daquele que assiste um drama. Imaginamos um homem tenso, que mobiliza todas as suas fibras ao acompanhar uma cena. O conceito de teatro épico (formulado por Brecht, como teórico de sua prática poética) indica, sobretudo, que esse teatro deseja um público relaxado, que acompanha a trama com descontração²⁰⁷.

O fato de Brecht criar muitas paródias sociais, de seu teatro ser repleto de cenas cômicas, também serve para essa perspectiva distante, relaxada, da posição do espectador. Benjamin fala ainda que “não há melhor ponto de partida para o pensamento que o riso. As vibrações físicas produzidas pelo riso oferecem melhores ocasiões para o pensamento que as vibrações da alma. O teatro épico só é luxuriante nas ocasiões que oferece para o riso”²⁰⁸.

Jameson lembra também do caráter lúdico que acompanha o âmbito de um conhecimento (*Wissenschaft*) em Brecht. Ele o compara com um tipo de aprendizado mecânico e prazeroso, considerando, por exemplo, “uma revista como *Mecânica Popular* e o caráter de entretenimento manual resultante da combinação de ingredientes e do aprendizado do uso de ferramentas novas e incomuns”²⁰⁹.

Voltando a esse território mais “científico”, Brecht não tinha problema em assumir que o teatro teria o poder de ensinar ou “esclarecer” os espectadores. O teatro deveria estar no mesmo patamar que as conquistas feitas pela ciência na

²⁰⁵ BENJAMIN, Walter. “O que é o teatro épico. Um estudo sobre Brecht”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 83.

²⁰⁶ *Idem*.

²⁰⁷ “O que é o teatro épico. Um estudo sobre Brecht” (segunda versão). In. BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017

²⁰⁸ *Id.* “O autor como produtor”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 134

²⁰⁹ JAMESON, Frederic. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.15.

descoberta de certos fenômenos. Quando o dramaturgo alemão pisa esse solo científico, porém, ele não segue a visão iluminista do século XVII, mas se orienta muito mais pelo âmbito das ciências sociais, particularmente o das teorias de Marx, como deixa claro em seu texto “Pequeno organon para o teatro”. Há movimentos importantes possibilitados pelas teorias marxistas, que se assemelham ao impacto, por exemplo, das teorias, freudianas na mesma época, que pressupõem justamente uma saída da mediação da consciência para o conhecimento. A elaboração do conhecimento não passa necessariamente por um saber estritamente acadêmico ou filosófico. São os fenômenos de um mundo externo – da mesma forma que é o inconsciente para Freud – que aparecem como mediadores. Não é à toa, aqui, que o marxismo ganhe tantas escolas e que um vocabulário marxista penetre ao mesmo tempo em uma linguagem muito cotidiana. Esse vocabulário tem o poder, em função de sua conexão com os fenômenos, de ser apropriado mesmo sem uma referência específica a um autor, a uma autoridade. Um ponto reúne bastante o interesse de Brecht pelas teorias de Marx, que é sua capacidade de transformar fenômenos muito complexos em uma linguagem simples e democratizada. Brecht fala nesse trecho dessa dimensão prática:

Mas é numa luta travada na Terra, e não nas nuvens que se poderá decidir tudo o que é de fato importante para o gênero humano; uma luta travada no “exterior”, e não nas cabeças. A ninguém é possível colocar-se num plano superior ao das classes que lutam, pois a ninguém é possível colocar-se num plano superior ao dos homens²¹⁰.

Marx não acreditava que suas teorias iriam esclarecer as “classes” naquilo que estas mesmas não sabiam. Sua originalidade está em elaborar certos conceitos, como o de luta de classes e o de proletariado em conformidade com elaborações sociais já em andamento nos meios de produção, justamente pelas massas. É nesse sentido que a prática pedagógica do teatro épico não é unilateral. O público não é ensinado pelo dramaturgo. O artista também aprende, em uma livre troca. Em “O Autor como produtor” Benjamin fala dessa ampliação do conhecimento ao afirmar que os próprios artistas ensinam uns aos outros. “Um escritor que não ensina outro escritor não ensina ninguém”. Quando o gesto, no

²¹⁰ BRECHT, Bertolt. *Pequeno organo para o teatro*. Trad. feita pelo Teatro Oficina, disponível em: <http://www.teatrooficina.com.br/akordes/imagiario/organo.pdf>, p. 122.

teatro épico, mostra as composições dessas forças nos personagens, ele atravessa o que Benjamin chama de uma “dialética entre o ato de ensinar e o de aprender”²¹¹. “Se todo o programa pedagógico do marxismo é determinado pela dialética entre o ator 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”

No texto *O pequeno órganon para o teatro*, Brecht escreve que os avanços científicos não se encaminharam de maneira igual na sociedade. Mesmo com muitos avanços que se refletem em um potencial transformador do funcionamento da sociedade como um todo, o “espírito científico” e “a nova visão da natureza não incidiu também sobre a sociedade”. A ciência se manteve como dominação da natureza, não penetrando nas “relações humanas”. “O que poderia ser o progresso de todos torna-se vantagem de alguns poucos, e uma parte crescente da produção é voltada à criação de meios destruidores destinados à guerras poderosas”²¹². O que atrai mais prontamente Brecht a esse pensamento científico, que se associa com todo um campo semântico também de um pensamento “racional” que encontramos em sua obra, é justamente seu poder de transformação dos contextos. A ciência leva adiante uma verdadeira revolução ao desarticular vários paradigmas religiosos ou metafísicos como chave de leitura para as experiências e para o funcionamento do universo. Um dos grandes passos dessa desconstrução, que chega a ser tematizada em uma peça de Brecht, *A vida de Galileu* (1939), é a que se dá com Copérnico e sua descoberta de que a terra não é o centro do universo. Para Brecht, a revolução do proletariado se daria como uma nova revolução copernicana, servindo para superar tudo aquilo que se dá como natural há milênios. A atitude científica aplicada ao teatro seria representada por uma atitude crítica, partindo da necessidade de democratizar os meios de produção artísticos, ou, ainda, de modificar a função social desses meios.

Se quisermos, pois, entregar-nos à grande paixão de produzir, qual deverá ser o teor das nossas reproduções do convívio humano? qual será a atitude produtiva, em relação à natureza e à sociedade, que, no teatro, recreará a nós, filhos de uma época científica?

²¹¹ BENJAMIN, Walter. “O que é o teatro épico. Um estudo sobre Brecht”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 88.

²¹² BRECHT, Bertolt. *Pequeno organo para o teatro*. Trad. feita pelo Teatro Oficina, disponível em: <http://www.teatrocinema.com.br/akordes/imagiario/organo.pdf>, p. 107

Essa atitude é de natureza crítica. Perante um rio, ela consiste em regularizar o seu curso; perante uma árvore frutífera, em enxerta-la; perante a locomoção, em construir veículos de terra e de ar, perante a sociedade em fazer a revolução²¹³.

Em *A Vida de Galileu*, Galileu materializa essa visão científica de Brecht e esse fluxo das mudanças sociais. O próprio personagem se metamorfoseia de acordo com os obstáculos que surgem. Brecht não torna Galileu um “herói”, que suscita uma torcida por parte do público, que esperaria por um desfecho. Apesar de ser o personagem central da peça, pode-se dizer que são as coisas ao redor e o contexto histórico que adquirem mais significação. Sua dedicação ao conhecimento, como marca Benjamin, é a “ênfase” do texto.

Galileu é apresentado como um grande professor, em primeiro lugar. Ele não apenas ensina uma nova física, como tem uma outra maneira de ensinar. Em suas mãos, a experiência não se torna somente uma conquista da ciência, mas da pedagogia. A ênfase do texto não é na retratação de Galileu. O verdadeiro evento épico deve ser procurado no que se vê no letreiro da penúltima cena: ‘1633-1642. Como prisioneiro da Inquisição, Galileu continua sus trabalhos científicos até morrer. Ele consegue fazer com que suas principais obras sejam retiradas clandestinamente da Itália’.

A ligação desse teatro com o transcurso do tempo é muito diferente daquela do teatro trágico. Como a tensão importa menos ao final do que aos acontecimentos individuais, ele pode abranger os mais vastos períodos²¹⁴.

A desarticulação do lugar trágico dado ao herói abre possibilidade para uma ligação maior com a contemporaneidade. Galileu é também um homem “qualquer”, que faz inúmeras descobertas e invenções, que fala, na maioria das vezes, a verdade, mas mente para salvar a pele e decepçiona seus alunos. A própria luta material por dinheiro serve para satirizar os espaços burgueses que, sendo laicos, seriam pretensamente mais “livres” para o desenvolvimento de suas pesquisas. Galileu quase não tem sustento material na universidade para a qual trabalha, em Veneza. Sua fala para o personagem do “Procurador” da universidade diz assim: “E de que serve a pesquisa livre sem tempo livre para pesquisar? E com os resultados, o que acontece? Quem sabe o senhor mostra aos

²¹³ Ibid., p. 108

²¹⁴ BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017

cavaleiros do Conselho este estudo sobre a lei da queda dos corpos – *mostra um maço de papéis* – e pergunta se isto não vale uns escudos a mais?”²¹⁵

A seguinte passagem, que contém um diálogo entre Galileu e seu jovem assistente Andrea, mostra o impacto de suas descobertas científicas:

Andrea move as esferas – É bonito. Mas nós estamos fechados lá no meio.

Galileu se enxugando – É, foi o que eu também senti, quando vi essa coisa pela primeira vez. Há mais gente que sente assim. *Joga a toalha a Andrea para que lhe esfregue as costas* – Muros e cascas, tudo parado! Há dois mil anos a humanidade acredita que o sol e as estrelas do céu giram em torno dela. O papa, os cardeais, os príncipes, os sábios, capitães, comerciantes, peixeiras e crianças de escola, todos achando que estão imóveis nessa bola de cristal. Mas agora nós vamos sair, Andrea, para uma grande viagem. Porque o tempo antigo acabou e começou um tempo novo. Já faz cem anos que a humanidade está esperando alguma coisa. As cidades são estreitas, e as cabeças também. Superstição e peste. Mas veja o que se diz agora: se as coisas são assim, assim não ficam. Tudo se move, meu amigo. [...]

Pois onde a fê teve mil anos de assento, sentou-se agora a dúvida. Todo mundo diz: é, está nos livros – mas nós queremos ver com nossos olhos. As verdades mais consagradas são tratadas sem cerimônia; o que era indubitável agora é posto em dúvida. Em consequência, formou-se um vento que levanta as túnicas brocadas dos príncipes e prelados, e põe à mostra pernas gordas e pernas de palito, pernas como as nossas pernas. Mostrou-se que os céus estavam vazios, o que causou uma alegre gargalhada.

Mas as águas da terra fazem girar as novas rocas, e nos estaleiros, nas manufaturas de cordame e de velame, quinhentas mãos se movem em conjunto, organizada de maneira nova. [...]

O que constava é que as estrelas estão presas a uma esfera de cristal para que não caíam. Agora juntamos coragem e deixamos que flutuem livremente, sem amarras, e elas estão em grande viagem como as nossas caravelas, sem amarras e em grande viagem. E a terra rola alegremente em volta do Sol, e as mercadoras de peixe, os comerciantes, os príncipes e os cardeais, e mesmo o papa, rolam com ela.

Uma noite bastou para que o universo perdesse o seu ponto central; na manhã seguinte, tinha uma infinidade deles. De modo que agora o centro pode ser qualquer um, ou nenhum. Subitamente há muito lugar. Nossos navios viajam longe. As nossas estrelas giram no espaço longínquo e mesmo no jogo de xadrez, a torre agora atravessa o tabuleiro de lado a lado. Como diz o poeta: “Ó manhã dos inícios!...”²¹⁶.

Vê-se, nesse trecho, algo que é marca de toda essa obra, uma unidade entre fidelidade histórica e apropriação política. Brecht vê na Veneza do século XVII uma “organização” do trabalho que só pode ser nomeada de tal forma à luz das teorias marxistas do século XIX. A revolução científica é acompanhada pela

²¹⁵ BRECHT, Bertolt. *A vida de Galileu*. In. *Teatro Completo* (V.6). Rio de Janeiro: Paz e terra, 1991, p. 56

²¹⁶ *Ibid.*, pp. 56-58

revolução social, onde o conhecimento vem na forma também da pedagogia. É justamente em função da fidelidade histórica, que se torna possível um afastamento maior da história e uma ligação com o presente. Galileu pode ser ele mesmo ou um outro. Pode tomar o lugar do cientista, do dramaturgo ou do público. O aprofundamento histórico, dessa forma, suscita vários estranhamentos. Pode relativizar aspectos de uma identidade de Galileu – uma imagem associada a uma virtude histórica, por exemplo –, ou os mecanismos sociais do presente, que adquirem camadas diversas de apropriação crítica.

4.

Um teatro antiaristotélico

4.1. Obra épica em Döblin

Como foi mencionado, o ponto de partida do teatro épico não é sua antítese com o gênero dramático, mas sua dimensão política e social. Essa antítese, contudo, não deixa de ser importante. O teatro épico se apropria dos elementos do gênero épico, que inclui tradicionalmente desde as narrativas mais arcaicas dos *aedos* até o romance moderno. Vimos que o cunho narrativo é importante nessa apropriação e se vincula à abertura das narrativas políticas. A apropriação do épico não cria, contudo, uma nova “forma”. Ela é mais negativa e desarticuladora de formas, ou participa da “fusão de formas” preconizada por Sergei Tretiakov, quando escreve sobre uma diluição das fronteiras entre os gêneros e das expressões artísticas, já que as formas passam a ser concebidas por sua função atual, e não a partir de um esquema anterior. O teatro épico é sobretudo crítico das regras estéticas. Uma noção que se faz muito presente na obra de Brecht, nesse sentido, é a de um teatro antiaristotélico.

Um dos centros da crítica ao aristotelismo está na crítica à identificação emocional entre o espectador e o personagem, o que veremos nessa parte do trabalho. A orientação teleológica, o desfecho inexorável e trágico, também é bastante relativizada por Brecht, pois não há nada mais avesso ao teatro épico do que a transformação do meio social em “destino”. É nesse sentido que o antiaristotelismo será investigado juntamente com uma visão crítica de Benjamin a uma dimensão do “destino”, que o acompanha em muitos trabalhos. Essa crítica, ou o interesse por essa dimensão, pode ser constatada, por exemplo, na noção de um herói “não trágico” desenvolvida na *Origem do drama trágico alemão*, em seu texto de juventude chamado “Destino e caráter”, assim como nas análises de dois livros, das *As afinidades eletivas*, de Goethe, e do *Berlin Alexanderplatz* de Döblin, muito marcadas pelo *daimon* que persegue os personagens

inexoravelmente – isso fora as análises mais políticas de Benjamin, onde o destino é visto como destino do capitalismo.

Antes de adentrarmos nas críticas de Brecht e Benjamin, pode ser interessante expor um importante papel que Alfred Döblin tem na teoria de uma “obra épica”, já apontando para o papel negativo do épico, como desarticulador, e para a crítica das características do drama ou do aristotelismo, por meio da defesa de uma arte política. Döblin, como se viu, chega mesmo a fazer um papel de crítico do teatro de Piscator, falando de uma região intermediária entre a literatura e o teatro e da introdução do uso de projeções de filmes no palco.

Acredito que esse terreno intermediário é muito fértil, e será procurado pelos que têm algo a dizer e representar, e aos quais não mais agrada a forma empedernida do nosso drama, que obrigada a uma arte dramática também empedernida²¹⁷.

Esse “terreno intermediário”, na junção de literatura e teatro, não se emancipa totalmente do âmbito dos gêneros, dá o tom ainda de um “drama épico”. Vimos que isso se transforma de forma mais radical com os conceitos brechtianos. A literatura, para Döblin, serve quase como uma compensação da carga dramática e, ao mesmo tempo, empresta a narratividade que serve aos propósitos políticos. Com Brecht, nem o romance nem o drama mantêm-se como parâmetros a serem seguidos. O desdobramento político se dá no próprio gesto, na atuação e interação com o público. Essas “misturas” entre os gêneros, expostas por Döblin são ilustrativas, entretanto, para pensar algumas questões que constituem uma base teórica para o teatro épico e servem a uma desconstrução que não deixa de ser radical. Elas apontam para um novo território de uma “obra épica” que se emancipa da classificação dos gêneros.

Em um de seus ensaios mais conhecidos, proferido na época como palestra, chamado “A construção da obra épica”, Döblin faz uma menção ao uso dos filmes no teatro para acabar com alguns “preconceitos” de que o épico deve relatar no pretérito imperfeito. O uso de projeções entra como exemplo de uma utilização épica estritamente contemporânea. “Sabe-se que Homero, Dante e Cervantes, os três maiores nomes épicos, somente usaram a forma do relato e todos os romances modernos na Alemanha, tanto quanto sei, só se articulam dessa

²¹⁷ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, pp. 68, 69; p. 32 desta tese.

forma”. O relato pode ser pensado, no entanto, como um recurso épico entre outros. Döblin acrescenta que seria igualmente um “dogma” aproximar o teatro somente de uma representação feita por diálogos e articulada no tempo presente. Aqui ele desfaz, então, um segundo preconceito. São lembrados os recursos teatrais que haviam um cunho mais épico, como os coros no teatro grego ou como a intervenção de um narrador. “Shakespeare também permite, de quando em vez e de maneira tímida, que uma pessoa venha à frente da cortina para contar algo”²¹⁸. Ele diz, então, constatar “com satisfação que o filme, a narrativa fotográfica, já penetraram experimentalmente no teatro”. E, no estilo fervoroso que lhe é comum, diz:

[...] a forma do teatro dialogado, já totalmente desgastada, do jogo das pessoas no palco, sem ter nada a ver comigo me irrita. Ficaram espantados, se eu aconselhar os autores a serem resolutamente líricos, dramáticos e até reflexivos no trabalho épico. Mas insisto nisso. Não temos que comprometer a nossa liberdade no épico por causa de uma certa herança”²¹⁹.

Segundo Döblin, a constatação de uma “obra épica” contemporânea é algo que pode servir como guia para todas as expressões artísticas. É interessante contrastar esse modo híbrido como o teatro épico funciona em relação aos gêneros com algumas ressalvas que Döblin faz sobre um tipo de fusão mais problemática no romance. O romance, depois da ascensão da burguesia, teria sofrido uma progressiva “infiltração” de traços dramáticos. O maior exemplo disso são os folhetins reproduzidos em larga escala no século XIX, de origem francesa, e editados em capítulos seriados nos jornais e revistas.

Em um texto anterior à Construção da obra épica, chamado “Observações sobre o romance”, de 1927, Döblin fala que os autores atuais de romance esqueceram-se “de que deveriam produzir épica”, ele inclinam-se “para o drama, para os conflitos [...], para o espetáculo, para a tragédia, para as comédias. Alguma coisa infiltrou-se do drama, o que certamente não vem dos alemães, mas dos franceses [...]”. Esses autores não estariam atentos à própria pluralidade que o real oferece, prendem-se nos personagens individuais e nos diálogos, “usam o menor número de figuras, tudo obscurecido como pano de fundo, personagens

²¹⁸ DÖBLIN, Alfred. *A construção da obra épica e outros ensaios*. Florianópolis, Editora da UFSC, 2017, p. 133.

²¹⁹ *Idem*

secundárias, encontros, outras figuras, um pouco de ‘milieu’”. A realidade, diz ele, torna-se um “apêndice”. “O que temos diante de nós são dramaturgos disfarçados”²²⁰.

O romance, pertencente em teoria ao gênero épico, deveria, então, assumir, as características épicas que teriam sido perdidas em função dessa infiltração. Em “A construção da obra épica”, Döblin desprende-se um pouco de uma noção de um “restabelecimento” da épica, que seria mais “de direito” para o romance e também mais “alemão”. Nesse texto, o épico surge mais no caráter “exemplar” do relato e na ligação com os fenômenos de um mundo exterior, na ruptura com a estrutura ilusionista de um “como se”²²¹, o que é o mesmo que o “faz de conta”, passa a significar um contrato virtual entre o leitor e o autor que determinaria a crença inquestionável no que se desenrola na trama. Para Döblin, o romance precisaria se orientar também para fora do livro, utilizando linguagens tiradas diretamente da realidade. No seguinte trecho, que chegou a ser citado tanto por Benjamin como por Piscator, Döblin fala em “extrair” o elemento épico do livro.

Eu considero que extrair o trabalho épico do livro é difícil, mas útil, particularmente com referência à língua. O livro é a morte da verdadeira linguagem. Ao épico, que apenas escreve, escapam as forças configuradoras da linguagem. Há muito que o meu mote é: longe do livro. Mas não vejo nenhum caminho claro para o épico na atualidade, a não ser o caminho para um novo palco²²².

A estrutura do “como se” encontra-se em crise, segundo Döblin. Há uma dificuldade generalizada dos leitores em acreditar no que está sendo dito nos romances, em função da consciência de que essas ficções não têm mais qualquer apelo social, não intervêm em sua realidade. Döblin se pergunta sobre os motivos dele próprio não acreditar em algumas narrativas. “Se a senhorita Amalie Lammerkalb me ler o seu último romance e me contar alguma coisa, não, eu não acredito. Não acredito em nenhuma palavra dessa poetisa. Na realidade, isto está

²²⁰ “Observações sobre o romance”. In. *A construção da obra épica e outros ensaios*. Florianópolis, Editora da UFSC, 2017, p. 94

²²¹ Döblin cita em seu texto essa expressão muito utilizada por Vaihinger, filósofo positivista idealista para explicar a estrutura ficcional do romance, em uma tentativa de padronizar certas regras para os romancistas. As ficções devem ser apresentadas “como se” fossem reais. *Ibidl*, p. 125. Döblin diz que “da mesma forma que o piedoso domingo não é a última palavra da religião, assim também o velho Vaihinger não é a última palavra da arte. A arte é e será sempre uma coisa rara”.

²²² PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 69

combinado entre nós”²²³. Trata-se, para Döblin, de uma “mentira de papeis divididos”.

Chamam-me a atenção, dizendo-me que é “arte” e eu já lamento ter que dizer que para mim, antes de mais nada, isso tem as características de uma mentira bem boba. Sopram-me energicamente ao ouvido: você é que é o bobo; no romance apenas se faz de conta que se relata, estamos com o velho Vaihinger, estamos na esfera do “como se”, em que não há necessidade de acreditar, o espectador no teatro também não acredita; [...] tudo é só aparência, ilusão²²⁴.

Essa crise de um romance “dramático”, para Döblin, indica uma crise, no fundo, de uma produção literária que é impregnada pelo modo de produção comercial capitalista, que passa a ser indistinguível para alguns autores, incluindo o próprio Benjamin como veremos, de uma linguagem do drama. A linguagem moderna do drama, no início do século XX, não deixa de pressupor a insistência inócua no âmbito de formas antigas, que continuam investindo no drama ali onde ele não faria mais tanto sentido. Mesmo que o capitalismo arruine certos valores da tradição, o drama, que tem sua consolidação com o capitalismo, continua projetando-os na figura do herói, desde a literatura mais antiga o portador das virtudes. Trata-se da insistência em “antigos valores” que acabam, segundo Benjamin, nesse momento da politização da arte, sendo conduzidos em sentidos fascistas, em uma “estetização” do mundo e da política. Para Döblin essa continuidade do ilusionismo toma a forma de uma mentira que o artista épico deve enfrentar em sua tarefa de se reconectar aos aspectos do mundo.

