



Letícia Botelho*

Diálogos entre Benjamin e Brecht: o caso da peça *Um homem é um homem*

Resumo: Este artigo pretende apresentar, a partir de um estudo da peça *Um homem é um homem*, de Brecht, aspectos centrais da interpretação benjaminiana da relação entre experimentações formais e engajamento político no teatro épico de Brecht, concebido pelo dramaturgo como um “teatro materialista”. Partindo de uma análise da materialidade da obra, buscaremos, então, compreender o foco da leitura benjaminiana da peça à luz de seu diagnóstico das transformações da percepção, do declínio da experiência (*Erfahrung*) e da arte de narrar na modernidade. Buscaremos também identificar, já em ato no contexto de sua interpretação do teatro épico, o movimento de elaboração de conceitos cruciais para sua teoria crítica da histórica, como as noções de “interrupção” e “dialética na imobilidade” (*Dialektik im Stillstand*).

Palavras-chave: arte; política; teatro épico; Brecht; Benjamin.

Abstract: Deriving its considerations from a study of Brecht's play "A Man's a Man", this paper aims at posing core aspects of the Benjaminian relation between formal experiments and political engagement found in Brecht's epic theatre, which he himself considered a "materialistic theatre". From an analysis of the work's materiality, we will seek to understand the focus of the Benjaminian reading of the play in the light of his diagnosis towards the transformation of perception, the decline of experience (*Erfahrung*) and that of the art of storytelling within modernity. We will also try to actively identify in the context of Benjamin's interpretation of the epic theatre his process of creating crucial concepts for his historical critical theory, such as the notions of "interruption" and "dialectics at a standstill" (*Dialektik im Stillstand*).

Keywords: art; politics; epic theatre; Brecht; Benjamin.

* Mestranda em Filosofia pela Universidade de São Paulo.
E-mail para contato: leticia.oms@gmail.com.

Durante a década de 1930, Benjamin e Brecht estabeleceram uma relação de amizade marcada por uma intensa contribuição intelectual. Neste período, Benjamin escreveu diversos ensaios sobre a produção de Brecht, englobando suas peças teatrais, poemas e romances, que atribuem um papel político eficaz para a atividade artística e intelectual no contexto da luta de classes e da construção de um processo social revolucionário. A peça *Um homem é um homem* foi considerada por Benjamin como “modelo do teatro épico”, o único disponível até o momento.¹ Partiremos de um estudo da peça, tanto de uma análise do texto quanto da montagem sob direção de Brecht, em 1931, e buscaremos abordar questões centrais da leitura benjaminiana da relação entre experimentações formais e engajamento político no teatro épico de Brecht, concebido pelo dramaturgo como um “teatro materialista”. Partindo de uma análise da materialidade da obra – questão tão importante para Benjamin –, buscaremos, então, compreender o foco de sua leitura da peça à luz de seu diagnóstico do declínio da experiência (*Erfahrung*) e da arte de narrar na modernidade. Além disso, pretendemos identificar, já em sua interpretação do teatro épico, o movimento de elaboração de conceitos cruciais para sua teoria crítica da história, como as noções de “interrupção” e “dialética na imobilidade” (*Dialektik im Stillstand*).

1. Entre texto e cena

O teatro épico de Brecht pretendia realizar uma “refuncionalização” (*Umfunktionierung*) social do teatro, modificar sua função social, transformando-o em um instrumento de luta política, em um projeto que o distancia das vanguardas artísticas do início do século XX.² Brecht avalia o teatro como uma instituição destinada, no capitalismo, à mera função de divertimento, que se encontra em relação de contradição com a função de aprendizado, à qual outrora o teatro esteve também ligado, tal como definido pela estética burguesa, “fundada nos grandes filósofos do século das Luzes, Diderot e Lessing”.³ Ao longo do desenvolvimento do capitalismo, o teatro teria se transformado em uma instituição mercadológica de entretenimento. Nesse projeto de refuncionalização, inscreve-se sua crítica à forma dramática tradicional levada a cabo pelo teatro épico.

A transformação da função social do teatro envolveria uma transformação de

1 Benjamin, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura – Obras Escolhidas I*. 3ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996, p. 80.

2 Conforme caracterizado por Peter Bürger em *Teoria da Vanguarda*, as vanguardas buscavam aniquilar a arte enquanto instituição, fundir arte e vida, de modo a revolucioná-la.