Em seu texto “A crise do romance. Sobre *Alexanderplatz* de Döblin”, sobre o qual veremos mais tarde, Benjamin fala da mesma dificuldade do leitor em acreditar na realidade circunscrita nos livros. Döblin aparece, aqui, não só como autor do livro que é objeto de análise, *Berlin Alexanderplatz*, mas como um “teórico” dessa crise. Sobre a palestra “A construção da obra épica” Benjamin fala: “Quem refletir sobre essa palestra de Döblin não precisará mais ater-se aos indícios externos dessa crise, que se manifesta no fortalecimento da radicalidade

²²³ DÖBLIN, Alfred. “A construção da obra épica” In. *A construção da obra épica e outros ensaios*. Florianópolis, Editora da UFSC, 2017, p.126

²²⁴ Ibid. p. 125

épica”. Não se surpreenderá mais “com a avalanche de romances biográficos e históricos”²²⁵.

Apesar de se tratar de crises de recepção muito diversas, pode-se contrastar essa dificuldade na recepção com aquela que é antecipada por Baudelaire em seu poema de abertura das *Flores do Mal*, “Carta ao leitor”, onde se dirige a um leitor invadido pelo tédio. Baudelaire detecta, no século XIX, uma incapacidade de fruição da poesia lírica que pode ser vista em um mesmo movimento da superação de formas artísticas antigas. O tédio, ou, por vezes, o *spleen*, essa forma de melancolia moderna, integra esse movimento. Não é à toa que a poesia de Baudelaire já atravessa uma expressão muito distinta de um estrito lirismo. Como escreveu Benjamin, no texto.. em Baudelaire trata-se de um lirismo no “auge do capitalismo”²²⁶. Ao escrever que seus leitores sofrem de uma das maiores doenças modernas, o tédio, ele se coloca também como um “irmão” do leitor:

[...]
 Em meio às hienas, às serpentes, aos chacais,
 Aos símios, escorpiões, abutres e panteras,
 Aos monstros ululantes e às viscosas feras,
 No lodaçal de nossos vícios ancestrais

Um há mais feio, mais iníquo, mais imundo!
 Sem grandes gestos ou sequer lançar um grito,
 Da Terra, por prazer, faria um só detrito
 E num bocejo imenso engoliria o mundo;

É o Tédio! – O olhar esquivo à mínima emoção,
 Com patíbulos sonha, ao cachimbo agarrado.
 Tu o conheces, leitor, ao monstro delicado
 - Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão²²⁷.

Nas leituras de Döblin a crise da recepção da arte continua, mas dessa vez em relação a ao romance comercial burguês, e por meio da consciência mais bem formulada do distanciamento desse romance com a realidade atual. A primeira sessão do ensaio de Döblin se chama “o épico faz o relato de uma suprarrealidade”. O autor alemão toma o cuidado aqui para não identificar o real a

²²⁵ BENJAMIN, Walter. “Crise do romance. Sobre *Alexanderplatz* de Döblin”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; Volumes I, II e III). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 55

²²⁶Id. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, p. 1989

²²⁷ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2012, p. 11

um “fato verídico”, já dado. A suprarrealidade fala de um movimento de ir para além de um estado de coisas estabelecido. O real é uma construção e se revela sempre em diversos aspectos. A exemplaridade, o caráter coletivo e oral da antiga epopeia, que são apropriados nesse épico contemporâneo, já revelam um real em construção, que é narrado aos poucos, em narrativas que se confundem com as falas ou a escuta dos próprios ouvintes. Um inacabamento que as experiências de uma arte épica política quer levar até o fim. A suprarrealidade pensa essa dinâmica de construção, agora, porém, no sentido também crítico. O real que aparece cotidianamente como “pronto” se insurge em um estado de coisas que é função da arte desarticular, ao investigar esses estados e superá-los no campo da invenção. Em oposição aos poetas nos quais não pode mais “acreditar”, Döblin escreve que para “agarrar” a realidade o artista “verdadeiramente produtivo” tem que dar dois passos: “precisa aproximar-se bem da realidade, de sua concretude, de seu sangue, de seu cheiro, e, depois, tem que transpô-la; este é seu trabalho específico”²²⁸

Mais do que formular de maneira bem determinada o que seria uma “realidade”, a questão que se impõe, então, é a dos contextos, dos “materiais”, onde o autor se posiciona e escolhe falar de algo, ou não falar. Materiais que surgem em um sentido extra-literário, ou extra “artístico”. Escolher um material significa traçar um recorte político. É, ao mesmo tempo, aderir ao fluxo de construção das coisas ao redor e assumir o aspecto negativo da superação política de uma determinada realidade.

Em uma outra camada dessas questões, Döblin explicita, assim, que o “real”, que no épico se apresenta em uma maior “objetividade”, na tentativa de “mostrar” os fenômenos, não pressupõe o afastamento de um domínio da invenção ou do desejo. E sim a aproximação com um certo espaço social. Para tanto, não seria necessário, porém, apenas trabalhar com elementos diretamente políticos. Para Döblin, os personagens de Homero, por exemplo, são narrados de uma forma que os torna personagens de “carne e osso”, com consistência histórica. Eles existiram “de fato”. Estamos no interior da maior potência do épico, no reino daquela antiga arte de fabular e, ao mesmo tempo, narrar a história. São desarticuladas as dicotomias entre realidade e subjetividade, ou realidade e desejo, ou entre política e subjetividade.

²²⁸ DÖBLIN, Alfred. “A construção da obra épica” In. *A construção da obra épica e outros ensaios*. Florianópolis, Editora da UFSC, 2017, p. 127

É evidente que nos primórdios da literatura, quer dizer, da humanidade em geral, apenas se relatava, relatava-se de maneira formal e, de fato, também se acreditava no que era relatado, e isso sempre. O acreditar fazia parte do relato, relatar significava “relatar a verdade”. A realidade, o sonho e a fantasia eram, então, bem menos separados do que hoje [...].

E eu gostaria de partir do princípio de que, na época em que Homero cantava, as coisas por ele relatadas ainda possuíam um alto grau de credibilidade. Odisseus esteve mesmo com Calipso na ilha, as sereias cantavam de fato e, aqui entre nós, hoje sabemos que nesse mitos e lendas há muito mais verdade, até mesmo verdade histórica, do que outrora se supunha. Atualmente, porém, a nossa situação é outra: não se acredita, realidade, fantasia e desejo são mantidos sóbria e rigorosamente separados²²⁹.

E no que toca à arte, fizemos o seguinte: empurramos as obras de arte, do âmbito da realidade para o reino da ilusão, ou digamos simplesmente, para o reino do engano²³⁰.

Döblin defende que as obras de arte agem sempre em dois sentidos: “o do conhecimento (para o pesar dos filósofos) e no da criação”. O artista épico, “ainda hoje, pode fazer uso do relato com toda a seriedade”²³¹. Döblin acaba por se opor a uma caracterização da arte que a empurra para um mero reino da ilusão. Sobre o poder dos relatos de antigas obras épicas, Döblin fala:

Mas como fica a situação quando Homero começa, quando Dante passa pelo inferno, quando Don Quixote monta o seu cavalo e Sancho Pança o segue de burro? Será que ali também só se relata formalmente? Será?

Os antigos estetas dizem: claro, só se relata formalmente; Don Quixote não está documentado e é claro que um burro andou pela Espanha; burros atravessam todas as paisagens, em todas as Épocas, mas esse burro específico de Sancho Pança também não está documentado.

Mas o que faz com que esse burro específico seja merecedor de crédito diante de todos os outros burros? Cheguei aqui a um ponto bem fulcral. Existe, evidentemente, além da esfera dos fatos históricos documentados, uma outra existência ou esfera da existência, passível de ser relatada formalmente e no imperfeito e tal relato exige de mim, do leitor ou do ouvinte também uma disposição para acreditar, de tal sorte que, nessas circunstâncias, valha novamente a pena escrever, já que agora se estabeleceu de novo entre autor e ouvinte um relacionamento sincero, assente em justificada confiança.

Agora o que eleva um caso inventado qualquer, apresentado em forma de relato, do âmbito do meramente imaginado e escrito, a uma esfera verdadeira, àquela do relato especificamente épico, é a exemplaridade do caso e das personagens descritas, das quais se fala em forma de relato. [...] ²³²

²²⁹ Ibid. p. 128.

²³⁰ Ibid. pp. 128, 129.

²³¹ Ibid. p. 129.

²³² Ibid. p. 126.

4.2. Antiaristotelismo

Benjamin chega a situar o teatro de Brecht em uma tradição “subterrânea” que retrata em seu livro *Origem do drama trágico alemão*, de um herói “não trágico”.

Desde os gregos, o palco europeu nunca deixou de procurar o herói não trágico. Apesar de todos os renascimentos da Antiguidade, os grandes dramaturgos mantiveram a maior distância possível da forma autêntica da tragédia, a grega. Aqui não é o lugar para explicar como esse caminho foi traçado, na Idade Média, com Rosvita [de Gandersheim], nos dramas de mistério, com Gryphius, Lenz e Grabbe, nem como Goethe cruzou com ele no segundo *Fausto*. Entretanto, devemos dizer que esse caminho foi o mais alemão. Isso, porém, se for possível falar de um caminho, e não talvez de uma trilha furtiva e de contrabando (*Pasch- und Schleichpfad*) pela qual o legado do drama medieval e barroco atravessou o sublime, porém, estéril maciço do classicismo. Essa trilha – independente de quão acidentada e cerrada pela vegetação – reaparece hoje nos dramas de Brecht²³³.

Wizsla levanta a hipótese de o antiaristotelismo de Brecht ter influência na ideia de um herói não trágico. Ele lembra de aproximações feitas por Benjamin entre o teatro épico e o drama barroco. A passagem acima citada, onde Brecht aparece como herdeiro da tradição barroca é uma delas. Benjamin faz ainda, como já foi dito, o paralelo entre o relato da montagem de *Eduardo II* por Brecht e da apresentação do *El Cid* em Genebra. Brecht, com dificuldades de representar uma batalha que deveria ocupar o palco por 45 minutos, pergunta, no ensaio, ao clown Karl Valentin como estavam os soldados, e ele responde apenas “Estão pálidos, têm medo”. Os rostos dos soldados recebem então uma camada de giz, “nesse dia, o estilo da montagem foi encontrado”²³⁴. Esse distanciamento, a quebra com o ilusionismo, é associado por Benjamin à apresentação de Genebra: “quando olhei pela primeira vez para a coroa torta na cabeça do rei, surgiram as primeiras ideias daquilo que escrevi nove anos depois, no livro sobre o drama barroco”²³⁵.

²³³ BENJAMIN, Brecht. *Ensaio sobre Brecht*. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017, pp. 14, 15

²³⁴ *Ibid.*, p. 109.

²³⁵ *Ibid.*, p. 109.

O antiaristotelismo de Brecht traz a mesma quebra com a tradição clássica apontada por Benjamin. Wizisla acrescenta uma terceira associação, no artigo “Revista ou Teatro” que ele escreve com Bernhard Reich em 1925, onde escreve sobre o teatro de revista – provavelmente com referência também de Piscator.

Benjamin assinalou que o drama barroco e o teatro épico estão vinculados por uma estética antiaristotélica afim; em ambas as formas de drama importa mais ‘a esfera social da interação’ que os personagens individuais’. O artigo “Revue oder Theater”, que Benjamin e Bernhard Reich escrevem em 1925 para *Querschnitt* com base na *Carta de Lord Chandos*, de Hofmannsthal, vincula as reflexões sobre o drama barroco e o teatro de revista dos anos de 1920. Fazendo uma evidente referência ao trabalho teatral de Brecht, do qual Reich participava, os autores advogam para a revista: “Essa é uma vantagem de tal forma livre: alguém entra e sai quando quiser, sem perder o fio”. O “teatro contemporâneo” não está à altura da época” tornou-se inútil quando as massas começaram a chegar às grandes cidades”. O trabalho comprovava que, já nessa época, Benjamin estava familiarizado com as concepções teatrais de Brecht”²³⁶.

O herói no palco barroco alemão – representado em seu livro por autores como Gryphius, Opitz, Lohenstein, Hallmann e Haugwits –, segundo a leitura de Benjamin, faz o luto de um ideal de harmonia e de virtude, do qual seria o portador. Para Benjamin, a maior parte dos críticos da época tenta “salvar” o barroco à luz de uma dimensão aristotélica, associando o exagero das performances a uma “catarse” trágica²³⁷. Ele é tomado como uma mera caricatura da tragédia antiga. “Neste esquema entrava sem dificuldade tudo aquilo que um gosto cultivado achava estranho, e, mesmo, bárbaro, naquelas obras”. Para esse ponto de vista, a intriga dos “dramas de pompa e de circunstância desfiguravam o antigo drama régio, a redundância retórica o nobre *páthos* helênico e os finais sangrentos a catástrofe trágica”²³⁸. O Barroco aparecia como um “renascimento tosco”, carregado de “defeitos” estilísticos.

A história do drama alemão moderno não conhece período em que os assuntos dos tragediógrafos antigos tivessem tido menos influência. Só isso basta para refutar a tese da influência de Aristóteles. Faltava tudo para a compreensão de sua doutrina, e mais que tudo a vontade de o fazer. É óbvio que não se procuravam ensinamentos, técnicos ou de conteúdo, no autor grego, mas sim, desde Gryphius, no classicismo holandês e no teatro dos Jesuítas. O essencial era afirmar, pelo reconhecimento da sua autoridade, o contato com a poética

²³⁶ WIZISLA, Erdmut. *Benjamin e Brecht: História de uma Amizade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p. 214.

²³⁷ BENJAMIN, Brecht. *A origem do drama trágico alemão*. p. 41.

²³⁸ *Ibid.*, p. 39.

renascentista de Scaliger e, com isso, a legitimidade da própria produção barroca²³⁹.

Por mais que esses elementos mudem de ênfase em cada época e com cada autor, as tragédias que se baseavam no drama aristotélico partiam de alguns preceitos criados na *Poética*, como, por exemplo, o da organicidade das partes que formavam o todo; nada deveria estar fora do contexto que se referisse ao todo da trama, o que suscita a necessária verossimilhança para o espectador. Essa é auxiliada também por uma ação que se passa somente no tempo presente, por meio de diálogos intersubjetivos, conflitos entres personagens e guiada por um desfecho lógico – como já foi dito, o espaço do narrador é camuflado. Brecht diz que ele fica no lugar da “quarta parede ilusionista” – Pode-se mencionar também a importância da catarse, a descarga das emoções, que pressupunha a materialização dos erros e virtudes do herói. Esse fator individual é importante. O herói é o centro de importância da peça. É ele que deve enfrentar o destino e, diante dele, provar suas qualidades. Já que a tragédia parte do fato de que os atores devem “imitar” a ação, o que significa imitar a própria realidade, ela parte também do pressuposto de que o espectador deve para fazer o mesmo. Dessa forma, configura-se aquilo que é objeto maior da crítica de Brecht ao aristotelismo, que é a identificação emocional entre o espectador e o ator. Por ser uma imitação da ação, o drama seria, segundo Aristóteles, um gênero mais nobre do que os demais²⁴⁰, pois ele poderia imitar também as qualidades humanas, os erros e as virtudes – devido a isso, por exemplo, a ação deveria passar primeiro da “desventura” à “ventura”, depois da ventura à infelicidade²⁴¹. Daí se faria o necessário aprendizado gerado pelo “temor e pena”²⁴².

Da coesão das partes com o todo, partem três famosas “unidades” que se consolidam cada vez mais ao longo da tradição aristotélica, a unidade de ação, de tempo e de espaço. Além de formarem um todo coeso na ação, para Aristóteles, o tempo do drama, diferente do que se dava na epopeia, é delimitado em uma extensão não muito ampla, de modo a aumentar o impacto da ação, ao invés de se dispersar nos pormenores históricos. O mesmo se dava com uma unidade de

²³⁹Ibid. p. 54.

²⁴⁰ ARISTÓTELES. *Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.

²⁴¹ Ibid., p. 32

²⁴² Ibid., p. 33

espaço. Sobre a diferença entre drama e épico no que toca à unicidade e à extensão da ação, Aristóteles escreve:

É preciso, como dissemos muitas vezes, lembrar-se de não dar à tragédia uma estrutura épica; chamo épica uma multiplicidade de fábulas, por exemplo, compor uma com toda a fabulação da *Ilíada*. Ali, graças à extensão, as partes recebem todo o desenvolvimento adequado; ao invés, nos dramas elas acabam muito aquém da concepção. Prova é que quantos escrevem o assolamento de Tróia por inteiro e não, como fez Eurípedes, por partes, ou toda estória de Níobe, e não como Ésquilo, ou se frustram na encenação, ou se classificam mal nos concursos²⁴³.

Essa “inteireza” aqui não é do mesmo tipo da organicidade. Aristóteles se refere a uma extensão que não deveria ser utilizada no drama²⁴⁴. Como o próprio Benjamin explica, porém, essas unidades não tinham tanta importância, para Aristóteles quanto uma unidade de ação e nem foram formuladas dessa forma, por meio de tais divisões. No século XVII, na época do Barroco, essas divisões ainda não teriam se tornado, como diz Benjamin, um “dogma” – que mais tarde Lessing iria “pôr em questão”. Aqui ele mostra também que o drama barroco se utiliza sobretudo dos significados de uma unidade de tempo e ação:

[...] em meados o século XVII a poética de Aristóteles não era ainda a construção dogmática, simples e imponente, que Lessing iria pôr em questão. Trissino, o primeiro comentador da Poética, começa por introduzir a unidade de ação como complemento da de tempo: a unidade de tempo só tem função estética quando é acompanhada da unidade de ação. Gryphius e Lohenstein observaram estas unidades – e no *Papiniano* até a unidade de ação é discutível. O inventário das características por eles derivadas de Aristóteles resume-se a este fato isolado²⁴⁵.

Em seu livro, Benjamin mostra que com seus dramas “sangrentos”, o barroco se depara com um mundo de forças desconfiguradoras que não recai tanto

²⁴³ Ibid., p. 39

²⁴⁴ Pode ser útil reproduzir uma diferença entre os gêneros épico, dramático e lírico, feita por Rosenfeld, no livro *Teatro épico*, no tocante à relação sujeito e objeto artístico. Rosenfeld explica que na “Dramática” desaparece “a distinção entre sujeito e objeto” pois não há um sujeito que narra algo fora dele. O mundo aparece como um mecanismo autônomo, orgânico. Na Lírica também não há essa distinção, mas porque é o mundo que está interiorizado no sujeito, mundo subjetivo partilhado como experiência. Na épica, há a aparição do elemento narrativo. O narrador apresenta as situações e conta algo que, em geral, já aconteceu. O caráter narrativo faz com que o mundo se apresente em episódios, em pedaços e em um contexto vivo. Assim, o narrador quer “comunicar” algo “a outros que, provavelmente, estão sentados em torno dele”. O relato inclui, por isso, temas mais comunitários. O drama, por outro lado, se refere a temas que deveriam incluir uma vida privada, doméstica. Cf. Rosenfeld, Anatol. *O Teatro épico*, pp. 27-28

²⁴⁵ BENJAMIN, Brecht. *A origem do drama trágico alemão*. p. 58

em personagens individuais. O teor trágico continua a circular nos dramas, mas como um “espírito inquieto da época”. O sujeito do destino do barroco, segundo Benjamin, não é determinável. Não leva o herói a coroar sua virtude no final em função de uma trajetória da qual é considerado autor. Daqui começa a delinear-se o lugar de um herói “não trágico”, um herói, de certa forma, sem “destino”. O desenlace trágico liga-se mais ao luto que se fazia sentir como processo histórico do que à saga e as qualidades pessoais. Benjamin diz que o próprio vocabulário aproximava a história do teatro nesse sentido. A palavra “Trauerspiel” [drama trágico] era aplicada “tanto ao drama quanto aos acontecimentos históricos”²⁴⁶. Essa presença da história no teatro, ou essa entrada da tragédia na história, é mostrada com um exemplo do prólogo de Opitz às *Troianas*:

Compor dramas trágicos foi em tempos ocupação de imperadores, príncipes, grandes heróis e sábios. Entre eles, Júlio César escreveu na sua juventude sobre Édipo, Augusto sobre Aquiles e Ajax, Mecenas sobre Prometeu, Cássio Severo Parmense, Pompônio Segundo, Nero e outros sobre matéria semelhante²⁴⁷.

O século XVII é palco de muitas guerras, entre as quais se destaca a Guerra dos Trinta Anos, cujo poder devastador recai sobretudo na Alemanha e nos conflitos internos entre católicos e protestantes. A religião é agora também lugar de ruínas. Para Benjamin, o Barroco surge ao mesmo tempo materializando as teorias do estado de exceção, que partem do princípio de que o monarca deve corrigir tudo aquilo que poderia se insurgir como perigoso, em um despotismo “mundano e autônomo” e tensionando esse ideal de estabilidade. As peças barrocas são ambivalentes, colocando os aspectos tirânicos do monarca ao lado de sua figura intocada, ou mostrando ao mesmo tempo um tirano sanguinário e um mártir. De qualquer forma, os monarcas aparecem, na maioria das vezes, mostrando uma atitude pétrea, uma incapacidade de decidir sobre os acontecimentos, o que aumenta o caos a sua volta. Assim, o homem religioso do barroco prende-se a um mundo terreno ali, por exemplo, onde ele “é arrastado para uma queda d`água”. Não há uma escatologia barroca, diz Benjamin, por isso, o que existe é um mecanismo que acumula e exalta tudo o que é terreno antes de o entregar à morte”²⁴⁸.

²⁴⁶ *Idem*

²⁴⁷ *Idem*

²⁴⁸ *Ibid.* p. 61

Assim, se os personagens do Barroco aparecem como forças históricas, ele não conhece “heróis, mas tão somente constelações”. Como o teatro brechtiano, de cunho épico, quando a própria história intervém com esse grau de intensidade, os procedimentos materiais da arte passam a ser mostrados, a política, por vezes, transforma-se em um “espaço de jogo”, ou na “alegoria”. Termos ou conceitos esses que não serão esmiuçados aqui, mas que mostram, na *Origem do drama trágico* a tensão entre o que é socialmente desconfigurado e o que é, assim, transformado em imagem criadora do próprio teatro. O “drama” parte de personagens, como diz Benjamin, “não trágicas, mas adequadas ao drama de caráter lutuoso”²⁴⁹. Não se trata de um drama de “destino”, assim, que acometeria personagens individuais.

*

O teatro de tradição aristotélica, que, na modernidade, como vimos, continua como drama moderno forma, segundo Brecht, uma “estética dominante” que tem como uma de suas vigas mestre o conceito de “identificação”. A imitação da realidade que suscita a “verossimilhança” não é um preceito rejeitado pelo teatro épico. Brecht chega a dizer que seu teatro criaria também verossimilhança, assume, de certa forma, uma imitação. A diferença é que não o faz por meio da identificação. A identificação revela, no fundo, que o teatro aristotélico não se guia verdadeiramente pela realidade. Em Aristóteles, a imitação da ação é também uma imitação das próprias “qualidades” como a virtude, qualidades que são ensinadas e apreendidas. Ao contrário disso, o teatro épico parte de um espectador distanciado, um observador que não vê o personagem por meio dessas qualidades, mas atravessado por um mundo histórico. Daqui se pode tirar, assim, uma atitude crítica.

A verossimilhança de um tipo ilusório é o que empurra esse teatro aristotélico para a região de um drama de apelo emocional. Já que Brecht escreve algumas vezes sobre esse apelo e que seu teatro seria mais ligado à razão, ao

²⁴⁹ Ibid., p. 136.

intuito pedagógico, ele se sente também obrigado a esclarecer algumas vezes um preconceito de que seu teatro seria demasiadamente racional. Em uma anotação, ele diz que, na realidade, é a carga emocional do aristotelismo que faria parte de uma “lógica da arte” formulada historicamente e inconscientemente como lei, que determina como o público deveria sentir ou reagir a uma cena. A imitação aristotélica se configura como a de um tipo “puramente artístico”, ao contrário da tese de que ela imita um “real”.

Não se deve esquecer que um dos sentidos maiores do efeito de distanciamento é o revelar os aspectos contraditórios do real ali onde ele parece harmônico. A unidade orgânica das ações e do tempo aristotélico mostra justamente a realidade em uma falsa e perene harmonia. A identificação é um dos mecanismos principais desse processo. Ela cria o estado emocional que faz com que o espectador tenha apenas uma atitude e se interesse por essa totalidade harmônica que é o herói. Brecht diz: “A dramaturgia aristotélica não leva em conta (i.e, não permite levar em conta) as contradições objetivas de qualquer processo. Elas têm de ser convertidas em contradições subjetiva (situadas no herói).”²⁵⁰ O ator não mostra as condições da realidade para o público, mas faz com que este as tenha que viver integralmente, em um dispositivo semelhante ao da “hipnose”. “A tensão em certas partes do sistema muscular, os movimentos de cabeça executados como se fossem feitos por uma fita elástica, os pés como se chapinhassem em alcatrão, rigidez intermitente [...], também a monotonia da voz lembrando resposos de igreja, tudo isso provoca hipnose”. Assim: “cobras, tigres, gaviões e atores rivalizam nessa arte”²⁵¹. Ao invés da hipnose, Brecht fala em suscitar “interesse”.

No teatro épico, o espectador não deve jamais se misturar totalmente ao ator, já que é sua porção que o faz ser um “outro” do personagem que o possibilita ver a contradição em cena. A criação da contradição na dialética entre proximidade e distanciamento se associa à singularidade histórica que é dada aos temas e personagens. Ao desconstruir a identificação, as “peças histórica” de Brecht se voltam a uma realidade não determinada por uma “unidade”, como no aristotelismo; ela é mostrada em fragmentos contraditórios, em dialéticas que não exatamente se resolvem, mas se mantêm, como diz Benjamin, em uma dialética

²⁵⁰ BRECHT, Bertolt. *Diário de trabalho*, volume 1. Rio de Janeiro: Rocco, 2002 p. 99

²⁵¹ *Idem*

em “estado de repouso”, servindo como um freio crítico nos discursos hegemônicos da história. Brecht fala dessa não unidade na história. Ela aparece, no teatro, em “forças motrizes” que “variam”, como peças que podem ser substituídas por outras, formando outras engrenagens, e dando então um aspecto não familiar, “anormal”. “As forças atuantes perdem sua naturalidade e tornam-se suscetíveis de serem manipuladas”²⁵². As dinâmicas sociais são concebidas fora de um destino. Assim, é liberado um outro endereçamento, que não é o do indivíduo, ou do artista, em direção a seu futuro selado (o seu individual, ou o da peça, ou o da arte), mas para o público, ou para um âmbito social. No trecho abaixo Brecht fala da singularidade que então é adquirida no relato histórico:

Onde encontrar o ser vivo, o próprio e inconfundível, aquele que não é absolutamente semelhante ao seu semelhante? É pela imagem que teremos que torna-lo patente a todos; e o processo para o conseguir será, precisamente, configurar na imagem a contradição. A imagem de perspectivação histórica será como que um esboço, pois em torno da figura em destaque indicará outros movimentos e outros traços. Ou, então, imaginemos um homem que está fazendo um discurso num vale e que, de vez em quando, muda de opinião ou apenas diz frases que se contradizem, de maneira que o eco, acompanhando-o, põe as frases em confronto²⁵³.

No ensaio “O pequeno organon para o teatro”, Brecht associa a identificação aristotélica com a ênfase moderna na noção de empatia, que acaba ampliando o sentido da identificação e atrofia capacidade de fruição do teatro em comparação com a capacidade dos Antigos. Essa capacidade de colocar-se no lugar do outro que determina a empatia, e se transforma em um paradigma importante para um humanismo burguês, torna o teatro ainda mais a-histórico – tanto no retrato da contemporaneidade, quanto no de um tempo passado – Tal disposição humanista é mais movida por um registro emocional e abstrato do que pela materialidade de condições reais²⁵⁴. Brecht diz que para camuflar sua defasagem com a história, e convencer um público desacreditado, o teatro de seu tempo faz um intenso uso dos “ornamentos” e dos “recursos poéticos”, o que

²⁵² Id. *Pequeno organo para o teatro*. Trad. feita pelo Teatro Oficina, disponível em: <http://www.teatrooficina.com.br/akordes/imagiario/organo.pdf>, p. 115

²⁵³ *Idem*

²⁵⁴ A crítica da empatia move a crítica de Piscator e Brecht ao naturalismo. Colocar-se no lugar do outro por si só pode, no máximo, suscitar aquele tipo de “desespero” que Piscator aponta em relação ao naturalismo.

apenas contribui mais para essa desconexão. Isso se reflete na apatia dos espectadores.

A nossa capacidade de fruição do teatro deve ter-se atrofiado, em relação à dos Antigos, muito embora a nossa forma de convívio ainda se assemelhe bastante à sua para que, de maneira geral, essa fruição possa surgir da nossa arte [...]. A nossa fruição é quase totalmente alimentada por fontes diversas das que tão possantemente se abriram para aqueles que viveram antes de nós. Arranjamos uma compensação na beleza da linguagem dessas obras, na elegância da sua fabulação, nas passagens cujo poder de sugestão nos permite criar uma representação mental desligada delas, em sua, nos ornamentos. Esses recursos poéticos e teatrais dissimulam justamente a sensação de desacerto que a história nos provoca. Os nossos teatros já não têm a capacidade ou o prazer de narrarem estas histórias, nem mesmo a do grande Shakespeare (que não são, assim, tão antigas), com exatidão, isto é, tornando verossímil a associação dos acontecimentos. E a fábula é, segundo Aristóteles – e nesse ponto pensamos identicamente – a alma do drama! Cada vez mais nos molesta o primitivismo e o descuido que encontramos nas reproduções do convívio humano, não só nas obras antigas, mas também nas contemporâneas, quando estas são feitas pelas receitas antigas²⁵⁵.

A empatia torna-se uma propriedade estética central. Brecht escreve, em seu diário de trabalho, que se utiliza da empatia apenas nos ensaios. A empatia seria produzida no ator em relação ao seu personagem, e não no público, é uma “aferição do *ensaio*”, que se relaciona com os recortes e interpretações do ator, com o objetivo de criar contradição. “É importante aqui que a empatia alcançada não incorpore elemento algum de sugestão, isto é, não leve o público a sentir empatia também”. Mesmo em relação ao público, porém, essa ausência da empatia ou da identificação não é um estado absoluto. Seria impossível não ter, por vezes, sentimentos de empatia com um ou outro personagem. Trata-se de um rompimento da empatia vista sob o sentido de uma ideologia burguesa ou do modelo aristotélico.

É possível ler algumas passagens que mostram uma inquietação de Brecht em relação a presença da empatia em suas peças. Brecht anota em seu diário que em *A vida de Galileu* e na *Santa Joana dos Matadouros*, teve dificuldades para evitar que o público sentisse empatia e suscitar um distanciamento e, sem explicar quais são, diz que precisou usar de “estratagemas”:

²⁵⁵ Ibid., p. 104.

Mesmo alguém dado a manifestações de empatia deve agora sentir o efeito-distanciamento quando é levado a senti-la com Galileu. Com apresentação rigorosamente épica ocorre uma empatia aceitável”²⁵⁶.

Em uma anotação de 1944 sobre *O círculo de giz caucasiano*, Brecht escreve que não está satisfeito com o personagem de Grucha na interpretação de Luise Rainer.

Já não estou satisfeito com a grucha do C[írculo de] G[iz] Cucasiano]. Ela devia ser simplória, uma besta de carga. devia ser mais cabeçuda que rebelde, mais dócil que bondosa, mais resistente que incorruptível, e assim por diante. essa simplicidade não devia passar por ‘sabedoria’ (como que o chavão), pois devia ser inteiramente condizente com a índole prática, até mesmo com a astúcia e o tino para as qualidades humanas. na medida em que carrega o selo do atraso de sua classe, grucha não devia se prestar tão facilmente à identificação [dos espectadores], para assim, em certo sentido, figurar objetivamente como personagem trágica (‘o sal da terra’)²⁵⁷

Um teatro antiaristotélico, assim, empreende o mesmo procedimento visto com relação ao barroco interpretado por Benjamin de abrir forças de composições históricas ali onde era determinado um destino inexorável. Por essa mesma razão a história lida empaticamente, para Benjamin, é a história lida do ponto de vista do vencedor. Ponto de vista que atravessa a história de forma hegemônica – Benjamin está de acordo aqui com as teorias de Marx de que a história das revoluções foi a história da substituição de uma classe dominante por outra – Por meio da empatia, o historiador projeta no passado aquilo que faz parte de seus meios materiais presentes, ele se volta à história para idealizar uma imagem. O historiador empático é o historiador historicista, que procura monumentos passados para se espelhar e vê os fatos transcorridos “tais quais” são. A história se torna fixa. O historiador “ressuscita” uma época ao invés de apropriar-se dela. A origem da empatia, segundo Benjamin, está na “acedia”, a “inércia do coração”²⁵⁸. Pelo ponto de vista historicista, a história torna-se um rumo inexorável. Os teólogos medievais, segundo ele, viam na acedia o “primeiro fundamento da tristeza”. “A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos

²⁵⁶ Id. *Diário de trabalho*, v. 1, Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 22.

²⁵⁷ Id. *O círculo de giz caucasiano*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. pp. 201- 202.

²⁵⁸ BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de história”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 225.

com *quem* o investigador historicista estabelece uma relação empática. A resposta é inequívoca: com o vencedor.”²⁵⁹

O historiador materialista, ao contrário, quer “escovar a história a contrapelo”. Se a história é, em geral, construída do ponto de vista do vencedor, o historiador deve se apropriar daqueles fatos históricos, daqueles eventos ou daquelas construções marginais, ou encontradas em pormenores relegados. Para essa perspectiva histórica o passado não é um espaço ideal, ele é um passado, como já foi dito, “carregado de agoras”, explodido do *continuum* do tempo”, reside materialmente no presente. Não se trata, assim, de ressuscitá-lo. Benjamin diz que a verdadeira imagem do passado é apropriada em seu “relampejar fugaz”. Ao contrário da tristeza da acedia, o materialista histórico contempla de longe o que Benjamin denomina como o “cortejo fúnebre” onde os vencedores carregam os despojos dos corpos dos vencidos.

Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horroroso. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento de cultura que não fosse um monumento de barbárie²⁶⁰.

Essas concepções sobre o distanciamento se misturam à desnaturalização do sentido teleológico da história dos vencedores. Para o teatro aristotélico, as peças deveriam ter um início, um meio e fim demarcados. Cada fragmento seria subordinado ao momento final, onde é revelada uma moral – de acordo com essas condições “naturais” dos personagens. Com um paralelo com o que diz Benjamin sobre a empatia, é dessa forma que o historiador historicista levará o fragmento que ele acorda do passado até seu próprio tempo e se vê como herdeiro assim como, em Aristóteles, a trajetória inexorável do herói pode dar continuidade ao aprendizado dos erros e virtudes. A linearidade não deixa espaço passível de modificação. Ela vem acompanhada dessa forte carga moral – é interessante lembrar aqui, somente de passagem, do que Alfred Döblin diz ao falar do senso também teleológico de alguns romances e da necessidade de alguns autores de manter “sobre si e sobre os outros” um dia “do juízo final”.

²⁵⁹ *Idem.*

²⁶⁰ *Idem.*

As chamadas peças didáticas de Brecht trabalham com um esforço muito direto de desnaturalização. Em sua peça chamada *Aquele que diz sim e aquele que diz não*, há uma trama dupla, onde exatamente as mesmas situações acontecem na primeira e na segunda parte, mas o destino é transformado. O personagem principal primeiro diz “sim” às circunstâncias e depois diz “não”. Subindo uma montanha rumo a um povoado com muitos médicos, com um professor e três alunos em busca de remédios e conhecimento para uma doença que se alastra em sua cidade, e que acomete também sua mãe, o personagem de um adolescente começa a se sentir também doente. O costume da época, como diz o professor, era o de abandonar o doente para trás. Se no primeiro ato, o menino concorda com a situação, no segundo ele exige que lhe levem de volta. Ele diz: “E quanto ao antigo grande costume, não vejo nele o menor sentido. Preciso é de um novo grande costume [...]: o de refletir novamente diante de cada nova situação”²⁶¹. O coro encarna esses olhar social dos costumes e muda de acordo com os acontecimentos. No início ele diz:

O grande coro – O mais importante de tudo é aprender a estar de acordo.
Muitos dizem sim, mas sem estar de acordo.
Muitos não são consultados, e muitos
Estão de acordo com o erro. Por isso:
O mais importante de tudo é aprender a estar de acordo²⁶².

No final, o coro fala:

O grande coro – Assim os amigos levaram o amigo
E eles criaram um novo costume,
E uma nova lei,
E levaram o menino de volta.
Lado a lado, caminharam juntos.
Ao encontro do desprezo,
Ao encontro da zombaria, de olhos abertos,
Nenhum mais covarde que o outro²⁶³.

²⁶¹ BRECHT, Bertolt. *Aquele que diz sim, aquele que diz não*. In. *Teatro Completo*. (V.I). Rio de Janeiro: Paz e terra, 1991, p. 231

²⁶²Ibid., p. 217

²⁶³Ibid., p. 232

*

Talvez possa ser interessante refletir sobre essa quebra com um sentido de destino, com o sentido daquilo que deveria alcançar sua *razão de ser*, a partir do que Benjamin escreve em um texto de quando era mais jovem, denominado *Destino e caráter*. Benjamin desarticula aqui o que seria, segundo um senso comum, uma relação natural entre esses dois termos. O caráter seria algo facilmente “reconhecível”, como, por exemplo, o caráter que se pensa poder extrair dos traços fisionômicos de alguém²⁶⁴. Ele seria também um causador do destino, mesmo que este último seja pretensamente mais inacessível ou misterioso. Trata-se de um futuro abstrato, mas pretensamente coerente e possivelmente previsível. Há uma natureza definível no caráter de alguém que sela uma natureza de seu destino. “Para além dos grandes traços fundamentais, pressupõe-se que o olhar treinado do conhecedor dos homens descobrirá outros, mais finos e mais densos, até que aquilo que parecia uma rede se transforme num tecido de malha apertada.”²⁶⁵

Em outro trabalho de Benjamin, que escreve sobre o livro de Goethe, *As Afinidades Eletivas*²⁶⁶, surge também a ideia de destino como um sistema de sinais, sinais naturais. Há uma forte presença da natureza no livro, que surge ora como um meio opressor e imutável, ora como um meio acalentador, como um espelho dos vícios e virtudes dos personagens. Os personagens do livro não cessam de procurar por esses sinais, que iriam conferir uma confirmação de algo. Eles estão em busca de presságios. A verdadeira fonte material desses sinais, contudo, é o passado, a memória, que já opera ali na forma dessa pressão por aquilo que *deve* acontecer.

Em ambos os textos aparece a ideia do destino como vida natural e como vida “culpada”. O campo do direito é um dos lugares privilegiados para esses jogos de força. No âmbito jurídico, diz Benjamin, a condenação precede a culpa.

²⁶⁴BENJAMIN, Walter. “Destino e caráter” In. *O anjo da história*, Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 49

²⁶⁵Ibid., pp. 54-55

²⁶⁶Id. *As Afinidades Eletivas de Goethe*. In. *Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Editora 34, 2009

O destino começa como “algo de condenado” para só depois ser “algo de culpado”. O caráter, para Benjamin, não tem a ver, então, com a ética, mas com a culpa, com o direito. Benjamin propõe que o caráter deve se libertar da ideia de destino, deve ser visto como aquilo que singulariza, e não como o que se orienta pelas leis. Ele dá como exemplo do sentido de caráter que procura as comédias de caráter, onde a singularização dos pormenores se sobrepõe ironicamente a um significado universal de culpa.

A comédia cria um distanciamento, brinca com os temas que criariam identificação. Por ser objeto de riso, o protagonista não é investigado à luz de uma interioridade eternizada. O caráter acaba por interromper aquilo que é tido como natural. “Se o objeto da psicologia é a vida interior de um pretense indivíduo empírico, as personagens de Molière de nada lhe servem, nem mesmo como meios de demonstração”²⁶⁷. O caráter se revela de forma “solar, no brilho único de seu traço, que não permite que mais nenhum se veja nas suas proximidades, mas, pelo contrário, o ofusca”²⁶⁸.

²⁶⁷ BENJAMIN, Walter. “Destino e caráter” In. *O anjo da história*, p. 55

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 56

5.

O Narrador. Dotar a realidade de palavra

5.1 Apaguem os rastros. Dimensão política do narrador

As leituras de Benjamin sobre um “narrador épico” ou um narrador antigo são situadas dentro das discussões sobre o que ele chama de uma “crise da narrativa” e de uma “pobreza de experiências”. É preciso ter em vista, em um primeiro momento, que o ensaio “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”²⁶⁹, que condensa tais questões, aponta, ao mesmo tempo, para um sentido recente e um antigo do épico. Benjamin fala do estilo descritivo de textos de Leskov, como *A fraude* ou *A águia*, onde o “extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão”, sem se voltar para uma dimensão “interior” e psicológica dos personagens. “O contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser”²⁷⁰. Assim, a arte narrativa evita dar explicações. Heródoto, o “primeiro narrador”, também tinha tal senso prático, fazia relatos “secos”, que poderiam conservar sua força histórica durante muito tempo. O “sal” épico trabalha com essas temporalidades longas, faz as narrativas perdurarem. Dessa forma, a história do Egito Antigo, narrada por Heródoto, depois de dois mil anos ainda pode “suscitar espanto e reflexão”²⁷¹. “Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais ela se assimilará à sua própria experiência”²⁷².

Essa temporalidade pode ser sentida também no própria estrutura da narrativa, que não precisa ter um início e fim delimitados. A matéria prima da narrativa é a memória, e por isso não se trata de condensar ações, mas de seguir então as associações que ela, a memória, produz. O narrador pode chegar às coisas

²⁶⁹ BENJAMIN, Walter. “O Narrador. Considerações sobre a obra de Leskov”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994

²⁷⁰ Ibid., p. 203

²⁷¹ Ibid., p. 204

²⁷² *Idem*

com grande “lentidão”, como diz Benjamin. A capacidade de narrar oralmente é indissociável de tais temporalidades. E faz também com que os fatos se conservem. Mesmo nos textos escritos, a oralidade é uma marca da voz do narrador, de um posicionamento que parte do social, de uma comunidade, que pode contar e recontar uma história, para ouvintes que estão ao redor. O narrador aponta para esse posicionamento. E por essa razão está *próximo* do ouvinte. Benjamin opõe, nesse sentido, o romance ao épico:

Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional). Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora a substância lida, como o fogo devora a lenha na lareira. A tensão que atravessa o romance se assemelha muito à corrente de ar que alimenta e reanima a chama²⁷³.

A narrativa épica, diferente dessa destruição do material lido, alimenta uma prática cuja proximidade entre o narrador e o público é a mesma que define o papel da mão no trabalho manual, no trabalho das fábricas. Nos dois casos, a experiência é passada de mão em mão. “A alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática”²⁷⁴. Uma prática de que nos deixou de ser familiar. Daí a crise da narrativa e a crise da experiência apontadas por Benjamin. “O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração agora está vazio”²⁷⁵.

A proximidade com essa a memória épica não significa um resgate do passado em si mesmo, mas uma temporalidade que pode ser apropriada, como já foi dito, para o *hoje*. Didi Huberman, em seu livro *Quando as imagens tomam posição*²⁷⁶, lembra que o tempo do épico no teatro de Brecht, assim como na antiga narrativa épica, se opõe tanto ao *chronos* quanto ao *logos*. Não se trata de uma cronologia, que salvaria os fenômenos à luz de sua causalidade linear. A cronologia sufoca a experiência histórica, que opera sempre em dissimetria com

²⁷³ Ibid., p. 213

²⁷⁴ Ibid., p. 220

²⁷⁵ *Idem*

²⁷⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017

os discursos sobre o histórico. Para Didi Huberman, pensando nessa dissimetria, o épico fala de um “tempo fora do presente, num enigmático *há* que justapõe seus elementos heterogêneos como sobre uma mesa de montagem ou sobre uma associação livre”²⁷⁷. O passado é atualizado aqui nessa montagem e remontagem.

Esse “fora do presente”, nessa atualização, serve como aquilo que interrompe os fluxos de uma história naturalizada, efeito de uma construção social, de narrativas hegemônicas. A naturalização da história impede a rememoração, a memória épica. Assim, a história aparece em apenas uma direção, inexorável. Essa naturalização é aquilo que constitui o sentido de uma “decadência”, muito projetada, por exemplo, em uma decadência artística atual. Aquilo que surge como decadência, porém, é essa tradição que, por um lado, é naturalizada e, ao mesmo tempo, não tem mais lugar no mundo atual. Benjamin, da mesma forma que Brecht como veremos mais adiante, não investe nesse discurso de uma decadência na arte. Em seus textos, a decadência aparece mais como decadência de *uma tradição* artística. O que ele chama de uma “pobreza de experiências”²⁷⁸ não deve ser visto também nesse sentido da decadência, mas configura um território altamente dialetizado. Se a pobreza de experiências acontece em um mundo em que os homens, como diz Benjamin, voltam “mudos” da primeira Grande Guerra, a mesma pobreza passa a ser um tipo de experiência compartilhada, uma pobreza apropriada politicamente, que nega ativamente a tradição.

Trata-se de algo que é ilustrado por uma nova “cultura de vidro”²⁷⁹. O vidro, esse “inimigo da propriedade”, traz, em seu aspecto, uma sobriedade e uma fragilidade, que se colocam na antítese da busca pela beleza e pela harmonia de uma arte mais clássica. Pode-se adicionar a isso o pensamento de uma harmonia de uma própria tradição – tanto em suas face aristocrática quanto burguesa – que deveria ser intocável. Esta última é representada no texto de Benjamin, por exemplo, pelos espaços burgueses entapetados, repletos de um material de pelúcia, material “retensivo”, confortável – não se trata aqui de expor aquele “material” épico da memória então, mas da operação de reter a memória por meio de uma repetição mecânica, do mesmo –. A impressão mais forte de um quarto

²⁷⁷ Ibid., p. 166.

²⁷⁸ Cf. BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994.

²⁷⁹ Ibid., p. 117.

burguês cheio desses materiais se exprime na frase: “Não tens nada a fazer aqui”²⁸⁰. Benjamin continua: “Não temos nada a fazer ali porque não há nesse espaço um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus vestígios”. Esses vestígios são “os bibelôs sobre as prateleiras, as franjas ao pé das poltronas, as cortinas transparentes atrás das janelas, o guarda fogo diante da lareira”.

Benjamin menciona aqui o poema de Brecht que se chama “Apague os rastros”. Esse poema se exprime a um só tempo no aspecto positivo de fazer frente a essa retenção, à propriedade, e na experiência dos estados de exceção e suas perseguições políticas, onde o indivíduo que resistia deveria se esconder. Além do mais, fala do próprio apagamento da memória, a face “negativa” da extinção da arte narrativa. “‘Apaguem os rastros!’”, diz o estribilho do primeiro poema da *Cartilha para os cidadãos*. Essa atitude é a oposta da que é determinada pelo hábito, num salão burguês”²⁸¹. Eis o poema de Brecht (na tradução de Paulo César de Souza “Apague as pegadas”):

[Apague as pegadas!]

Separe-se de seus amigos na estação
De manhã vá à cidade com o casaco abotoado
Procure alojamento, e quando seu camarada bater:
Não, oh, não abra a porta
Mas sim
Apague os rastros!

Se encontrar seus pais na cidade de Hamburgo ou em outro lugar
Passe por eles como um estranho, vire na esquina, não os reconheça
Abaxe sobre o rosto o chapéu que eles lhe deram
Não, oh, não mostre seu rosto
Mas sim
Apague os rastros!

Coma a carne que aí está. Não poupe.
Entre em qualquer casa quando chover, sente em qualquer cadeira
Mas não permaneça sentado. E não esqueça seu chapéu.
Estou lhe dizendo:
Apague os rastros!

O que você disser, não diga duas vezes.
Encontrando o seu pensamento em outra pessoa: negue-o.
Quem não escreveu sua assinatura, quem não deixou retrato
Quem não estava presente, quem nada falou
Como poderão apanhá-lo?
Apague os rastros!

²⁸⁰ Ibid. p. 117

²⁸¹ 118

Cuide, quando pensar em morrer
 Para que não haja sepultura revelando onde jaz
 Com uma clara inscrição a lhe denunciar
 E o ano de sua morte a lhe entregar
 Mais uma vez:
 Apague os rastros!

(Assim me foi ensinado)²⁸²

Com relação aos preceitos que pedem por uma manutenção das experiências antigas, o filósofo alemão é claro quando diz em “Experiência e pobreza”:

Não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso²⁸³.

Alguns autores são dados como exemplo de autores que podem “começar do nada”, que fazem uma espécie de tábula rasa, são “bárbaros” nesse sentido, diz Benjamin, no senso em que positivam o dilapidamento da tradição. Promovem uma “barbárie positiva”. São, pode-se dizer, os narradores de determinado tempo, seus autores épicos. Brecht é um dos nomes elencados aqui. Paul Klee, Adolf Loos e Paul Sheerbart são outros. Decisiva em sua linguagem “é uma dimensão arbitrária e construtiva, em contraste com uma dimensão orgânica”²⁸⁴. Eles assumem esse caráter anti-natural, agora, da história, seu fluxo repleto de interrupções.

Por trás disso, há a desconstrução de uma visão da história também como “totalidade” ou como monumento. A história passa a ser justamente o estilhaçamento desse sentido de totalidade. Há um “luto” para se chegar a esse ponto. Susana Kampff Lages lembra que um caráter inaugural da modernidade é marcado por um hermetismo e incompletude como os que se encontram na obra de Dürer e suas gravuras *Melancolia I, II e III*. Ela cita Benjamin que fala em uma

²⁸² BRECHT, Bertolt. *Poemas*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 57.

²⁸³ BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 118.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 117.

“fidelidade às coisas pequenas”²⁸⁵, referindo-se à Dürer, que já prefiguraria o barroco alemão, com seus “objetos espalhados”, contrários à ilusão de um desvelamento de sentido.

*

Benjamin desenvolve algumas concepções sobre o lugar do narrador épico em conjugação com o que chama de uma “crise do romance” que pode ser lida também como uma crise do drama. Diferente de Brecht, de Piscator e Döblin, Benjamin não discorre tanto sobre a diferença entre o drama e o épico. Aponta, contudo, para uma modificação das formas épicas ao longo da qual o romance teria se afastado de suas características narrativas. O narrador não fala mais para uma coletividade, ele se fecha cada vez mais em seu mundo. No capitalismo, os romances são muito determinados pela finalidade da produção da própria obra. Segundo Benjamin, a lógica da “informação”, largamente difundida nesse momento, tem como escopo, em geral, transmitir ideias facialmente captadas, e se coaduna com o tipo de lógica que passa a atravessar também o romance.

O romance, para Benjamin, não é enquadrado em uma concepção ontológica; ele é, antes, uma expressão histórica das complexidades de uma classe burguesa que se encontra ameaçada em seus privilégios. O mesmo choque que atravessa os privilégios da burguesia atravessa o romance, cuja forma dominante, a ocupação no mercado editorial em reproduções em massa, é vista por Benjamin em uma espécie de último estágio. A arte passa a demandar que seus meios de produção se diferenciem do modo de produção tipicamente capitalista. No trecho a seguir, do “Narrador”, Benjamin faz esse traçado histórico do deslocamento do romance para fora do espaço da narrativa e de uma forma “épica”, anunciando, ao mesmo tempo, um “novo” meio de comunicação, a “informação” – que, é bom já enfatizar, não deve ser visto somente em uma face “negativa”. Se aqui a

²⁸⁵ KAMPPFF LAGES, Suzana. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 43.

informação aparece “estranha” ao épico, ela também integra, como veremos, uma interessante “fusão” de linguagens.

Devemos imaginar a transformação das formas épicas segundo ritmos comparáveis aos que presidiram à transformação da crosta terrestre no decorrer dos milênios. Poucas formas de comunicação humana evoluíram mais lentamente e se extinguíram mais lentamente. O romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento. Quando esses elementos surgiram, a narrativa começou pouco a pouco a tornar-se arcaica; sem dúvida, ela se apropriou de múltiplas formas, do novo conteúdo, mas não foi determinada verdadeiramente por ele. Por outro lado, verificamos que, com a consolidação da burguesia – da qual a imprensa, no alto capitalismo é um dos instrumentos mais importantes –, destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce essa influência. Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação²⁸⁶.

No texto sobre Döblin, Benjamin fala mais extensamente sobre uma crise do romance. O romance envolve aqueles elementos do drama que o mundo contemporâneo não pode mais sustentar. Benjamin abre esse texto com uma descrição comparativa entre o romance e o épico. No sentido do épico, ele diz, “a existência é um mar”. O mar expressa, primeiramente, uma raiz comum do épico e do romance. Mas é possível relacionar-se de diversas formas com o mar. “Podemos, por exemplo, deitar na praia, ouvir as ondas ou colher os moluscos arremessados na areia. É o que faz o poeta épico”. Ao mesmo tempo, podemos percorrer o mar. Com muitos objetivos, e sem objetivo nenhum. Podemos fazer uma travessia marítima e cruzar o oceano, sem terra à vista, vendo unicamente o céu e o mar. É o que faz o romancista²⁸⁷. O romancista é o “mudo”, o “solitário”. E nesse trecho o romancista se equipara bastante ao homem moderno que não sabe mais falar exemplarmente de sua experiência, que não pode mais experimentar um tipo de experiência compartilhada:

A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém sabe dar conselhos e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance

²⁸⁶ BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 202.

²⁸⁷ Id. “Crise do romance. Sobre o Alexanderplatz de Döblin” IN. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 56.

significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo²⁸⁸.

O livro de Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, não é considerado, assim, um romance em senso estrito, nem para Benjamin, nem para o próprio Döblin. O livro conta a história de um ex-presidiário, Franz Biberkopf, nos anos da ascensão do nazismo na Alemanha, onde a própria cidade funciona como um personagem. A cidade e também os berlinenses com “seus grandes focinhos”, curiosos por esse mundo exterior. A narrativa, por vezes, mantém-se por extensas páginas apenas reproduzindo trechos de transmissões radiofônicas, de propagandas, jornais da época, descrições de espaços, monólogos de jovens marxistas, ou diálogos soltos de transeuntes também com fatos da época, quase sem que a voz do próprio autor chegue a falar.

Depois que Franz passa a trabalhar com a venda de jornais nacional-populistas, há a seguinte colagem recortes de jornais da época:

“Enquanto são escritas estas linhas, acontece a audiência do processo contra os cavaleiros da bandeira do *Reich* que, devido a uma superioridade de 15 a 20 vezes maior, podiam fazer manifestações tanto de seu pacifismo programático quando da coragem forjada por suas convicções, permitindo-se atacar um punhado de nacional-socialistas, surrando-os e matando nosso companheiro de partido Hirschmann de maneira brutal. Até mesmo os depoimentos dos réus que, de acordo com a lei, possuem a prerrogativa e, de acordo com o partido, provavelmente, a ordem de mentir, evidenciam claramente a crueldade premeditada subjacente ao sistema que regeu essas ações”. “Federalismo verdadeiro é antissemitismo, luta contra o judaísmo e, igualmente, luta pela autonomia da Baviera. Muito antes do início, o grande salão de festas do Mathäser estava densamente ocupado e cada vez mais visitantes tentavam entrar. Até a abertura da reunião, nossa vigorosa banda da SA alegrava o público com a briosa execução de marchas e melodias ligeiras. Às oito e meia, o companheiro de partido Oberlehrer abriu a reunião com uma cordial saudação e passou então a palavra ao companheiro de partido Walter Ammer”²⁸⁹

Os curtos capítulos do livro são divididos quase tematicamente, onde, por vezes, o autor já enuncia, no início de cada um, aquilo que está por ocorrer, além de tomar uma certa posição diante dos acontecimentos. Um dos capítulos é assim intitulado, por exemplo: “Franz tomou uma decisão devastadora. Não percebe que

²⁸⁸ *Idem.*

²⁸⁹ DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, pp. 89-90

está a ponto de se sentar sobre urtigas”²⁹⁰. A presença do narrador também aparece nos questionamentos, escritos em colchetes, de algumas atitudes de Franz Biberkopf, acentuando a carga de indecisão e confusão interior que se mistura com o caos dos acontecimentos ao redor. “O ex presidiário gemeu, a cabeça sobre o tapete [Por que ele então suspira e geme? Agora se trata de tomar uma decisão, há que seguir um caminho – e você não sabe qual, Franze]”²⁹¹. Desde que sai da prisão, há um ritmo frenético e irrefletido nas ações de Biberkopf que propicia cortes abruptos na narrativa e, ao mesmo tempo, aponta para um envolvimento quase “natural” e “orgânico” com a política. Ele “afunda” na política. Atravessa alguns engajamentos com o marxismo da mesma forma com que acaba vestindo uma faixa nazista, sempre narrando esse corpo exposto da cidade. As narrativas são muito entrelaçadas com elementos desse cotidiano de Berlim:

Dentro dele, o coração dispara. Ela dá-lhe o braço, andam pela calçada até o outro lado, a Landsberger Strasse, e não dizem palavra. Ela olha de soslaio para as flores silvestres que ele segura na mão, mas Franz anda ereto ao lado dela. O ônibus 19, amarelo, de dois andares, passa trovejando, lotado de cima a baixo, à direita, no tapume de obras, está colado um antigo cartaz, Partido Reich para Artesãos e Comerciantes, não se consegue atravessar a rua, as viaturas da Central de polícia têm trânsito livre naquela hora. Do outro lado, junto à coluna com o reclame da marca de detergente Persil, Franz percebe que ainda tem na mão o ramo de flores e quer entregá-lo a ela. E enquanto seus olhos fitam sua mão, ainda se pergunta, um suspiro dentro dele, ainda não está decidido: dou-lhe flores, não dou-lhe flores? Ida, o que tem a Ida com isso, Tegel²⁹², gosto tanto da garota²⁹³.

Para Benjamin, esse livro de Döblin é baseado em uma lógica da montagem, da associação livre entre elementos dispersos, cotidianos, e por meio de um estilo repleto de interrupções. Trata-se de uma montagem, para ele, típica tanto ao livro de Döblin quanto à literatura épica, e que tem influência tanto da montagem cinematográfica como da colagem nas artes plásticas. A montagem se baseia, como diz Benjamin, no “documento”, e faz, assim, “explodir o romance, estrutural estilisticamente, e abre novas possibilidades de caráter épico.”²⁹⁴ Ela não desloca em uma simples aleatoriedade os fragmentos ou os documentos da

²⁹⁰ Ibid. p. 217

²⁹¹ Ibid., p. 21

²⁹² Prisão em Berlim onde o personagem fica por 4 anos.

²⁹³ DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 301.

²⁹⁴ BENJAMIN, Walter. “Crise do romance. Sobre o Berlin Alexanderplatz de Döblin”. IN. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 57

realidade, mas atribui uma nova organização, que dá a esse caráter épico seu sentido político. Sobre o *Berlin Alexanderplatz*, Benjamin escreve:

Tão densa é essa montagem que o autor, esmagado por ela, mal consegue tomar a palavra. Ele reservou para si a organização dos capítulos, estruturados no estilo das narrações populares; quanto ao resto não tem pressa em fazer-se ouvir. (Ele terá mais tarde o que dizer). É surpreendente por quanto tempo ele [Döblin] acompanha seus personagens, sem correr o risco de fazê-los falar. Como o poeta épico, ele chega até as coisas com grande lentidão²⁹⁵.

Peter Bürger faz uma leitura da montagem cinematográfica feita também por Benjamin, onde a montagem pode apontar para dois caminhos: um caminho onde a montagem adquire uma natureza ilusionista, a partir de uma disposição onde os fragmentos ganham uma linearidade orgânica, e um caminho que respeite a disposição fragmentária.

Não é a mesma coisa fotografar sequências naturais de movimentos ou produzir, através do corte, sequências artificiais de movimentos (exemplo: o leão que salta no *Encouraçado Potemkin*, editado a partir de um leão de mármore que dorme, de um outro que desperta e de um terceiro que se levanta). É verdade que, no primeiro caso, as imagens individuais são também “montadas”, mas a impressão produzida pelo filme reproduz, de modo ilusionista, apenas a sequência natural dos movimentos; no segundo caso, ao contrário, a impressão de movimento só se produz através da montagem de imagens²⁹⁶.

Em seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin também fala dessa dupla via da montagem, mas enfatiza a potencia transformadora imanente da técnica cinematográfica. A natureza ilusionística, ele diz, “é de segunda ordem e está no resultado da montagem”. Em uma primeira instância, o procedimento técnico, da montagem ou de outros mecanismos, é sempre mostrado, seja nos cortes da montagem, ou nas interrupções da filmagem, onde o ator está inserido em um todo do qual é também alienado. Mas ele pode, assim, apropriar-se desse todo da mesma que o proletariado apropria-se de sua força de trabalho. Essa exposição dos procedimentos é o que torna possível ao autor manejar os mesmos com toda a liberdade, sem a necessidade de escondê-los em nome de um ilusionismo: “Não existe, durante a filmagem, um único ponto de

²⁹⁵ Ibid. p. 57.

²⁹⁶ BÜRGER, Peter, *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 166.

observação que nos permita excluir do nosso campo visual as câmeras, os aparelhos de iluminação, os assistentes e outros objetos alheios à cena”²⁹⁷.

Peter Bürger situa o início da técnica da montagem nas primeiras colagens cubistas, situando nelas o ponto de partida para uma teoria da vanguarda:

Uma teoria da vanguarda deve partir do conceito de montagem sugerido pelas primeiras colagens cubistas, o que as diferencia das técnicas de composição pictóricas desenvolvidas desde o Renascimento é a inserção, no quadro, de fragmentos da realidade, isto é, de materiais que não foram elaborados pelo próprio artista. Desta forma, é destruída a unidade do quadro, como um todo marcado em todas as suas partes pela subjetividade do artista²⁹⁸.

Assim como no ensaio sobre o “Narrador”, Benjamin também demarca, em seu texto sobre Döblin, muitos dos elementos de um narrador antigo, ou épico. O filósofo alemão aponta para uma lentidão da arte narrativa, que se reflete sempre em um alargamento da memória. Um “sal” épico que conserva, que aparece, aqui, na voz do narrador que sabe dar conselhos, que aprende com a experiência, que fala em uma coletividade. Franz Biberkopf, por outro lado, é quase um surdo para os conselhos – mesmo os conselhos entre colchetes do narrador –. Se o livro de Döblin, organizado de uma forma em que há a quebra da literatura romanesca da identificação, é épico, sua trajetória é trágica, é movida pelo *daimon*, pelo *destino*. A ideia é, contudo, não arrastar o leitor para o mesmo domínio. Franz, inicialmente, não é um burguês. Como diz Benjamin, ele “exige da vida mais do que um sanduíche”. Ele é conduzido, porém, por uma “fome” de “destino” que o joga no extremo das mais diversas situações. trata-se de “seu” próprio destino, aquele que, devido ao seu passado, ele *deve* perseguir, ou que o persegue. “Esse homem precisa pintar o diabo na parede, *al fresco*, sempre de novo. Não admira, portanto, que sempre de novo o diabo apareça, para buscá-lo”. Sua história não termina, porém, de forma trágica. Mas não porque ele consiga lidar com suas questões. Ele se torna um homem “sem destino”, um burguês, “esperto”. Ele se torna, assim, personagem de livro de romance.

Se há essa retomada dos elementos épicos antigos, há, porém, essa contextualização de um épico em um novo sentido. O épico é, assim, associado aqui diretamente com as vanguardas, com o cinema, com uma arte ligada ao

²⁹⁷ Ibid., p. 186.

²⁹⁸ Ibid., p.169

documento e à montagem. Assim, Benjamin lembra do papel importante, não só do *Berlin Alexanderplatz*, mas da palestra de Döblin de 1929, que consegue transcrever muitos elementos em seus ensaios que integravam essa arte política da época, que voltava a poder narrar certas condições de existência. Da mesma forma, então, o “procedimento estilístico” do livro de Döblin, assim é a montagem. “[...] sua *Construção da obra épica* [de Döblin] é uma contribuição magistral e bem documentada para a compreensão da crise do romance, que se inicia com a restauração da poesia épica e que encontramos em toda parte”. Nesse mesmo trecho do ensaio, Benjamin associa essa crise do romance com a quantidade de romances biográficos e históricos que são lançados na época, que refletem uma certa descrença do público em relação ao romance ficcional. O épico, aqui, advém com a radicalidade de um movimento literário, que se situa no outro extremo do *roman pur* do *Diário dos moedeiros falsos* de Andre Gide:

Quem refletir sobre essa palestra de Döblin não precisará mais ater-se aos indícios externos dessa crise, que se manifesta no fortalecimento da radicalidade épica. Não se surpreenderá mais com a avalanche de romances biográficos e históricos. Como teórico, Döblin não se resigna com essa crise, mas antecipa-se a ela e a transforma em coisa sua. Seu último livro [*Berlin Alexanderplatz*] mostra que em sua produção a teoria e a prática coincidem.

Não há nada mais instrutivo que comparar essa atitude de Döblin com a atitude igualmente soberana, igualmente concretizada na prática, igualmente precisa e, no entanto, em tudo oposta à primeira, que se manifesta no *Diário dos moedeiros falsos*, recentemente publicado por André Gide. A situação atual da literatura épica se exprime com toda a nitidez, *a contrario sensu*, na inteligência crítica de Gide. Nesse comentário autobiográfico sobre seu último romance, o autor desenvolve a teoria do *roman pur*. Com o máximo de sutileza, descarta os elementos narrativos simples, combinados entre si de forma linear (características importantes da epopeia), em benefício de procedimentos mais intelectualizados, puramente romanescos, o que também significa, no caso, românticos. A posição dos personagens com relação à ação, a posição do autor com relação a eles e à sua técnica, tudo isso deve fazer parte integrante do próprio romance. Em suma, esse “roman pur” é interioridade pura, não conhece a dimensão externa e constitui, nesse sentido, a antítese mais completa da atitude épica pura, representada pela narrativa²⁹⁹.

O narrador da obra épica, que se diferencia do narrador do romance, é um mediador dessa exterioridade. Ele não é mais um elemento ausente. Há sempre um espaço reservado a ele, independente de sua aparição física. Essa presença constitui-se por meio do sentido de uma alteridade, que vem substituir o registro da identificação. O narrador tem consciência da existência de um “outro” do

²⁹⁹ Ibid., pp. 55-56.

público, e de um *endereçamento*, onde se abre ao diálogo, e onde ele mesmo encarna um outro – relação que também se dá com os próprios personagens. Ele é esse outro que observa, um “terceiro”, como diz Benjamin, um “sábio” – no sentido em que o próprio Sócrates era um sábio ao distanciar-se das situações, ao colocar-se como outro das palavras dos diálogos, até chegar à Ideia final. – O Narrador não é, aqui, portanto, simplesmente o autor. Ele é projetado em um *ethos* dessa alteridade. Pode ocupar, por exemplo, o espaço do ator que narra seu próprio personagem, que, por meio das interrupções constantes, como diz Benjamin citando Brecht, tem a intenção de tornar “os gestos citáveis”, e é assim um “outro” do ator. Como já foi citado, no caso da apresentação na peça *Galileu Galilei*, diz Brecht: “O ator está em cena como uma personagem – Laughton e Galileu –, o sujeito que faz a demonstração – Laughton – não desaparece no seu objeto – Galileu”.

O narrador pode se incorporar também nas reflexões do autor, ou de um personagem, ao longo de um livro que interrompem a trama que vinha se desenvolvendo, ou nos próprios documentos utilizados que se orientam para a mesma interrupção e também “citam” um universo de coisas exteriores, gerando um distanciamento. Pode ainda estar presente na voz do coro das peças de Brecht, ou nos cartazes do palco com caráter de introito. O que é interessante é o jogo de interrupção-distanciamento-alteridade, onde essa voz se faz presente por meio de seu posicionamento político.

Ao mesmo tempo em que toma distância, o “sábio” se coloca no “interior” das situações, dialetizando-as. Por isso, os personagens de Brecht mais marcados pela alienação, como Galy Gay, de *Um homem é um homem*, são também “sábios”. Benjamin diferencia autores próximos ao que chama de um pseudoclassicismo, como Toller e Lampel do teatro de Brecht. Aqueles partiam de um primado da “ideia”, “fazem o ‘espectador desejar um objetivo específico’, criando, por assim dizer, uma demanda cada vez maior pela oferta”. Esses autores, portanto, continua Benjamin, “atacam de fora as condições em que vivemos; Brecht as deixa criticarem-se mutuamente, de modo altamente mediatizado e dialético”.

Pode-se dizer, assim, que Galy Gay, um personagem que sai para comprar um peixe e termina se tornando uma “máquina de guerra” é um “sábio” por dois motivos. Por ter a sabedoria “prática”, pautada em uma experiência coletiva, que

Benjamin atribui ao Narrador e também, ao mesmo tempo, no próprio movimento em que abole essa sabedoria e em que não sabe dizer “não”. Por não conseguir dizer “não”, ele é incorporado ao exército colonial. “Isto também é sábio. Pois com isso ele deixa as condições da vida onde em última análise elas têm que ser resolvidas: no próprio homem. Só quem “está de acordo” tem oportunidade de mudar o mundo”

A concepção de um Narrador que assume uma alienação vai na direção contrária de um pretense “iluminismo” onde as peças de Brecht poderiam recair. Se ele é um sábio também em um sentido do espanto socrático, ele o é igualmente por assumir um “não saber” – mas não por partir, é claro, do ponto de vista da Ideia, a qual deve se chegar via dialética, e sim ao se posicionar e por tornar os gestos citáveis. Ele não pretende dar conta de um todo. O escritor de romance sabe o que todos os personagens pensam, está na cabeça de todos ao mesmo tempo e, por isso, os fios do texto só podem ir por um único lugar, todas as peças do tabuleiro estão lançadas. O poeta épico vive, como disse Brecht, “a arte de pensar com a cabeça dos outros”. Por não se guiar por um início e fim, mas pelos fragmentos do real, que se associam com o campo das relações humanas, ele parte de um estado de indefinição, onde os elementos são descobertos ao longo do processo³⁰⁰.

O espanto socrático é, portanto, compartilhado com o público, abrindo nesse mesmo público a possibilidade de um território narrativo. Benjamin irá dizer, em seu texto sobre a reprodutibilidade técnica, que um “mundo de trabalho” toma agora a palavra. Trata-se de um mundo que não poderia ser exposto em uma obra, das relações sociais e materiais que passam a povoar os meios de comunicação e artísticos. Até em relação à Kafka Benjamin fala da atenção da “organização da vida e do trabalho na comunidade humana.” “Essa questão preocupou Kafka como nenhuma outra e era impenetrável para ele. Assim como, na célebre conversa de Erfut entre Goethe e Napoleão, o Imperador substituiu a política pelo destino, Kafka poderia ter substituído a organização pelo destino”³⁰¹. No ensaio sobre “A obra de arte”, Benjamin diz: “O mundo de trabalho toma a palavra. Saber escrever sobre o trabalho passa a fazer parte das habilidades

³⁰⁰ BENJAMIN, Walter. “O que é o teatro épico. Um estudo sobre Brecht”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994.

³⁰¹ *Ibid*, p. 148

necessárias para executá-lo. A competência literária passa a fundar-se na formação politécnica, e não na educação especializada, convertendo-se, assim, em espaço de todos”. Além disso, dessa forma, “a diferença essencial entre autor e público está a ponto de desaparecer. Ela se transforma em uma diferença *funcional* e contingente”³⁰².

O luto sofrido progressivamente na modernidade com relação à perda de uma harmonia, à perda de um espaço fixo de verdade, é acompanhado também pela descentralização do lugar da emissão das narrativas. O *quem* irá narrar é muito importante aqui, na medida em que são desfeitos os lugares clássicos de onde o narrador adquiria sua autoridade, e onde a experiência era retida. A crise do romance fala de uma dessas descentralizações. As informações que são lançadas torrencialmente em *Berlin Alexanderplatz*, como em uma mesa de montagem, pressupõe um espaço de narrativas múltiplas, não mais centralizadas em um narrador. Quando um “mundo de trabalho” e as relações da sociedade tomam a palavra acontece esse estilhaçamento das “fontes”. O mesmo acontece com as alteridades expostas por Brecht em seus personagens. O percurso subjetivo dos atores complexifica os personagens, da mesma forma que o percurso do autor vem adicionar questões ao dos atores, e o mesmo acontece com o público, que também é um “outro”. Assim, a abertura em constelações de linguagens não significa que o autor não se posicione, que apenas o material “fale”. Trata-se de um solo conjunto. No livro de Döblin, assim, nos perguntamos constantemente por quem está por trás e do que falam as narrativas, e a própria questão do Narrador e de suas posições vêm à tona nessas perguntas.

³⁰² *Idem*

5.2 Notas sobre a posição do narrador contemporâneo em Adorno

Alguns trabalhos de Adorno, em que ele aborda tanto questões ligadas ao épico, como a uma mudança do posicionamento do narrador no romance contemporâneo, apontam para territórios próximos às teorias da arte de Benjamin. Ele se utiliza também da ideia de um deslocamento da autoridade do narrador, que passa a ocupar uma “posição”. Seu texto denominado “Sobre a ingenuidade épica”³⁰³, apesar de ter como objeto a epopeia antiga, acaba por resvalar em aspectos de uma arte contemporânea que aparecem coligados a um outro ensaio chamado “A posição do narrador no romance contemporâneo”³⁰⁴. Ambos os textos são marcados por essa ocupação de um posicionamento, de uma “diferença”, que irá desaguar no espaço crítico de uma politização da arte.

A epopeia antiga é determinada por uma ingenuidade, segundo Adorno, ligada ao seu intento por uma objetividade quase compulsiva, mas em um relato que acaba, em função da compulsão, por suspender essa mesma objetividade. O grau de descrição, aqui, é levado a extremo, o que não deixa de mergulhar em diversas digressões. Por se ligar a essa exterioridade radical, o narrador, como foi dito, é guiado pelas intervenções (ou interrupções) do real. Adorno, assim como Benjamin em “A crise do romance” abre esse ensaio com uma comparação da epopeia com o mar, a partir de uma citação da *Odisséia*, do momento em que Ulisses avista Penélope, “Tal com a vista da terra distante é agradável aos naufragos”. Adorno escreve:

Se a *Odisseia* fosse medida por esses versos, pela parábola da felicidade do casal enfim reunido, tomada não meramente como uma metáfora inserida na obra, mas como o teor da narrativa, posto a nu nos momentos finais do texto, então ela não seria nada mais do que a tentativa de dar ouvidos ao ritmo insistente do mar ferindo a costa rochosa, a descrição paciente do modo como a água submerge os recifes para depois recuar marulhando, enquanto a terra firme brilha em sua mais profunda cor. Esse murmúrio é o som do discurso épico, no qual o sólido e inequívoco encontra-se com o fluido e ambíguo, apenas para novamente se

³⁰³ ADORNO, Theodor. “Sobre a ingenuidade épica”. In. *Notas de literatura*. São Paulo: Editora 34, 2012.

³⁰⁴ Id., “Posição do narrador no romance contemporâneo”, In. *Notas de literatura*. São Paulo: Editora 34, 2012.

despedir. A maré amorfa do mito é a mesmice, o *telos* da narrativa é porém o diferente, e a identidade impiedosamente rígida que fixa o objeto épico serve justamente para alcançar sua própria diferenciação, sua não-identidade com o meramente idêntico, com a monotonia não articulada. As epopeias desejam relatar algo digno de ser relatado, algo que não se equipara com todo o resto, algo inconfundível e que merece ser transmitido em seu próprio nome³⁰⁵.

As epopeias partem, segundo Adorno, de um material do mito, se inscrevem nesse mito como o meio por onde as narrativas são transportadas. Mas esse material é disposto aqui de forma complexa. Se o mito é uma esfera mágica do “acontecido”, na ingenuidade épica ele entra em contradição consigo mesmo. Não se deve esquecer que o mito, para Adorno e Horkheimer, na *Dialética do Esclarecimento*, é concebido, em sua face moderna, como dominação. Os mitos que “caem vítimas do esclarecimento”, de um pensamento científico – o qual, na modernidade, passa a visar a ciência como metodologia, “procedimento” com o fim de estabelecer uma ordem fechada, e não como experimento, busca por multiplicidade de fenômenos – já eram o produto do próprio esclarecimento³⁰⁶. Aquilo que o esclarecimento mais teme é a ordem “subjetiva” do obscuro, dos demônios. Adorno lembra da figura da esfinge no *Édipo* como um denominador comum do mito. Sua resposta a Édipo é: “É o homem!”³⁰⁷ Mas, então, na violência de um pensamento que investe contra si mesmo – na tentativa de desbaratar o mito – “o feiticeiro torna-se semelhante aos demônios”³⁰⁸.

Na ingenuidade épica, contudo, o mito não é simplesmente igualado à epopeia, ele é um material que entra em contradição consigo mesmo. A “racionalidade” que procura por uma “objetividade” no épico não recai nem na esfera mágica, nem na teleologia profana do mito moderno que nega a si mesmo. O discurso racional aqui “agarra-se ao mito em busca de algo concreto e ainda distinto da ordem niveladora do sistema conceitual”. Pode-se dizer, assim, que o circuito de uma “experiência” no sentido benjaminiano prevalece sobre o pensamento transportado à condição de objeto. Ao contrário da razão esclarecida, na epopeia “vive a crítica da razão burguesa”³⁰⁹.

³⁰⁵ ADORNO, Theodor. “Sobre a ingenuidade épica”. In. *Notas de literatura*. São Paulo: Editora 34, 2012, pp. 47, 48.

³⁰⁶ Id., Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento - fragmentos filosóficos*. (Tradução: Guido Antônio de Almeida.) Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.

³⁰⁷ Ibid. p. 7.

³⁰⁸ Ibid., p. 8.

³⁰⁹ ADORNO, Theodor. “Sobre a ingenuidade épica”. In. *Notas de literatura*. São Paulo: Editora 34, 2012. Ibid., p. 50

A ingenuidade do épico parece, a princípio, semelhante a de um mundo antigo, exposta por Lukács na *Teoria do romance*, onde a formulação do conceito não pode ser afastada do mundo. Trata-se de um mundo ainda dos “nomes”, onde estes não estão separados dos objetos aos quais nomeia, um mundo pré babélico. Mas há, na realidade, uma enorme diferença. A ingenuidade épica, para Adorno, porta já um grau de distanciamento, em que os objetos são singularizados na descrição do narrador – o autor já se depara com as coisas em uma tomada de posição. Isto porque a mesma objetividade que pretende singularizar torna-se uma objetividade quase compulsiva. Na compulsão, a linguagem se destaca de qualquer sistema lógico, ela é “levada à loucura”. Assim, um escudo, em Homero, é descrito como uma “paisagem”:

A precisão da linguagem descritiva busca compensar a inverdade de todo o discurso. O impulso que leva Homero a descrever um escudo como uma paisagem, elaborando uma metáfora para a ação até o ponto que, tornada autônoma, ela rasga a trama da narrativa, é o mesmo impulso que levou Goethe, Stifter e Keller, os maiores narradores alemães do século XIX, a desenhar e pintar ao invés de escrever, e os estudos arqueológicos de Flaubert podem muito bem ter sido inspirados por este mesmo impulso. A tentativa de emancipar da razão reflexionante a exposição é a tentativa já desesperada da linguagem, quando leva ao extremo sua vontade de determinação, se de curar da manipulação conceitual dos objetos³¹⁰.

É desarticulada uma concepção da arte como “fidelidade mágica”, revelam-se fragmentos da realidade no lugar de uma concepção da verdade. Um acontecimento “singular” que, segundo Adorno, é também “o mais íntimo anseio do pensamento, a forma lógica de uma efetividade não mais cerceada pela dominação social e pelo pensamento classificado que nela se baseia: a reconciliação do conceito com o seu objeto”³¹¹. Assim, a “epopeia imita o fascínio do mito, mas para amenizá-lo”³¹².

Um outro exemplo dado por Adorno é a partícula conectiva, o “a saber” desses da *Odisséia*, que contam a segunda descida de Ulisses ao mundo dos mortos [*nekuia*], onde sua vingança é narrada pela alma de Anfínedonte à alma de Agamenon: “Dos pretendentes a Morte eles ambos, ali, combinaram. / Voltam, depois, para a bela cidade. A saber, Telêmaco foi / antes do pai, pois Odisseu se

³¹⁰ Ibid., p. 51

³¹¹ Ibid., pp. 49, 50.

³¹² Ibid., p. 49

atrasou por vontade.” O “a saber” não funciona por causalidade lógica, já que a sentença posterior é expositiva. Teor expositivo que faz com que a imagem venha substituir uma aposta assegurada no sentido: “O exílio de uma região onde a sintaxe e a matéria se perdem uma da outra. A matéria reforça sua supremacia ao mentir para a forma sintática que pretende abarcá-la”³¹³. Assim despojadas de sua universalidade factual, as coisas são investidas de uma intenção histórica, de um significado que Adorno denomina como “alegórico”. Elas transformam-se em ideias, em “cenários” e não em um objeto reificado, travestido de real.

Esse elemento reflexivo do épico é interessante de ser pensado junto à simplicidade, à sobriedade do Narrador em Benjamin, como a que ele atribui não só aos antigos, mas também a Leskov e a Brecht. A mesma compulsão narrativa é encontrada nos narradores contemporâneos, a procura descritiva e por detalhes onde a narrativa é também capaz de se perder. Há um fragmento de Döblin em que ele fala de uma homenagem “exacerbada” a um relato objetivo – se referindo a esse tipo de romance contemporâneo que recupera esses elementos mais descritivos, muitas vezes por meio de documentos, por meio da qual, porém, o narrador encontra uma esfera subjetiva. As contradições expostas por Adorno com relação ao épico se tornam aqui como que auto conscientes e o atravessamento desse mundo exterior no sujeito, onde este última se posiciona, passa a ser crucial:

Eu mesmo confesso: já rendi exacerbada homenagem ao relato [...]. Nada me parecia mais importante do que a assim denominada objetividade do narrador. Admito que, ainda hoje, me alegro com a comunicação dos fatos e com documentos, mais documentos, fatos. [...]. E aconteceu-me que, ao escrever este ou aquele livro histórico, mal podia me conter para não copiar trechos inteiros, corridos, de documentos; sim, às vezes, sucumbia aos documentos, em êxtase, e dizia-me: melhor não posso fazer eu mesmo. E quando escrevia uma obra, que descrevia a luta de gigantes contra a grande natureza, então quase não me podia conter para não copiar artigos geográficos inteiros, o curso do Ródano, desde o seu nascimento nas montanhas, passando pelo nome de cada um dos vales, pelo nome dos afluentes, pelas cidades em suas margens, tudo isso é tão grandioso e a informação tão épica, que eu sou absolutamente supérfluo. Mas ninguém é capaz de ficar preso a este ponto de vista uma vida toda. Um dia, descobre-se também algo diferente perto do Ródano, perto dos vales e dos afluentes: descobre-se a si mesmo. Eu mesmo – esta é a mais fantástica e desconcertante experiência que um artista épico pode ter. Primeiro tem-se a impressão de que esta experiência é o começo da ruína. Mas o perigo e as dificuldades só rondam até o momento em que se percebe que a obra de arte é coisa do artista; não é o passado quem me dita

³¹³ Ibid., p. 52

as regras, eu mesmo dou as regras e, para mim, obra de arte épica significa outras coisas³¹⁴.

Para algumas “obras épicas”, como Döblin chama alguns escritos contemporâneos, passa a ser importante transpor fragmentos vivos do real para a arte, e se posicionar diante deles. Eles fazem uso, assim, de um outro tipo de objetividade, que é afirmativamente política, que tem um teor interventivo mais imediato. Teor esse que é articulado, nesse épico mais atual, como transformação dos meios materiais da arte e do social. Assim, revela-se uma camada do real, que antes travestia-se apenas como “verdade”.

Com relação a esse caráter mais político, é interessante o que Adorno fala sobre uma nova “posição” do narrador, em seu texto “Posição do narrador no romance contemporâneo”, onde opõe os romances clássicos aos atuais e tece recortes semelhantes aos do textos sobre a ingenuidade épica. Adorno detecta um tipo de narração em que o teor “reflexivo” dos “comentários” dos narradores serve como procedimento anti-ilusionista, contrapõe-se ao que chama de “palco italiano” na literatura. “O romance tradicional, cuja ideia talvez se encarne de modo mais autêntico em Flaubert, deve ser comparado ao palco italiano do teatro burguês [...]. A subjetividade do narrador se afirma na força que produz essa ilusão [...]”³¹⁵. Dostoiévski, Thomas Mann, Proust e Kafka, por outro lado, são os principais exemplos aqui de um tipo de escrita que passa a desarticular esse ponto de vista contemplativo, e que ataca um tipo de “distância estética”, que é uma das frentes do romance burguês clássico. “A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos corrigir sua inevitável perspectiva”³¹⁶. Dessa forma, o fôlego insuperável de Proust faz-se presente aqui quando “o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece”³¹⁷.

Edward Bullough desenvolve o conceito de “distância estética”, em 1912, ilustrando o que seria, nas obras literárias, a criação de um ponto de ilusão intransponível entre o leitor e a obra, como aquele que é utilizado para definir a

³¹⁴ DÖBLIN, Alfred. A construção da obra épica. In. *A construção da obra épica e outros ensaios*.

³¹⁵ ADORNO, Theodor, “Posição do narrador no romance contemporâneo”, In. *Notas de literatura*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 60

³¹⁶ Ibid., p. 60, 61

³¹⁷ Ibid., p. 60

ilusão da perspectiva em uma pintura. A realidade que aparece na obra deve ser vista como um quadro frio, em uma distância que seja desinteressada da realidade. Nada do que integra uma esfera do real, ou do sujeito artístico poderia ser, segundo esse critério, utilizado. Kafka é mencionado, por Adorno, como um dos “casos extremos”³¹⁸ do encolhimento da distância estética.

O procedimento de Kafka, que encolhe completamente a distância, pode ser incluído entre os casos extremos, nos quais é possível aprender mais sobre o romance contemporâneo do que em qualquer das assim chamadas situações médias “típicas”. Por meio de choques ele destrói no leitor a tranquilidade diante da coisa lida. Seus romances, se é que de fato eles ainda cabem nesse conceito, são a resposta antecipada a uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação³¹⁹.

O olhar do narrador agora se multiplica “como as posições da câmera no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas”³²⁰. Essas comparações de Adorno com o cinema e com o teatro, no caso da dissolução da quarta parede, não deixa de lembrar o que Brecht fala sobre a partidarização de um público que antes devia ser homogêneo, ou quando Benjamin fala da dissolução, no teatro épico, do abismo que separa os atores do público, “como os mortos são separados dos vivos”. “Esse abismo que de todos os elementos do palco conserva mais indelevelmente os vestígios de sua origem sagrada perdeu sua função. O palco ainda ocupa na sala uma posição elevada, mas não é mais uma elevação a partir de profundidades insondáveis”³²¹

O que pode ser fragmentado, agora, colocado em múltiplos pontos de vista desloca uma linguagem clássica baseada em um campo de intenções já estabelecidas entre o leitor e o autor. Esses furos em um registro ilusionista abrem a arte para zonas do que Adorno chama do “mais verdadeiro”, ao mesmo tempo em que a presença do narrador assume o teor do artifício. Daí a interessante ideia, no trecho abaixo, em que Adorno fala de Thomas Mann, de “uma aparência como

³¹⁸ ADORNO, Theodor, “Posição do narrador no romance contemporâneo”, In. *Notas de literatura*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 61

³¹⁹ Idem.

³²⁰ Idem.

³²¹ Ibid., p. 78

algo rigorosamente verdadeiro”, bem como a associação entre brincadeira e quebra da representatividade:

Só hoje a ironia enigmática de Thomas Mann, que não pode ser reduzida a um sarcasmo derivado do conteúdo, torna-se inteiramente compreensível, a partir de sua função como recurso de construção da forma: o autor, com o gesto irônico que revoga seu próprio discurso, exime-se da pretensão de criar algo real, uma pretensão da qual nenhuma de suas palavras pode, no entanto, escapar. Isso ocorre de modo mais evidente na fase tardia, em *Der Erwählte* [O eleito] e em *Die Betrogene* [A mulher traída], onde o escritor, brincando com um motivo romântico, reconhece, pelo comportamento da linguagem, o caráter de “palco italiano” da narrativa, a irrealidade da ilusão, devolvendo assim à obra de arte, nos seus próprios termos, aquele caráter de brincadeira elevada que ela possuía antes de se meter a representar, com a ingenuidade da não ingenuidade, a aparência como algo rigorosamente verdadeiro³²².

³²² *Idem.*

6.

A realidade impregnada pelo aparelho

6.1 As vanguardas e a polêmica sobre o realismo

Em suas “Notas sobre a ópera *Mahagonny*”, Brecht escreve que grande parte de uma inteligência “progressista” reflete sobre os meios de inovar a arte, mas não age no sentido de transformar suas estruturas. Elas não “sonham em transformar a engrenagem pois julgam-na a serviço do que inventam e capaz de se transformar por uma ação de seus pensamentos”³²³. Essas manifestações artísticas não mergulham a fundo, por exemplo, na exposição dos “comportamentos”, que pressupõe simultaneamente os comportamentos sociais de uma época e o comportamento teatral, que poderiam auxiliar na reflexão dessas estruturas, e em sua “refuncionalização”, como foi dito, na mudança de sua função. Apesar de “pensarem” modificar os meios da arte, os artistas dessa inteligência progressista “não criam livremente. Com ou sem eles a engrenagem desempenha sua função, os teatros representam todas as noites, os jornais aparecem X vezes por dia; e cada um destes absorve o que necessitam: uma certa quantidade de matéria, pura e simplesmente”³²⁴.

Dessa crítica é possível aferir o que Brecht pretende com suas reflexões sobre aproximar o teatro de uma “realidade” e pensar a acepção desse real a partir da perspectiva dos métodos do teatro épico para refuncionalizar a arte e o teatro como um todo. A abordagem brechtiana nesse sentido, por exemplo, é muito diversa daquela da maioria das vanguardas. Esse pensamento pretensamente progressista certamente engloba muito do espírito vanguardista da época. Para além do choque com as instituições, a necessidade de uma renovação metódica e didática dos meios da arte, por meio das teorias marxistas, é uma especificidade

³²³ BRECHT, Bertolt. “Notas sobre a ópera *Mahagonny*”. In. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967, p. 56

³²⁴ *Ibid.*, p. 56

do épico. “A quem serve as engrenagens?”, se pergunta Brecht³²⁵: Não estariam ainda muito confortavelmente nas mãos das vanguardas que, acreditando possuírem um aparelho, na realidade investem seus pensamentos inovadores em um aparelho que os possui?³²⁶.

Brecht com certeza não queria dizer com isso que as vanguardas, ou que muitos movimentos artísticos modernos, seriam pouco importantes, como se verá no caso do expressionismo nessa parte da tese, mas sinaliza uma aposta de radicalidade na forma como pensa uma arte política. O teatro épico não deixa de ser um teatro de vanguarda, com graus muito semelhantes de ruptura. Aqui, discordamos da leitura de Peter Bürger que afasta as vanguardas de Brecht nesse ponto³²⁷. Para Bürger, seriam muito diversas as atitudes de Brecht com sua pretensão de modificar as engrenagens burguesas do teatro, e a das vanguardas de abolir o que ele chama de “instituição arte”. O que parece não ser levado em conta é o potencial, contido nessa reestruturação, de uma desconstrução também bastante radical no interior dos circuitos institucionais, em transformações que vão da esfera do público até os materiais sociais e cotidianos transpostos ao palco.

Em seu livro *Teoria da Vanguarda*, Bürger desenvolve uma categoria de “meio artístico” baseada na categoria de trabalho de Marx. Com essa categoria, Marx faz a conexão entre “o conhecimento da validade geral de uma categoria e o desdobramento historicamente real do âmbito almejado por essa categoria”³²⁸. Ou seja, a própria categoria de trabalho vem à tona no capitalismo, a partir da crítica do trabalho nas etapas anteriores – ou mesmo de uma crítica na atual etapa, trata-se, antes, de uma “auto crítica”. Segundo Bürger as vanguardas representam o momento de uma “objetificação” dos meios artísticos, que se manifestam em sua historicidade. Se os meios artísticos estiveram sempre subordinados aos “estilos” de uma época, nessa estágio do capitalismo eles se desprendem dos estilos por meio de uma auto crítica que se dá na consciência despertada pelo esteticismo, esse movimento eminentemente burguês que é contra qualquer ideia de racionalização dos instrumentos da arte para algum fim político. Trata-se então de uma categoria que advém propriamente como “meio” e não subordinada a

³²⁵ Ibid., p. 55.

³²⁶ *Idem.*

³²⁷ BÜRGER, Peter, *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 189

³²⁸ Na categoria do trabalho de Marx, Marx faz a conexão entre “o conhecimento da validade geral de uma categoria e o desdobramento historicamente real do âmbito almejado por essa categoria”.

determinados objetivos apriorísticos. A arte pode abrir-se a uma escolha mais distanciada e racional dos meios. Com o auxílio dessa categoria, diz Bürguer, “pode-se reconstruir o processo artístico da criação como um processo de escolha racional entre diversos procedimentos, no qual a escolha se dá em função de um efeito a ser atingido”³²⁹.

A grande crítica que essa liberação dos procedimentos pressupõe volta-se contra o que Bürguer chama de “instituição arte”. Não se trata apenas das instituições em si. Bürguer se refere “tanto o aparelho produtor e distribuidor da arte quanto as noções sobre arte predominantes num certo período, e que, essencialmente, determinam a recepção das obras”³³⁰. As vanguardas passam a exercer uma crítica à instituição arte em geral e não mais a alguns aspectos da arte, retomando então um laço com a práxis, depois de ter visto, com o esteticismo, todos os possíveis laços rompidos.

Se Brecht não se refere tanto a uma “demolição”, voltando-se antes para o solo da crítica marxista, sua crítica não tem pouco alcance destrutivo e nem as vanguardas se veem totalmente fora da esfera burguesa. A realidade que aparece nas peças teatrais de Brecht assume essa participação na esfera burguesa. Utilizando uma noção de técnica criada por Benjamin, veremos que se trata de uma percepção de uma realidade impregnada pelas técnicas e pelos aparelhos de construção social, histórica, política, sendo a técnica entendida aqui também como as técnicas agenciadas pelo atual sistema, as técnicas, por exemplo, do próprio capitalismo.

Do ponto de vista das estruturas burguesas, é interessante como muito daqueles movimentos vanguardistas mais citados por Bürguer, como o dadaísmo e o surrealismo, muitas vezes se vinculam inclusive mais a esses aparelhos do que o teatro épico, que é levado para locais mais populares e conta com um público mais diferenciado. O âmbito da crítica de Brecht a certas vanguardas parte de sua visão de que, na tomada dessa posição nos meios produtivos, o intelectual, ou o artista, mostra os aspectos de uma realidade para reconduzi-los a um lugar da crítica. Brecht se pergunta, por exemplo, em uma anotação de seu diário de trabalho: “a questão é essa: será totalmente impossível fazer da reprodução de

³²⁹ Ibid., p. 47

³³⁰ *Idem.*

acontecimentos da vida real o propósito da arte, e portanto fazer da atitude crítica dos espectadores para com eles alguma coisa de útil para a arte?”³³¹

Benjamin chega a fazer também algumas ressalvas ao surrealismo no tocante a essa proximidade com os meios materiais burgueses.

Mas conseguem eles [os surrealistas] fundir essa experiência da liberdade com a outra experiência revolucionária, que somos obrigados a reconhecer, porque ela foi também nossa: a experiência construtiva, ditatorial, da revolução? Em suma: associar a revolta à revolução? Como representar uma existência que se desdobra inteiramente no Boulevard Bonne-Nouvelle, nos espaços de Le Corbusier e de Oud?³³².

Esse texto de Benjamin sobre o surrealismo, publicado em 1929, tem ênfase, porém, na defesa do surrealismo. Este último é visto como um movimento revolucionário que faz frente justamente a uma “inteligência” tanto de direita como de esquerda e “supostamente progressista” – um tipo de inteligência portanto muito semelhante àquela criticada por Brecht – Suas questões indicam apenas alguns riscos de parte do movimento. Benjamin faz, porém, uma outra ressalva, mais estreita a essas questões tratadas por Brecht. Segundo ele, se uma das questões primordiais do surrealismo é “mobilizar para a revolução as energias da embriaguez”, isso se daria em uma via de mão dupla entre embriaguez e revolução. O texto deixa a entender que essa via de mão dupla pode ser esquecida por parte do movimento, que é invadido por algumas “fantasias sufocantes”³³³, privilegiando seu caráter anárquico.

³³¹ BRECHT, Bertolt. *Diário de trabalho*, volume 1. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 98

³³² BENJAMIN, Walter. “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 32

³³³ Benjamin fala do momento de uma intenção utópica em Breton e Apollinaire de alastrar suas ideias por toda parte e de a tudo subsumir na arte, em uma confiança muito soberana na inventividade autoral, formando uma tábula rasa, e quase uma entidade moral. Essas questões, contudo, integram uma direção muito dialética e etapas históricas do movimento, que não cabem ser tratadas aqui. Eis o fragmento onde Benjamin fala disso: “Mas quando Apollinaire e Breton avançam na mesma direção mais energicamente ainda e pretendem completar a anexação do surrealismo ao mundo circundantes afirmando que ‘as conquistas da ciência se baseiam mais em um pensamento surrealista que num pensamento lógico’, e quando, com outras palavras, querem transformar a mistificação, cuja culminância Breton vê na poesia (o que é defensável), no fundamento, também, do desenvolvimento científico e técnico, uma integração desse tipo parece demasiadamente tempestuosa. Seria instrutivo comparar a maneira precipitada com que esse movimento é associado ao milagre, incompreendido, da máquina (Apollinaire: “as velhas fábulas em grande parte se realizaram, e cabe agora aos poetas inventar novas, que poderiam por sua vez ser realizadas pelos inventores”) – comparar essas fantasias sufocantes com as utopias bem ventiladas de um Scheerbart”. *Ibid.*, p. 28.

Sabemos que um elemento de embriaguez está vivo em cada ato revolucionário, mas isso não basta. Esse elemento é de caráter anárquico. Privilegiá-lo exclusivamente seria sacrificar a preparação metódica e disciplinada da revolução a uma práxis que oscila entre o exercício e a véspera da festa”³³⁴.

O surrealismo, de qualquer forma, para Benjamin, aproxima-se cada vez mais de uma “resposta comunista” a essas questões. Essa resposta integra um importante movimento das vanguardas de um progressivo desinvestimento na tradição, desinvestimento que em geral se manifesta nas “épocas de decadência”, e o que significa também a relativização da ideia do idílio do capitalismo. Benjamin explica isso por meio de uma “organização do pessimismo”. Os pressupostos da revolução, diz ele, não se encontram na “transformação das opiniões”, mas na transformação das “relações externas”. Essa seria a questão capital. A base moral do capitalismo é o idílio. O surrealismo traz na atitude desse pessimismo a necessidade de transformar as relações externas.

O que significa: pessimismo integral. Sem exceção. Desconfiança acerca do destino da literatura, desconfiança acerca do destino da liberdade, desconfiança acerca do destino da humanidade europeia, e principalmente desconfiança, desconfiança e desconfiança com relação a qualquer forma de entendimento mútuo: entre as classes, entre os povos, entre os indivíduos³³⁵.

Esse pessimismo é partilhado por Brecht e seu teatro. O capitalismo é por si só uma época de decadência, que, enquanto, porém, não for abolida, só tende a concentrar suas riquezas mais e mais nas mãos de poucos e a alargar seus meios de opressão. Brecht coloca essa inteligência pretensamente progressista no mesmo lugar que Benjamin a coloca. Apenas no domínio da mudança das opiniões. “O indivíduo encontra-se cada vez mais implicado nos grandes acontecimentos que transformam o mundo. Torna-se-lhe impossível contentar-se em ‘expressar-se’ somente”³³⁶.

O teatro épico é diferente das demais vanguardas no ponto em que busca, portanto, em primeiro lugar, esse didatismo e, em segundo, uma solidariedade muito direta com o proletariado. A intenção didática, ou mesmo científica, faz do espectador um “observador”, ele observa a narrativa, é um ouvinte. Mas enquanto

³³⁴ Ibid., p. 32

³³⁵ Ibid., p. 34

³³⁶ BRECHT, Bertolt. “Notas sobre a ópera Mahagonny”. In. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967, p. 56

o teatro da tradição dramática “consume” sua atividade, o teatro épico lhe “desperta” uma.

Esses pontos pressupõem o marxismo como uma metodologia imanente à arte. Não porque se deva assumir o fator identitário de uma “arte marxista”. Mas por seu método dialético, de desmistificação do social. O teatro parte da noção de que o espectador, de fato, poderia aprender sobre o marxismo vendo as peças de Brecht. As etapas de um “estranhamento”, da alienação em relação à força de trabalho e da reapropriação dessa força são visíveis em todos os contextos das peças, assim como na exposição conceitual de seus textos teóricos. O método crítico parte da passagem de uma explicitação intelectual para o de uma aplicação prática, onde o conhecimento pode ser coletivizado nessa prática.

*

Brecht não faz apenas comentários críticos sobre as vanguardas. Ele chega a sair, algumas vezes, em sua defesa, posicionando-se contra as críticas de um realismo socialista da época, que defendia a transposição de uma realidade “orgânica” para a obra, críticas essas que colocavam Brecht ao lado das vanguardas sob a acusação de que seriam ambos formalistas, de que se manteriam na esfera das modificações formais, e não das modificações da realidade. A crítica de Brecht às vanguardas, por outro lado, é feita por meio da constatação de que elas podem, por vezes, arranhar as estruturas do capitalismo, sem modificá-las – Brecht, como veremos melhor mais adiante, não deixa de apontar um problema da forma artística aqui. A constituição formal ou técnica da obra é pensada por meio da crítica política, e da mudança de função social do capitalismo e vem sempre na frente de uma atenção dada estritamente aos conteúdos. Se alguma expressão artística não pode ir tão longe em relação a essa mudança de função isso necessariamente iria refletir em uma defasagem das orientações formais. Essa pesquisa parte, portanto, de uma dialética da forma em conjunto com as mudanças sociais e não do mero pensamento nos procedimentos formais.

Brecht, no entanto, não entende que as vanguardas seriam formalistas e contrarrevolucionárias. Georg Lukács é um dos nomes mais importantes que dá voz a essa crítica do formalismo no contexto de uma polêmica sobre o expressionismo que enxameia as páginas da revista *Das Wort*³³⁷ no final da década de 1930. Muitos textos começam a ser escritos contra ou a favor do expressionismo, a partir da discussão de se esse movimento seria uma arte progressista e política ou conservadora. Alguns escritores chegam a falar até mesmo em um suposto vínculo do expressionismo com o nazismo. A adesão do poeta expressionista, Gottfried Benn, à ideologia nazista em uma defesa pública por volta de 1933 (o que depois é revisto por ele, mas sem que incorra em uma retratação pública, o que faz com que algumas críticas continuem), seria um dos fatos canalizadores dessas polêmicas. O debate se estende depois, no momento da formação da *Das Wort*, para um âmbito mais geral de questões sobre os rumos de uma arte política e realista

Para Lukács, o expressionismo permaneceria no âmbito das modificações formais, de um idealismo subjetivo que fazia frente à burguesia apenas de maneira também ideal, sinalizando um momento de decadência na arte³³⁸ – um decadentismo sem o sentido dialético e irônico emprestado por Benjamin, para quem a decadência na modernidade seria um último apelo de valores tradicionais travestidos em sua forma já burguesa – Um ano antes do surgimento da revista *Das Wort*, em 1934, Lukács já escreve críticas ao expressionismo na revista *Internationale Literatur*.

O Expressionismo, um movimento giratório relativamente estreito, dos círculos intelectuais "radicais" nos últimos anos antes da guerra, cresceu durante a guerra, principalmente em seu final, desenvolveu-se, constituindo uma parte do

³³⁷ Sérgio de Carvalho situa bem o contexto de surgimento dessa revista: “A revista *Das Wort* nasce com o objetivo de reunir colaboradores da frente de escritores antifascistas de origem alemã que estavam no exílio. Ela foi fundada dentro do Primeiro Congresso Internacional dos Escritores pela Liberdade da Cultura, ocorrido em Paris em junho de 1935. Naquele encontro havia uma grande diversidade de tendências estético-políticas. Meses antes, em agosto de 1934, ocorreu o Primeiro Congresso de Escritores Soviéticos, quando o discurso de Górkí sobre o ‘realismo socialista’ foi apenas uma parte do esforço conjunto no sentido de uma orientação mais positiva e menos experimental para a arte soviética. A norma, mais ou menos declarada, chegaria depois a assumir dimensões policiais no ambiente da arte comunista dos anos seguintes, com consequências trágicas – refiro-me, por exemplo, ao banimento e à morte de um artista revolucionário como Meyerhold”. Cf. CARVALHO, Sérgio. “Brecht e a polêmica sobre o expressionismo”. Artigo publicado pela revista *Marx e o marxismo* v.3, 2015, p. 315

³³⁸ MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2016

movimento anti-bélico alemão: ele era [...] a forma de expressão literária da ideologia do USP (Partido Socialista Independente) entre os intelectuais. Os duros questionamentos dos primeiros anos da Revolução, as derrotas dos movimentos revolucionários proletários, o desenvolvimento esquerdista da ala proletária do USP em direção ao comunismo, o desenvolvimento paralelo da ala direitista do USP, para formar parte integrante da estabilização do capitalismo, obrigaram a decisões tão claras entre o proletariado e a burguesia, entre revolução e contra-revolução, que essas ideologias tinham que se destroçar. Alguns poucos se decidiram pelo proletariado, principalmente J.R. Becher e se esforçaram por expulsar aos poucos, junto com a bagagem da ideologia expressionista, também, o método criativo do Expressionismo. A maioria foi dar no porto da estabilização capitalista - após a derrocada da "redenção mundial expressionista".

As considerações de Lukács não se relacionam apenas com a escolha política da maioria dos integrantes do expressionismo, mas por seus recortes estéticos. Para ele, era importante que a arte se guiasse pelo conceito marxista de totalidade. As relações de produção constituem um todo, mesmo que em modificação e mesmo apresentando-se, em cada época, fragmentariamente. Tal totalidade se tornaria, ao longo da história, cada vez mais rica em “conteúdos”³³⁹. A arte deve, assim, dar conta da transposição dessa totalidade, mostrá-la com clareza, nessa riqueza de conteúdos, respeitando a fragmentação dos fenômenos, mas, ao mesmo tempo, conduzindo-os para sua totalidade lógica, cujo sentido permite o salto revolucionário de cada época. Não se trata de utilizar o conceito de totalidade como simples ferramenta, mas de utilizá-lo na própria representação estética das obras. Na literatura, portanto, uma história contada linearmente, com um desfecho coerente, seria a melhor forma também de dar um desfecho para as questões da própria realidade. O expressionismo, como os demais movimentos de vanguarda, por seu caráter mais experimental e fragmentário, mostraria uma realidade falseada, em ruínas e precária, não indo ao fundo de seus mecanismos, não elaborando suas verdades políticas.

Se a literatura é, de fato, uma forma particular de reflexo da realidade objetiva, para ela é, portanto importante, apreender essa realidade tal como ela é de fato *constituída* e não se limitar a reproduzir o quê e o como da sua *aparência* imediata³⁴⁰.

³³⁹ *Idem.*

³⁴⁰ LUKÁCS, Georg. “Trata-se do realismo”. In. MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2016, p. 253.

Utilizando um conceito de Lênin, Lukács defende uma “onilateralidade” na obra, isto é, a investigação de “todas as facetas, todas as conexões e mediações”. O artista que encontra o pequeno raio de sua liberdade no capitalismo deve evitar uma atitude descritiva e a montagem de uma realidade em pedaços, atitude que recairia no vazio e no formalismo nos quais seriam lançados grande parte da arte moderna. Não é à toa que as referências artísticas defendidas por Lukács se atenham mais aos romances do século XIX, onde a realidade corresponde a essa totalidade. Escritores como Honoré de Balzac, por exemplo, retratariam em suas obras, com vastos detalhes, mundos inteiros, fechados, mediatizados, com personagens também inteiros. Isso não deixa de pressupor uma relação mais solitária entre o crítico e a obra, obra que deve então guiar um crítico sentado em seu gabinete, e não partir de uma concepção mais inacabada de um real sobre o qual o crítico solitariamente não poderia dar conta.

Os conceitos marxistas utilizados por Brecht e Benjamin não buscam essa conexão com uma estética acabada, ou essa transposição tão automática. Brecht chega a falar também em um “realismo” na arte. Suas reflexões sobre o realismo, porém, teriam mais ligação com a objetividade com que deseja transmitir certas situações sociais, como já foi dito, simplificando fenômenos complexos que poderiam ser apreendidos de forma didática. No contexto do debate da revista *Das Wort*, em um ensaio que não chega a publicar na época³⁴¹, Brecht defende o expressionismo das acusações por parte desse realismo orgânico quando fala de uma necessidade de “eliminar todos os aspectos formais que nos impeçam de aprender a fundo a causalidade social” e, ao mesmo tempo, de “lançar mão de todos os aspectos formais que nos ajudem a apreender a fundo a causalidade social”³⁴². O aprofundamento nas formas, no lugar do “retrato” bem articulado do real, seria uma consequência natural, para Brecht, do aprofundamento nessas causalidades, guiando-se por aquilo que Marx consegue efetivar ao traduzir parte de uma complexa herança para um vocabulário mais acessível e voltado para a possibilidade de intervenções concretas. Brecht fala o seguinte ao defender o

³⁴¹ Entre as razões para essa não publicação pode-se apontar a própria visão de que esse debate se tornara inócuo, e que contribuía para uma divisão por parte da esquerda. Brecht não chega a confrontar Lukács tão diretamente, por defender essa unidade entre as pessoas que lutavam contra o nazismo.

³⁴² BRECHT, Bertolt. “O debate sobre o expressionismo”. In. MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2016, p. 292

expressionismo da acusação de Lukács e ao defender a pesquisa da forma quando relacionada a essa “causalidade” social:

[...] também isso não é uma simples questão de forma. Marx, Engels e Lenin recorreram a formas muito novas para revelarem ao povo a causalidade social. Em comparação com Bismarck, Lenin falou não só de coisas diferentes, mas também de forma diferente. O que ele queria não era falar na forma antiga, nem também numa forma nova. Ele falou de forma adequada.

As deficiências e os erros de alguns futuristas são evidentes. Colocaram sobre um enorme cubo um enorme pepino, pintaram tudo de vermelho e chamaram-no: Retrato de Lenin. O que eles queriam era que Lenin não se parecesse com coisa alguma jamais vista [...]. Mas isso não dá razão àqueles artistas cujos retratos agora lembram sem dúvida Lenin, mas cuja pintura não recorda de modo nenhum o modo de luta de Lenin. Isso também é evidente.

Temos que empreender a luta contra o formalismo como realistas e como socialistas³⁴³.

Nesse artigo, Brecht diz ainda que a discussão que gira em torno do expressionismo se torna inócua. Lukács aparece aqui como um “juíz da arte”, e a discussão à luz de um perigoso “amor à ordem”, com a formação de inúmeras agremiações, como “gavetas” que acabavam por deixar de lado os debates mais interessantes sobre arte e política. O fato desse artigo não ter sido efetivamente publicado na *Das Wort* é significativo, entre outras coisas, da não disposição de Brecht de alimentar o debate. Brecht não deixa de criticar o expressionismo, como mostra o trecho abaixo. Mas sua crítica não é uma maneira de negar o movimento. Nesse trecho, aparece sobretudo sua crítica ao próprio debate da época e à Lukács:

Fala-se, no momento, novamente de expressionismo. Encontramos no debate a cuidada análise marxista que, com um apavorante amor da ordem, coloca as tendências artísticas em determinadas gavetas, nas quais já se encontram partidos políticos: o expressionismo, por exemplo, do USPD [Partido Socialista Independente]. Sente-se nele a presença de qualquer coisa que já possui barbas longas, de desumano. Nele se cria uma ordem, não por meio da produção, mas pela eliminação. Nele se diz, sobre algo que teve vida, que era falso. Lembro-me sempre, com uma mistura de prazer e horror (que não deveria existir, não é?), da anedota de um jornal humorístico, em que um aviador aponta para uma pomba e diz: as pombas, por exemplo, voam errado!

Houve gerações de artistas que passaram por uma fase expressionista. Essa tendência artística foi qualquer coisa de contraditório, de irregular, de confuso (transformou mesmo tudo isso em princípio) e estava cheia de protesto (sobretudo do da impotência). Esse protesto dirigia-se contra as formas de representação artística, numa altura que também o que era representado [a realidade representada] suscitava protestos. O protesto foi ruidoso e pouco claro.

³⁴³ Ibid., pp. 292-293

Os artistas evoluíram para tendências diversas. Um juiz da arte vem dizer que alguns conseguiram alguma coisa apesar do expressionismo, e que outros não conseguiram nada por causa do expressionismo³⁴⁴

Em uma palestra de Brecht pronunciada em 1939 há uma outra crítica ao expressionismo. Aqui, o dramaturgo coloca o expressionismo ao lado do romantismo. Ambos materializam o mundo do ponto de vista de um “eu” angustiado e apontam como as relações humanas “devem” ser e não como são. À medida em que adquiria traços épicos, o teatro poderia pouco a pouco substituir o teor do absurdo niilista pelo do espanto político e da ironia.

O expressionismo do após-guerra concebeu o mundo como vontade e representação, e produziu assim um estranho solipsismo. Era a replica, no teatro, da grande crise social, da mesma forma que o sistema de Mach o era na filosofia. Era uma revolta da arte contra a vida³⁴⁵.

Pode-se dizer que o realismo de Brecht seria mais tributário de um realismo voltado ao âmbito de uma intervenção social e menos fixado em uma doutrina, apropriando-se mais diretamente do realismo de Marx e Engels do que participe de um realismo socialista e orgânico. Se Lukács usa como exemplo para seu realismo muitos autores em comum com os selecionados também pelos dois autores do *Manifesto Comunista*, ele já faz parte de um outro tempo. Falar em realismo para Marx é um modo de caracterizar manifestações artísticas que se voltavam para aspectos mais sociais, desconstruindo uma perspectiva marcada mais restritamente pelo indivíduo. Charles Dickens ou Balzac representariam, por exemplo, essa passagem e essa desconstrução. O fragmento seguinte, de Marx e Engels, mostra uma preocupação com uma caracterização literária mais “realista” mesmo dos dirigentes dos partidos e de movimentos políticos. Como na pintura de um Rembrandt, as figuras perdem, como dizem, as “cabeças aureoladas”. O trecho é relativo a dois livros, *Os conspiradores*, de A. Chenu e *O nascimento da República, em Fevereiro de 1848*, de Lucien de la Hodde.

³⁴⁴ Ibid. p. 291

³⁴⁵ BRECHT, Bertolt, *Teatro dialético*, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967, p. 130. Brecht continua: “para o expressionismo, o mundo, estranhamente destruído, existia apenas como visao, criação monstruosa de almas angustiadas. O expressionismo, que grandemente enriqueceu os meios de expressão do teatro forneceu fontes estéticas ainda inexploradas, mostrou-se completamente incapaz de esclarecer o mundo enquanto objeto da *praxis* humana. Definiu o valor didático do teatro”.

Seria do maior interesse que os homens que chefiaram o partido do movimento, tanto antes da revolução, mas sociedades secretas ou na imprensa, como depois dela, nos cargos oficiais, acabassem por surgir diante de nós, com as fortes cores de um Rembrandt, e, portanto, em toda a sua autenticidade. As descrições feitas até agora nunca nos apresentam essas personagens pelo lado verídico. Mostram-nas com o aspecto oficial, calçadas de coturnos e de cabeça aureolada. Toda a autenticidade da representação desaparece desses retratos rafaelescos e divinizados.

As duas obras que temos diante de nós rejeitam, é claro, os coturnos e a auréola, com que, até aqui, os “grandes homens” da revolução costumavam vir paramentados. Esses livros introduzem-nos na vida privada das referidas personagens, mostram-nas em camisa, entre os subalternos, muito diferentes uns dos outros.

Brecht também é alvo das críticas de Lukács às vanguardas, fazendo algumas referências a essas críticas em anotações em seus diários, refletindo, por exemplo, como veremos aqui, sobre uma “decadência” que seria atribuída a ele e à arte vanguardista em geral, por espelhar a decadência, a alienação e o caos da modernidade, sem projetar um outro momento social possível. É importante lembrar que, como mostra Mark W. Clark³⁴⁶ em um artigo, se, para Lukács, Brecht seria um formalista, que se ateria ao experimentalismo formal vanguardista, a arte, do ponto de vista do pensamento brechtiano, não poderia ser representativa, na realidade, de um esquema intelectual, com critérios formais, mas é concebida como mais uma força social entre outras, uma força que porta a possibilidade de trazer certas estruturas do capitalismo à tona, e quebrar outras. Cada época carrega certas condições que podem ser vistas sob a ótica dessas forças.

Para Brecht, os elementos vanguardistas, como a técnica da montagem, auxiliam no trabalho de desmascaramento do social, e não em seu mero espelhamento. Brecht não é um dogmático. Ele vê a história por meio de uma dialética constante, sendo impreciso criar um estado de coisas na arte que seria identificado como “mais correto” em absoluto. Uma de suas ideias mais caras é a da transitividade de todas as coisas que regem o social. Por essa razão, é possível também conceber um estado alternativo de coisas, desnaturalizando as condições atuais. Brecht diz por exemplo que “as emoções nunca são comuns a todos do gênero humano nem permanecem invariáveis. Não é muito difícil estabelecer um

³⁴⁶ CLARK, Mark W. *Herói ou Vilão? Bertol Brecht e a crise de junho de 1953*. Artigo publicado e digitalizado na revista Scielo, vol.21, São Paulo, 2007.

nexo entre certas emoções e determinados interesses”³⁴⁷, interesses, portanto, também variáveis. Dessa forma, como escreve, é possível traçar um paralelo entre o “imperialismo francês do século XIX e o inglês do começo do século XX por meio de uma comparação entre o *Bateau Ivre* e a balada *Oriente y Occidente* de Kipling”, com a tarefa então, “como assinalou Marx, de explicar o efeito exercido sobre nós por esses poemas”.

Em seu diário de trabalho, Brecht escreve que “o debate sobre o realismo bloqueará a produção se continuar assim”³⁴⁸. O que lhe contraria mais é sobretudo a fixação na questão da forma, o que acaba por desembocar em um conceito de decadência totalmente refratário ao seu pensamento.

Lukács encontra, é claro, uma dialética no antigo romance burguês, e a qualidade deste difere sem dúvida do romance posterior. O “padrão” profusamente entrelaçado de trajetórias de vida, a “rica tapeçaria de motivos variados, interligados” etc. Nos exemplos posteriores ou vemos que as complexidades foram eliminadas ou deparamos com algo que, para usarmos uma analogia nónas-tripas, poderíamos chamar de nó-nos motivos. Uma certa vacuidade, uma aparência esgotada, incrustada, não é falha do escritor, mas uma ‘fraqueza’ do capitalismo em pessoa. De acordo com Lukács, há no primitivo romance burguês (Goethe) uma ‘vasta riqueza de vida’, e o romance dá origem à ‘ilusão de que toda vida ganhou forma em sua plena e expandida amplitude’. Imitar isso! Só que agora nada se expande mais e a vida não se desenvolve em amplitude. A única recomendação possível seria esmagar isso com os pés. Esmagar com os pés é algo que o capitalismo faz naturalmente, o famoso tacão de ferro³⁴⁹.

Aqui há um ponto crucial da visão de Brecht sobre essa questão das formas. Da mesma maneira que Benjamin, Brecht não se interessa muito por essa oposição entre uma “vasta riqueza de vida” e um decadentismo. E ali onde Lukács vê uma decadência, Brecht assume o diagnóstico da fragilidade das formas ou da fragilidade do “acabamento” artístico, pois esse diagnóstico é o único que pode se relacionar ao diagnóstico da necessidade da superação de velhas formas. O que restaria na literatura, segundo, Lukács, seriam “desvios”, “obstáculos”, freios, becos sem saída. Para Brecht, isso mostra que ele não compreenderia que o negativismo com que interpreta tais desvios deriva do fato de ver as coisas como reflexo de uma consciência individual, que assumiria o ponto de vista desse

³⁴⁷ BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967

³⁴⁸ Id. *Diário de trabalho, volume 1*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p 15.

³⁴⁹ Ibid., p 16.

inacabamento, quando na verdade ele constitui o próprio funcionamento de uma realidade cada vez menos tributária dessa representação do indivíduo.

No caso, por exemplo, de Émile Zola, ainda segundo Brecht, Lukács veria em uma lógica da “montagem” dos materiais “a progressiva desumanização do romance”. “É com isso que ele faz uma corda para enforcar os escritores que degeneraram da condição de ‘contadores de história’ para a de descritores”³⁵⁰. Zola, Dos Passos, e ele mesmo, fariam reflexões forçadas, pós *factum*. O aspecto “tortuoso” do caminho, porém, “encabeça a luta contra a desumanização da produção” pelo proletariado. Eis o trecho de seu diário onde Brecht faz essa afirmação:

Mas o fato de que o proletariado desumanizado põe toda a sua humanidade no protesto e encabeça a luta contra a desumanização da produção é uma coisa que o professor não vê. O aspecto tortuoso dos novos caminhos não deve quebrar a forma do romance. Na realidade, ele emprega um conceito de riqueza (em frases como ‘a riqueza desta textura’) que se gastou rapidamente. Muito se tornou mais e não há mais nenhum traço de riqueza. O cálculo se transformou em teorização. Já não ocupa a mesma posição, não está mais localizado entre as “reflexões do herói”. O escritor vê algo de novo quando observa o proletariado trabalhando em termos abstratos, e devemos ser claros a esse respeito. A forma narrativa de Balzac, de Tolstói etc. foi a pique nos “desalmados” complexos factuais, minas de carvão, dinheiro etc. Homilias de professores não a farão flutuar de novo. *All the king`s horses, and all the king`s men, couldn`t humpty dumpty put together again* (Todos os cavalos do rei e todos os homens do rei não podiam pôr Humpty Dumpty em pé novamente). Gide escreve seu principal romance (*Os moedeiros falsos*) a respeito da dificuldade de escrever um romance, Joyce escreve um catálogo de modos de descrição, e o único grande exemplo de ficção popular, *Schweik*, de Hasek, abandonou a forma do romance orientado para o drama, adotada pelo antigo romance burguês³⁵¹.

Brecht se apropria dessas polêmicas sobre o realismo para defender a importância do conceito de *declínio* para o marxismo, de uma forma muito semelhante a Benjamin. Não se trata mais de julgar a arte “decadente” aqui. Ao contrário, esse conceito serve, como diz Brecht, “para identificar o declínio da classe dirigente nas esferas política e econômica”³⁵². Benjamin faz o mesmo movimento quando, ao invés de discutir sobre o que seria um “fim da arte”, pensa as novas técnicas capitalistas em conformidade com a aniquilação de conceitos antigos que só poderiam continuar guiando a arte “em um sentido fascista”, como

³⁵⁰ Ibid., p. 17.

³⁵¹ *Idem*.

³⁵² *Idem*.

veremos no próximo capítulo³⁵³. Os novos conceitos se relacionam com a possibilidade de captar a arte em sua mobilidade basal, histórica, em sua relação com o social e sua transitividade. Para um marxista, continua Brecht, seria “estúpido recusar-se a reconhecer o declínio na esfera artística”³⁵⁴. A literatura não pode, então, excluir o “grande obstáculo imposto à capacidade produtiva pelos meios capitalistas de produção”. A “marca” de uma decadência só continua a aparecer na literatura, porém, quando o artista insiste nos antigos meios. Assim, Brecht faz uma auto crítica quando diz que seu primeiro livro de poemas *O livro da devoção caseira* traz o signo da decadência da classe burguesa.

Sob sua riqueza de sentimentos esconde-se uma confusão de sentimentos. Sob sua originalidade de expressão ocultam-se aspectos do colapso. Sob a profusão de seus temas há um elemento de desorientação. A linguagem poderosa é frouxa³⁵⁵.

Brecht chega a comemorar quando seu livro subsequente aponta para um “desconcertante empobrecimento” do ponto de vista burguês. “Não é todo ele muito mais unilateral, menos ‘orgânico’?”³⁵⁶

³⁵³ Cf. BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p 166.

³⁵⁴ Ibid. p. 18.

³⁵⁵ *Idem.*

³⁵⁶ *Idem.*

6.2. As técnicas políticas

As problemáticas trazidas por Brecht sobre o realismo e uma arte “decadente” revelam uma concepção de realidade em seu aspecto de construção. Isso significa, por um lado, um inacabamento de um real sempre por se fazer e, por outro, que a história e o tempo presente são atravessados por discursos, narrativas que já foram construídos a despeito dos sujeitos históricos e que se manifestam, em grande parte, na forma de violência – ou, como diz Benjamin, como história dos “vencedores”. A ideia, proveniente do marxismo, de uma mistificação da realidade, ou de seus produtos, nesse real já construído ou em construção, é cara tanto a Brecht quanto a Benjamin. Cabe ao intelectual ou artista se orientar para o trabalho, como Benjamin aponta, de um “desmascaramento”. Esse trabalho é constante e não se guia por um significado “total” que se encontra “por trás” das coisas a serem desmistificadas. Em um texto sobre a obra de Siegfried Kracauer, chamado “Politização da inteligência”, Benjamin fala que a paixão desse autor é “desmascarar”.

Não como marxista ortodoxo, menos ainda como agitador prático, penetra ele [Kracauer] dialeticamente na existência dos empregados, mas porque penetrar dialeticamente significa: desmascarar. Disse Marx que o ser social determina a consciência, acrescentando, porém, que é apenas na sociedade sem classes que a consciência será adequada àquele ser. Resulta daí que o ser social na sociedade de classes é a tal ponto desumano que a consciência das diversas classes não lhe é adequada, mas pode-lhe corresponder apenas de modo mediato, impróprio e deslocado. E como tal falsa consciência das classes inferiores está fundamentada no interesse das classes superiores, e das superiores, nas contradições de sua situação econômica, a busca de uma verdadeira consciência é tarefa prioritária do marxismo – a começar pelas classes inferiores, que tudo têm a esperar dele³⁵⁷.

Seria preciso então ver, a cada vez, e não como um todo, o modo de funcionamento das práticas dessas mediações do real, para também poder “construir” novas funções para os meios sociais. A questão não é mais relatar uma história mostrando a totalidade orgânica de algo, como no realismo de Lukács. Trata-se de expor, antes, como disse Brecht, “os obstáculos suscitados pelas

³⁵⁷ BENJAMIN, Walter. “Politização da inteligência” In. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986, pp 116-117.

esferas capitalistas à capacidade produtiva”. Expor a fragilidade desse real e o atravessamento dos discursos históricos.

Em seus ensaios sobre cinema e fotografia, Benjamin mostra que essa realidade repleta de mistificações é, cada vez mais, na contemporaneidade, também impregnada pelas técnicas. Segundo seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, a possibilidade da reprodução técnica do som e da imagem, nos séculos XIX e XX, faz dessa reprodutibilidade não só um meio para a difusão da obra, mas a base de sua “exposição”. Isto é, a arte agora se orienta pelo fato de ser um objeto reproduzível. A reprodução técnica em larga escala faz das técnicas, técnicas também políticas. Quando elas se põem a serviço do idílio vendido pelo capitalismo, por exemplo, elas se tornam “estetização da política”. Isso é visto, igualmente, na estetização das massas das grandes cidades ou na estetização da própria guerra, algo que não foge a algumas vanguardas, como o futurismo. Benjamin escreve que a guerra, aliás, é o ponto para onde confluem “todos os esforços de estetizar a política”. Assim, o fascismo continua a organizar as mesmas relações de produção, deixa-as inalteradas, diz ele. Relações que as massas, a princípio, tenderiam “a abolir”.

É possível ver uma bifurcação, nesse ponto, no que toca às novas técnicas artísticas. O cinema tem, por um lado, em seu potencial propagandístico uma correspondência entre “a reprodução em massa” e a “reprodução das massas”. “Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê o seu próprio rosto”³⁵⁸. A guerra torna-se uma manifestação especialmente “adaptada ao aparelho”. Nesse campo, os conceitos que Benjamin anuncia nesse texto, que seriam mais retrógrados do ponto de vista do progresso atual da arte, como os conceitos de “autenticidade”, de “eternidade”, de “estilo” e “gênio”³⁵⁹ tendem a adquirir, nessa larga escala reprodutiva, uma dimensão fascista, da estetização da política. Esses conceitos se vinculam a certos parâmetros muito rígidos e tradicionais, e que precisam agora exercer uma força ainda maior para existir. Relacionados à reprodutibilidade técnica e a essa reprodução das massas,

³⁵⁸ “Id. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.196.

Sobre essa questão cf. também o artigo: MIGUEL, M. (2018) "O corpo das massas na era da reprodutibilidade técnica". In : *Kriterion*, número 139, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, pp. 195-214.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 166

podem auxiliar na produção de uma estética da política, uma estética “durável”, autêntica”, “única”. Benjamin diz que, por outro lado, os conceitos “novos” que utilizará nesse texto “distinguem-se dos outros pela circunstância de não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo. Em compensação, podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística”³⁶⁰.

Todo o esforço de Benjamin, por pensar uma dimensão artística e técnica que se ponha à serviço da politização da arte, no lugar da estetização da política, se relaciona com uma tendência do cinema de desarticular essa realidade rendida ao culto ou à mistificação. Na modernidade, diz Benjamin, “a técnica da reprodução destaca da tradição o objeto reproduzido”³⁶¹, destrói sua unicidade. Ao mesmo tempo, o cinema pode penetrar no que ele chama das “vísceras do real”³⁶². Benjamin faz aqui uma comparação do cinema com a pintura, usando as metáforas do cirurgião e do mágico. A pintura seria a representante de uma arte que preserva um ponto fixo, ilusionista, uma distância estética. Assim como o mágico, o pintor se distancia da realidade para vê-la em um quadro completo e essa distância forma a autoridade que tem em manejar as porções da realidade para o público. Já o cirurgião penetra na realidade, da mesma forma que o cinegrafista. Ele perde a autoridade dessa distância, pois se aproxima de uma realidade em fragmentos. Sua capacidade de lidar com os fragmentos, de reconstruí-los é muito maior. Eis o trecho onde Benjamin faz tal comparação e fala da penetração nas imagens pelos aparelhos:

O mágico e o cirurgião estão entre si como o pintor e o cinegrafista. O pintor observa em seu trabalho uma distancia natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente nas vísceras dessa realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente diferentes. A imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis. Assim, a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimentos de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade³⁶³.

³⁶⁰ Ibid., p. 166

³⁶¹ Ibid., p. 168

³⁶² Ibid., p.187

³⁶³ *Idem*

A penetração que revela uma realidade em fragmentos, contudo, se opõe justamente à visão de uma realidade “pura”, intacta. O cinema parte de um procedimento da montagem, que é imanente ao seu meio técnico. Ele perde a atitude contemplativa, muita marcada pela pintura, precisamente em função da recombinação dos fragmentos, mais “próximos”. Sua linguagem – da mesma forma que a da fotografia – por reproduzir imagens na forma de instantâneos, tal como aparecem no mundo exterior, têm uma proximidade muito material com as coisas, mas não por isso menos conflituosa. Não é à toa que o elemento “técnico” é o tempo inteiro presente, ele aparece nas câmeras, nas luzes artificiais, ou mesmo no procedimento muito fragmentado das filmagens, onde as cenas param e são refilmadas a todo momento. “Não existe, durante a filmagem, um único ponto de observação que nos permita excluir do nosso campo visual as câmeras, os aparelhos de iluminação, os assistentes e outros objetos alheios à cena”³⁶⁴. A visão da realidade não é mais “que a visão de uma flor azul no jardim da técnica”³⁶⁵. Isso pode ser estendido para o horizonte da própria realidade contemporânea, completamente impregnada pelas técnicas, técnicas que se tornaram também “sociais”, como a rede social do Facebook, por exemplo.

Em seu ensaio *Pequena história da fotografia*, Benjamin escreve que “menos do que nunca a simples *reprodução da realidade* consegue dizer algo sobre a realidade”³⁶⁶. Seria preciso mostrar as mediações que permeiam o real, que partem de um sentido de realidade a partir de sua “função” ou “produção”. “Uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não diz quase nada sobre essas instituições. A verdadeira realidade transformou-se na realidade funcional”³⁶⁷, o que significa que exige uma “função” política, e que não é transmitida em seu aspecto “puro”. Benjamin completa, então, dizendo que no momento em que as relações humanas, “reificadas”, não se manifestam na reprodução, é preciso abri-las em seus vários aspectos, o que aponta para um caráter também construtivo. É preciso “construir alguma coisa, algo de *artificial*, de *fabricado*”³⁶⁸. Benjamin fala da importância de um espaço material ou abstrato da “legenda” política nas fotografias, como condição da leitura das imagens, como recurso de montagem,

³⁶⁴ Ibid, p.186.

³⁶⁵ *Idem*.

³⁶⁶ Id. “Pequena história da fotografia”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas, V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 106.

³⁶⁷ *Idem*.

³⁶⁸ *Idem*.

diante de uma realidade já muito repleta de funcionamentos políticos dados de antemão.

A construção da realidade se dá, assim, na passagem da exposição do real para a montagem, vista como montagem política. A arte adquire essa relação cirúrgica. Podemos fazer aqui um paralelo com o teatro de Brecht. No texto de Benjamin sobre a “Obra de arte”, o aspecto contemplativo da pintura é referida também ao teatro. O palco também fixa um ponto de fuga ilusionista. Os aparatos técnicos, que são bastante expostos nas várias etapas do cinema, no teatro se mantêm atrás dos bastidores. O que ocorre no teatro brechtiano, porém, é justamente o contrário. Brecht pretende relevar os procedimentos, os artifícios que constituem o processo criativo. Ele estabelece também uma técnica de montagem, onde o real surge em fragmentos que podem ser ultrapassados, modificados pelo olhar cirúrgico do artista, que pretende transformar as funções sociais na sociedade como um todo. Por razões como essas, em “O autor como produtor”, Benjamin coloca o teatro épico à “altura” das técnicas, para ele, mais modernas, das técnicas, por exemplo, do cinema e do rádio.

[O teatro épico é] o verdadeiro teatro do nosso tempo, pois está no nível de desenvolvimento hoje alcançado pelo cinema e pelo rádio. Para os fins desse confronto, Brecht limitou-se aos elementos mais primitivos do teatro. Num certo sentido, contentou-se com uma tribuna. Conseguiu, assim, modificar a relação funcional entre o palco e o público, entre o texto e a apresentação, entre o diretor e os atores. O teatro épico, disse ele, não se propõe a desenvolver ações. Mas a representar condições³⁶⁹.

Esse texto de Benjamin, que tem Brecht como protagonista, define um “conceito” de técnica, que faz eco às questões sobre reprodutibilidade técnica. A técnica que penetra na realidade, em um procedimento cirúrgico, não só é “mostrada”, mas é também a que mostra as condições sociais. Um tipo de processo que vem em oposição ao de um marxismo visionário, que quer chegar em um todo final pela articulação racional das partes, em um caminho progressivo, e que pensa poder antecipar etapas subsequentes. Trata-se de algo diverso do marxismo de Benjamin ou de Brecht, que pretende mergulhar criticamente nas condições de existência por meio de uma *imersão*. Em “O autor como produtor”, Benjamin define a técnica da seguinte forma:

³⁶⁹ Id. “O Autor como produtor”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas;. V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 133

Designei com o conceito de técnica aquele conceito que torna os produtos literários acessíveis a uma análise imediatamente social, e portanto a uma análise materialista. Ao mesmo tempo, o conceito de técnica representa o ponto de partida dialético para uma superação do contraste infecundo entre forma e conteúdo. Além disso, o conceito de técnica pode ajudar-nos a definir corretamente a relação entre tendência e qualidade, mencionada no início. Se em nossa primeira formulação dissemos que a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua tendência literária, é possível agora dizer, mais precisamente, que essa tendência literária pode constituir num progresso ou num retrocesso da técnica literária”³⁷⁰

“O autor como produtor” foi proferido originalmente como uma palestra, em 1934, no contexto de muitas discussões sobre a politização da arte, que se atinham em oposições entre forma e conteúdo, entre tendência política e “qualidade” literária, ou ainda entre tendência política e autonomia estética. Vimos que alguns desses debates se desenvolveram nas páginas da revista *Das Wort*, no final da década de 1930 e durante a polêmica sobre o expressionismo³⁷¹. A ideia de que a tendência política da obra atrapalharia sua qualidade literária, e se prenderia aos “conteúdos” em detrimento da forma, pressupõe, para Benjamin, uma leitura superficial; baseia-se em uma visão da tendência como um ativismo puramente intelectual, que não deixava de ser bastante propagado na época. Para ele, ao contrário, um conceito de técnica que é definido como aquilo que mostra as condições sociais, e não como o que dá conta dessas condições via consciência, auxilia no trabalho de desarticular essas dicotomias.

Se Benjamin é totalmente avesso à concepção de uma autonomia da arte, ele tece duras críticas também a esse ativismo, a uma “inteligência de esquerda” que é exemplificada nesse texto com dois movimentos importantes dos últimos anos na Alemanha, o “Ativismo” e a “Nova Objetividade”. O Ativismo, baseado na palavra de ordem na “logocracia”, que traz a prerrogativa dos “intelectuais ao poder”, se limitava ao espaço das próprias palavras de ordem. Kurt Hiller, pensador e crítico, que refletia bastante sobre a importância de uma unidade de esquerda e sobre os direitos humanos – o que lhe garantia certa “simpatia”, como diz Benjamin – seria um de seus defensores. Hiller gostaria que os intelectuais tivessem uma autoridade que seria, para o filósofo alemão, no mínimo, fantasiosa,

³⁷⁰ Ibid., p. 123

³⁷¹ Essa palestra de Benjamin é feita, por exemplo, no mesmo ano que Lukács escreve sua primeira crítica ao expressionismo, acusando-o de ser um movimento formalista.

mantendo-se no campo da emissão das opiniões. Segundo Benjamin, não seria à toa, assim, que os tipos de intelectuais de esquerda europeus como Hiller foram contrários, por exemplo, à Revolução Russa e se irritavam com a forma como o Partido Comunista os tratava, de maneira, às vezes, pouco cortês. Hiller, como outros autores como Henri Mann, criticava também uma certa deficiência no pensamento dos políticos militantes. Com relação ao que seria essa deficiência, Benjamin ressalva: “Provavelmente isso é verdade, mas de que adianta, se a característica decisiva da política não é o pensamento particular e, sim, como disse certa vez Brecht, a arte de pensar com a cabeça dos outros?”³⁷²

Em um outro texto, Benjamin aproxima o Ativismo da Nova Objetividade, associando-os a um mesmo sentimentalismo, no fundo, melancólico³⁷³. Pois se baseiam naquela mesma atitude voluntariosa das opiniões que move Hiller. Apesar da Nova Objetividade começar como um movimento de artistas que pretendiam fotografar objetivamente a realidade, no fundo haveria o mesmo desejo de transformar o mundo segundo uma perspectiva individual. As fotografias mostrariam espaços sem mediações políticas, retratos vazios, de uma existência fria e coisificada. O poeta Erich Kastner é vinculado, por Benjamin, aos dois movimentos. Benjamin detecta nele um tipo de insatisfeito melancólico, preso à rotina. “Pois estar sujeito à rotina significa sacrificar suas idiossincrasias e abrir mão da capacidade de sentir nojo”³⁷⁴ – aqui aparece também uma breve crítica de Benjamin ao expressionismo.

Foi assim que o ativismo conseguiu dar à dialética revolucionária a face indefinida, numa perspectiva de classe, do senso comum. Num certo sentido, foi uma liquidação de estoques na grande loja da inteligência. O expressionismo expôs em *papier maché* o gesto revolucionário, braço em riste, o punho cerrado. Concluída essa campanha publicitária, a “nova objetividade”, da qual derivam os poemas de Kastner, procedeu ao inventário. O que encontra a “elite intelectual”, ao confrontar-se com esse inventário dos seus sentimentos? Esses mesmos sentimentos? Eles já foram vendidos, a preço de ocasião³⁷⁵.

³⁷² BENJAMIN, Walter. “O erro do ativismo”. In. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 143

³⁷³ Nesse texto há também uma breve crítica de Benjamin ao expressionismo. “Foi assim que o ativismo conseguiu dar à dialética revolucionária a face indefinida, numa perspectiva de classe, do senso comum. Num certo sentido, foi uma liquidação de estoques na grande loja da inteligência. O expressionismo expôs em *papier maché* o gesto revolucionário, braço em riste, o punho cerrado. Concluída essa campanha publicitária, a “nova objetividade”, da qual derivam os poemas de Kastner, procedeu ao inventário. O que encontra a “elite intelectual”, ao confrontar-se com esse inventário dos seus sentimentos? Esses mesmos sentimentos? Eles já foram vendidos, a preço de ocasião, *Ibid.*, p. 75.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 75.

³⁷⁵ *Idem.*

Esses movimentos falam de uma “tendência” política “contra revolucionária”. O escritor permanece aqui “solidário com o proletariado somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor”. Benjamin diz que as dicotomias entre forma e conteúdo ou tendência e qualidade mantêm-se na alternativa “por um lado”, “por outro lado”³⁷⁶. “Por um lado” uma obra poderia ser considerada avançada do ponto de vista político mas, por outro lado, ruim literariamente. A “tendência política correta”, porém, inclui, de saída, sua qualidade literária, porque inclui sua tendência literária”³⁷⁷.

Seria preciso, então, pensar um autor como “produtor”, que trabalhe, não no âmbito das opiniões, mas no interior dos meios artísticos, das instituições, junto com os aparelhos produtivos e suas complexidades. Trata-se de visar “a função exercida pela obra” nas relações literárias de produção de uma época, o que significa visar a “técnica literária das obras”³⁷⁸. Com seu conceito de técnica, Benjamin pensa um modo de produção que penetre nessas relações e as exponha para o público, da mesma forma que o cinegrafista, no ensaio “A obra de arte”, penetra no que chama das “vísceras da realidade”. Daqui advém igualmente uma possibilidade de modificar essas relações produtivas. No lugar de um abastecimento dos aparelhos produtivos da arte, há a transformação dos mesmos. Por isso, a substituição de um tom “artístico” por um “produtivo”. Essas ideias de Benjamin são muito baseadas no conceito de “refuncionalização” ou “mudança de função” de Brecht:

Brecht criou o conceito de “refuncionalização” para caracterizar a transformação de formas e instrumentos da produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes. Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista³⁷⁹.

Se o conceito de técnica benjaminiano é concebido como aquilo que mostra as relações sociais, as manifestações artísticas mais interessantes são aquelas que emergem de dentro das condições de sua época. Trata-se de técnicas “políticas”

³⁷⁶ BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p., 121.

³⁷⁷ *Idem*.

³⁷⁸ *Idem*.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 127.

pensadas, na politização da arte, contrariamente às técnicas da política que se movem no sentido de uma estetização, como na estetização da guerra.

Esse impulso de mostrar as condições sociais aponta para um dos novos conceitos que Benjamin diz servir, no texto “A obra de arte”, para substituição dos antigos critérios permeáveis ao fascismo, como os de unicidade ou autenticidade. Ainda que Benjamin não deixe claro que conceitos são esses, trabalha com diversos termos que se colocam em oposição aos antigos, como “reprodução”, “valor político” e mesmo “técnica”. O valor de “exposição” remete a isso que está sendo dito sobre a técnica, e é pensado em contraste com o valor de culto:

Seria possível reconstruir a história da arte a partir do confronto de dois polos, no interior da própria obra de arte, e ver o conteúdo dessa história na variação do peso conferido seja a um polo, seja a outro. Os dois polos são o valor de culto da obra e o seu valor de exposição. A produção artística começa com imagens a serviço da magia. O que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas³⁸⁰.

As técnicas de reprodução que desarticulam esse espaço mágico ou estético não deixam de apontar também para uma *distribuição* da técnica. A técnica que é reproduzida passa a ser mais acessível. A reprodutibilidade técnica aparece, no texto “A obra de arte”, em conjugação com uma apropriação da técnica por novos sujeitos políticos e com o aparecimento de mundos sociais. Assim, “a competência literária passa a fundar-se na formação politécnica, e não na educação especializada, convertendo-se em coisa de todos”. Isso é ilustrado por Benjamin pela seção de cartas de leitores dos jornais, pois “raros são os europeus inseridos no processo de trabalho que em princípio não tenham uma ocasião qualquer para publicar um episódio de sua vida profissional”. Os leitores passam a falar de seu “mundo de trabalho”³⁸¹. A questão do trabalho, organização cotidiana da vida e do trabalho fica em primeiro plano. Isso é ilustrado igualmente

³⁸⁰ BENJAMIN, Walter, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 173

Benjamin problematiza constantemente as influências mais estetizantes da arte. “Nesse pântano habita a hidra da estética com suas sete cabeças: criação, compenetração, atemporalidade, recriação, convivência, ilusão e prazer estético”. Cf. WIZISLA, Erdmut. *História de uma amizade*, p. 213.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 184. Cf também, no mesmo livro “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte” e “O autor como produtor”, pp. 148 e 125 respectivamente.

pela condição do público do cinema que passa a querer ser “autor”. O público deixa de ter a atitude contemplativa, objetificadora³⁸². Invade o espaço do autor e torna-se ele mesmo próximo da figura do “cirurgião”, que Benjamin usa para destacar o cinegrafista. “A diferença entre autor e público está a ponto de desaparecer. Ela se transforma em uma diferença funcional e contingente.”³⁸³

A partir dessas questões, vê-se a importância, para Benjamin, de um teatro como o de Brecht que encontra no âmbito do *gesto* teatral a própria “mostrabilidade” das condições produtivas da obra e do social. Como já foi dito, os atores devem atuar como quem efetivamente atua e do ponto de vista de quem já viveu a história. Daí o interesse de Benjamin nas atitudes e falas de Brecht sobre “procedimentos”, “funções”, “estratégias” e “mudanças de função”. A partir da constatação de que o real é impregnado pelas técnicas, mas que por isso mesmo as técnicas devem expor o real ou o social, é possível aumentar o potencial transformador da arte. Quanto mais “gestos” podem ser encontrados em uma época, mais a arte ou a crítica pode tornar esse tempo vivo, e mais e tal potencial organizador ou desorganizador de formas pode também emitir sua influência.

A partir de um conceito de técnica tirado do espaço dessa “mostrabilidade”, é possível dizer que são os próprios dispositivos que entregam o sentido. A técnica mostra as camadas sociais. Dizer que ela entrega o sentido é habitar uma dimensão anterior à formulação consciente do sentido, como a recortada por Benjamin ao escrever sobre o surrealismo como lugar de uma linguagem “antes da moeda sentido”, ou ao apontar um “inconsciente ótico” a partir do cinema, que libera as percepções coletivas do “psicótico” e do

³⁸² Já utilizamos alguns exemplos sobre isso na segunda parte do trabalho. O teatro épico, como diz Brecht, cria um enfoque no público como público consumidor. Brecht o compara com o público dos estádios esportivos. Ver. BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973, p. 59.

“O teatro burguês havia criado as condições técnicas para uma mudança total das funções do teatro. O fator decisivo foi o enfoque do público como consumidor, o que o levou a uma constante ampliação do mercado e, por consequência, ao avassalamento da camada de privilegiados que havia dominado o teatro até esse momento

O selo de classes do teatro burguês impede a este extrair suas consequências. Do mesmo modo, há muito se pratica um ateísmo absoluto, mas de nenhuma forma se pretende defendê-lo ideologicamente”

Lembrar que, para Marx, na objetificação reside o esquecimento do objeto e do trabalho.

³⁸³ *Ibid.*, p. 184.

“sonhador”³⁸⁴, inconsciente ótico correspondente ao inconsciente pulsional descoberto por Freud.

Isso não se dá por meio de um puro mecanismo objetivo, é intermediado por um sujeito crítico, pela revelação de um espaço histórico desse sujeito político, que tem mais acesso às técnicas em um sistema capitalista que, por outro lado, insiste em limitar esse acesso. A técnica não deixa de carregar também os significados dos conhecimentos, habilidades ou ferramentas, as marcas do pincel, a forma como se encadeiam versos em um poema. Isso se estende agora a uma análise materialista, onde a técnica encontra seu sentido como inscrição do próprio sujeito nos meios sociais, pulsionais, como técnica política. Se a nova dramaturgia, segundo Brecht, considera o teatro épico “o estilo teatral de nosso tempo”, isso se associa, segundo o dramaturgo alemão, com o âmbito espiritual ou subjetivo de uma “superestrutura ideológica [para] as transformações reais e efetivas que afetam o modo de vida da nossa época”³⁸⁵. Um espaço do sujeito político que é também “construção”, “produção” de novas relações de existência.

*

Podemos pensar que a tentativa, realizada por Benjamin e por Brecht, de transpor as teorias marxistas para a realidade não deve ser reduzida, hoje em dia, como uma tentativa que se tornaria praticamente decorativa, em função do contexto de estado de exceção extremo e de fascismo de sua época. Por esse ponto de vista, essas motivações mais materialistas perderiam a força, mais tarde, sob a justificativa de que esses tempos ficaram para trás. Se o capitalismo é um sistema que tende, ao longo do tempo, como diz Brecht, tanto a ser “parcialmente revolucionário”, como também a piorar e a retroceder na medida em que se mantém, podemos pensar que essa impressão de algo que fica para trás é resultante de uma leitura feita pelo próprio capitalismo e de sua tendência a se apropriar das narrativas de resistência, de torná-las como que caricaturas.

³⁸⁴ Ibid., p. 190.

³⁸⁵ BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973, p. 36.

Questões centrais, assim, das teorias de Marx, por exemplo, como a luta de classes, desapareceriam sob a naturalização do capitalismo.

Benjamin explica, em um texto mais antigo, de forte influência das teorias de Max Weber, que a forma de funcionamento do capitalismo é eminentemente religiosa. “O capitalismo está à serviço das mesmas preocupações, aflições e inquietações a que outrora as assim chamadas religiões quiseram oferecer resposta”³⁸⁶. O capitalismo é a religião mais “extremada” que já existiu e que exige um culto “*san trêve et san merci*” [sem trégua e sem piedade]. “Para ele, não existem ‘dias normais’, não há dia que não seja festivo no terrível sentido da ostentação de toda a pompa sacral, do empenho extremo do adorador”³⁸⁷. Além do mais, trata-se de um culto “sem expiação”. A angústia que se faz sentir no capitalismo se associa à ideia de um trabalho de cunho protestante³⁸⁸ como forma de expiação de uma culpa que não cessa. Esse sistema passa a ideia de que é um sistema eterno, “natural” e sem “saída”; de que é, além disso, mais adequado à natureza humana. A impressão da falta de saída é, porém, mais uma produção do que uma realidade.

A questão de uma politização da arte vincula-se à ideia de um corte nesse “destino” do capitalismo. A tomada de posição política não é uma tomada de posição nos “conteúdos” políticos. A contraposição entre a ocupação dos “lugares” políticos como espaços vitais, de necessária liberdade, e o engajamento simplesmente nos conteúdos, pode ser ilustrada por um conto de Kafka chamado “Um relatório para uma academia”³⁸⁹. Nesse conto, um ex-macaco narra a um corpo de acadêmicos como, preso em um navio, para fugir de sua jaula resolve começar a imitar os humanos, até tornar-se ele mesmo um humano. Começando a beber e a fumar com os marinheiros, um dia inicia essa transformação. Quando fala das motivações para se tornar um humano, explica que elas não partiram de nenhum ideal ou conceito de liberdade, mas somente da busca por uma saída, porque procurava sair de sua jaula.

Essa questão política, da politização da arte, aponta para a questão da transformação das estruturas sociais, pensadas aqui em diversas frentes. Trata-se

³⁸⁶ BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013, pp. 21

³⁸⁷ Ibid., pp. 21, 22

³⁸⁸ MAX, Weber. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1985.

³⁸⁹ KAFKA, Franz. “Um relatório para uma academia”. In. *Essencial Franz Kafka*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

de uma mudança da função social das instituições, produções artísticas ou da crítica de arte, por exemplo, da “refuncionalização” desses meios, o que descortina também os espaços de novos sujeitos políticos, de novas técnicas e de uma distribuição de técnicas, onde os lugares do autor e do público passam a ser intercambiáveis. A “solidariedade” ao espaço do proletariado, da qual Benjamin fala em “O autor como produtor”, configura uma luta que não é feita a partir de uma “inteligência” progressista, como foi dito, mas como prática política constante.

Sua ação [do escritor, ou “produtor”] é assim de caráter mediador, mas ela libera o intelectual daquela tarefa puramente destrutiva a que Maublanc e muitos de seus companheiros acham necessário confiná-lo. Consegue promover a socialização dos meios de produção intelectual? Vislumbra caminhos para organizar os trabalhadores no próprio processo produtivo? Tem propostas para a refuncionalização do romance, do drama e da poesia? Quanto mais completamente o intelectual orientar sua atividade em função dessas tarefas, mais correta será a tendência, e mais elevada, necessariamente, será a qualidade técnica do seu trabalho. Por outro lado, quanto mais exatamente conhecer sua posição no processo produtivo, menos se sentirá tentado a apresentar-se como intelectual puro (*Geistiger*). A inteligência que fala em nome do fascismo *deve* desaparecer. A inteligência que o enfrenta, confiante em suas próprias forças miraculosas, *há* de desaparecer. Porque a luta revolucionária não se trava entre o capitalismo e a inteligência, mas entre o capitalismo e o proletariado³⁹⁰.

Brecht tem um trecho bastante semelhante a esse quando fala da “proletarização do produtor”.

[...] proletarização do produtor; o intelectual, igual ao operário, não tem para colocar no processo de produção mais do que sua força desnuda”. Além de colocar o intelectual do mesmo lado do proletariado, o processo é irreversível e a ele não se pode escapar; pois a liberdade do artista de “renunciar aos novos meios de trabalho significa uma liberdade fora dos meios de produção” (Brecht, 1973a: 111)³⁹¹.

Talvez possamos encerrar o trabalho associando tais questões com algumas reflexões de Benjamin sobre a história, quando diz que o sujeito da história, aquele que tem o conhecimento histórico mais elevado, é a classe do proletariado:

³⁹⁰ BENJAMIN, Walter. “O Autor como produtor”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 136

³⁹¹ BRECHT, Bertolt. “El proceso de los tres centavos”. In. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Ediciones Península, 1973, p.111

O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente oprimida. Em Marx, ela aparece como a última classe escravizada, como a classe vingadora que consoma a tarefa de libertação em nome das gerações de derrotados³⁹².

Se em uma primeira camada, como já foi visto, a história é controlada pelas elites, pelas classes hegemônicas, que constroem as narrativas históricas a seu serviço, em uma camada mais profunda ela se movimenta por meio das ferramentas e da força de trabalho dos “vencidos”, mesmo que de forma não consciente, ou desapropriada. A história deve ser “rememorada”, assim, segundo Benjamin, no sentido desse conhecimento, que tende a acontecer. Se sua teoria da história não é uma teoria do progresso, que deposita sua fé em um rumo “natural”, o prognóstico marxista da abolição das atuais relações produtivas por meio da apropriação da história dos vencidos, atravessa sua obra, na forma de conflitos e bifurcações. A rememoração acontece, porém, já no interior do capitalismo, como sombra do que pode acontecer mais profundamente, em uma “porta estreita”. Essa “inclinação”, para uma proximidade de uma verdade histórica, aparece, no seguinte trecho, na imagem de um “heliotropismo”.

Assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história. O materialismo histórico deve ficar atento a essa transformação, a mais imperceptível de todas³⁹³.

³⁹² BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de história”. In. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas; V. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 228

³⁹³ *Ibid.*, p. 224

7.Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”; “Sobre a ingenuidade épica”; “Palestra sobre lírica e sociedade”. In. *Notas de literatura*. São Paulo: Editora 34, 2012

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento - fragmentos filosóficos*. (Tradução: Guido Antônio de Almeida.) Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ALTHUSSER, Louis. *Por Marx*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

ARENDT, Hanna. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARISTÓTELES. *Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

_____. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012

BADIOU, Alain. “Paixão pelo real e montagem do semblante”. In. *O século*. Aparecida. São Paulo: Ideias & Letras, 2009

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrompidos*. Madrid: Taurus Ediciones, 1982

_____. “O Agrupamento Político dos Escritores na União Soviética”; “Nova literatura na Rússia”; “Bert Brecht”. In. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

_____. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas;. Volumes I, II e III). São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (segunda versão, 1935/1936). Porto Alegre, RS: Zouk, 2014.

_____. *A hora das crianças. Narrativas radiofônicas*. Rio de Janeiro: Nau Ed., 2015.

_____. “Eduard Fuchs, Colecionador e historiador”. In. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. *As Afinidades Eletivas de Goethe*. In. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Editora 34, 2009

_____. *Écrits Autobiographiques*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1994

_____. *Ensaio sobre Brecht*. Trad. Cláudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

_____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989

BENJAMIN, Walter, SCHOLEM, Gershom. Correspondência (Tradução: Neusa Soliz.) São Paulo, Perspectiva, 1993.

BENJAMIN, Walter, ADORNO, *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*, (Trad. José Marcos Mariani de Macedo). São Paulo: Unesp, 2012

BRECHT, Bertolt. “El teatro viejo”; “El camino hasta el teatro actual”; “Notas para mis obras”; “Sobre la crítica”; “Uma dramática no aristotélica”; “Nueva técnica de la interpretación”. In. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.

_____. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1991

_____. *O círculo de giz caucasiano*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Um homem é um homem*; adaptação de Paulo José. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

_____. *Pequeno órgão para o teatro*. Trad. feita pelo Teatro Oficina, disponível em:

<http://www.teatroficina.com.br/akordes/imagiario/organo.pdf>

_____. *Diário de trabalho*, volumes 1, 2 e 3. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Poemas*. São Paulo: Editora 34, 2000

_____. *Teatro Dialético*. Trad. Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

_____. *Sur le cinema*. Paris: L`Arche, 1970.

_____. *Sur le realisme*. Paris: L`Arche, 1970

_____. *Histórias do Sr. Keuner*. (Trad. Paulo César Souza). Rio de Janeiro. Editora Brasiliense, 1971

_____. “El proceso de los tres centavos”. In. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Ediciones Península, 1973

BIANCHI, Alvaro. *Arqueomarxismo. Comentários sobre o pensamento socialista*. São Paulo: Alameda, 2013, p. 194

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAMARGO, Iná. *Sinta o drama*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

_____. “Brecht e o teatro épico”. Artigo publicado e digitalizado pela revista *Literatura e Sociedade*, da USP, n. 13, 2010.

CASTRO, Cláudia. *A Alquimia da crítica: Benjamin e as afinidades eletivas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

CARVALHO, Sérgio. “Brecht e a polêmica sobre o expressionismo”. Artigo publicado pela revista *Marx e o marxismo v.3*, 2015.

CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967

CLARK, Mark W. *Herói ou Vilão? Bertolt Brecht e a crise de junho de 1953*. Artigo publicado e digitalizado na revista Scielo, Estud. av. vol.21 no 60 São Paulo May/Aug. 2007

DERRIDA, Jacques. *Força de lei: o fundamento místico da autoridade*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *A construção da obra épica e outros ensaios*. Florianópolis, Editora da UFSC, 2017

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ESSLIN, Martin. *Brecht: dos males, o menor*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979

EWEN, Frederic. *Brecht. Sua vida, sua arte, seu tempo*. São Paulo: Globo, 1991.

FOSTER, Hal. *Bad New Days*. Nova York: Verso books, 2015.

_____. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Brecht e Benjamin. Peça de aprendizado e ordenamento experimental”. Artigo publicado e digitalizado na revista *Viso. Cadernos de estética aplicada*, n. 11, 2012.

http://www.revistaviso.com.br/pdf/viso_11_jeannemariegagnebin.pdf

_____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo:

Perspectiva: Campinas: UNICAMP, 1994.

GATTI, Luciano. *Constelações. Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

_____. “Benjamin e Brecht: a pedagogia do gesto”. In. *Cadernos de filosofia alemã, crítica e modernidade*. São Paulo, 2008.

GERT, Valeska, *Je suis une sorcière : Kaléidoscope d'une vie dansée*. Trad. Phillippe Ivernel. Paris: Centre National de la Danse, 2004

GOETHE, Johann Wolfgang von. *As afinidades eletivas*. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.

HEIDEGGER, Martin. Ser e o tempo. , A origem da obra de arte.

HEGEL. *Estética*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

JAMESON, Frederic. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

JEFFRIES, Stuart. *Grande hotel abismo. A escola de Frankfurt e seus personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

KAFKA, Franz. “Um relatório para uma academia”. In. *Essencial Franz Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

KAMPPFF LAGES, Suzana. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

KOUDELA, *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LESKOV, Nikolai. *A Fraude e outras histórias*. São Paulo: Editora 34, 2012

_____. *Lady Macbeth do distrito de Mtzensk*. São Paulo: Editora 34, 2017

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2009.

_____. *O marxismo e a teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2016

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004

_____. *Miséria da filosofia*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017

_____. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*, (trad. Sergio Tellaroli) São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MALINA, Judith. *Notas sobre Piscator: teatro político e arte inclusiva*. Trad. Ilion Troya. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

MAX, Weber. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1985.

MIGUEL, M. (2018) "O corpo das massas na era da reprodutibilidade técnica". In: *Kriterion*, número 139, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, pp. 195-214.

MUNK, Leonardo. "Da ressurreição à destruição. Baal revisitado". 14. Simpósio da *International Brecht Society*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2013.

PASTA, José Antônio. *Trabalho de Brecht*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010.

PAVIS, Patrice. “Le gestus brechtien et ses avatars”, In EUROPE revue litteraire mensuelle. N 856-857. Paris, Aout-Septembre, 2000.

POSADA, Francisco. *Lukács, Brecht e a situação atual do realismo socialista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht. Vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

RICHARD, Lionel (org). *Berlim, 1919-1933. A encarnação extrema da modernidade*. Trad. Lucy Magalhães, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.

RIPELLINO, Angelo Maria. *O truque e a alma*, (Tradução: Roberta Barni.) São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. *Brecht e o teatro épico*. Sao Paulo: Perspectiva, 2012.

SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de. *A construção da obra épica*, de Alfred Döblin. Língua e Literatura, [S.l.], n. 26, p. 341-372, oct. 2000. ISSN 0101-4862. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/105425>>.

SARTINGEN, Kathrin [org], *Mosaicos de Brecht. Estudos de recepção literária*. São Paulo: Arte & Ciência, 1996.

SCHWARZ, Roberto. “Altos e baixos da atualidade em Brecht”. In. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHLEGEL, Friedrich, *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SARLO, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

TODOROV, Tzvetan. “O retorno do épico”. In. *Crítica da crítica: um romance de aprendizagem*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

WIZISLA, Erdmut. *Benjamin e Brecht: História de uma Amizade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

WITTE, Bernd Witte. *Walter Benjamin. Uma biografia*. (trad. Romero Freitas). Rio de Janeiro: Editora Autêntica, 2017.