3 BRECHT, B. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 129.

suas formas de representação. Transformar o teatro em um instrumento de luta política envolve, segundo Brecht, a exposição da realidade social em seu caráter contraditório de forma a poder ser dominada e transformada, em vez de criar uma aparência de mundo harmônico, como o faria tradicionalmente o teatro. Impunha-se para Brecht a questão de como colocar em cena os processos histórico-sociais e econômicos que regem a sociedade, determinando o agir dos indivíduos. Como expor as contradições estruturais da sociedade, de modo a fazer com que o espectador as reconheça em seu caráter histórico, analisando e tomando posição frente a elas? O surgimento de tais temas na cena teatral a partir do fim do século XIX, com o naturalismo, gera, segundo Peter Szondi, uma crise interna ao drama burguês, uma contradição no interior de sua própria forma, que constituía um universo fechado, apresentado pela fábula e baseado na esfera das relações intersubjetivas, na representação em primeira pessoa das ações das personagens determinadas por suas vontades individuais, expressas nos diálogos.⁴ Nas *Notas sobre a Ópera Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, as primeiras publicações de Brecht sobre sua teoria do teatro épico, no final de 1930, ele estabelece um quadro de oposição entre as formas dramática e épica de teatro. Enquanto naquela “a cena ‘personifica’ um acontecimento”, nesta, ela o narra, rompe o ilusionismo teatral, coloca o ser humano não apenas como sujeito agente, mas também como o próprio objeto de análise, incitando o espectador a posicionar-se e tomar decisões.⁵ A inserção de elementos épicos – de caráter narrativo, em terceira pessoa – na forma dramática pelo teatro de Brecht representaria, segundo Szondi, uma tentativa de resolução dessa crise da forma dramática, possibilitando a entrada em cena das forças sociais exteriores ao universo fechado da relação intersubjetiva do drama, em um teatro no qual o épico faz-se presente na totalidade da obra, tanto na dramaturgia quanto na cenografia do espetáculo.

A distinção dos gêneros poéticos remonta historicamente à *Poética* de Aristóteles, na qual afirma que a epopeia ou a poesia épica seria aquela que só recorre ao verbo, de forma narrativa, enquanto a dramática efetuará uma mimese das ações humanas através de atores.⁶ O termo “teatro épico” já havia sido utilizado por Erwin

4 SZONDI, P. *Teoria do Drama Moderno*. 2ª. Edição. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

5 BRECHT, B. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 16.

6 Diz Aristóteles: “Daí o sustentarem alguns que tais composições se denominam *dramas*, pelo fato de se imitarem agentes [*dróntas*]” (ARISTÓTELES, III, 1448 a 29). Segundo Aristóteles, a “fábula” (*mythos*), entendida como “a composição dos atos”, das ações da peça (*Idem*, VI, 1450 a) seria como “o princípio e como que a alma” da poesia dramática (*Idem*, VI, 1450 b). Então, define o autor trágico como “artífice da fábula”, cuja principal tarefa é compor as ações que constituem a peça, de modo a dotar a fábula de começo, meio e fim, “justa proporção” entre as partes e verossimilhança, comportando trama e desenlace do conflito, permitindo a catarse.

Piscator, diretor com o qual Brecht trabalhou e por meio do qual entrou em contato com a prática do teatro político de orientação marxista na Alemanha. Enquanto este rompia com a forma dramática valendo-se de técnicas de caráter narrativo na montagem dos espetáculos, construindo espetáculos de caráter documental, Brecht internaliza o elemento épico na estrutura da própria dramaturgia e desenvolve um projeto teórico teatral que estabelece um diálogo com a teoria dos gêneros da tradição literária alemã, remetendo ao debate entre Goethe e Schiller⁷ e a desenvolvimentos da dramaturgia moderna.

Assim, Brecht desenvolveu sua teoria do teatro épico, que orientou sua prática teatral, realizando experimentações e inovações formais articuladas em torno do efeito de “estranhamento” ou “distanciamento” – o “efeito-v”, abreviação de *Verfremdungseffekt*. Segundo observa John Willett, “estranhamento” (*Verfremdung*) e “epicização” (*Episierung*) parecem ter sido usados por Brecht para significar “a mesma coisa”.⁸ Visava-se devolver ao espectador uma liberdade de reflexão a ele vedada pela forma dramática “tradicional”, pelo teatro por ele chamado de “aristotélico”, ligado a um primado das emoções, de teor entorpecente, baseado nas noções de empatia e catarse.⁹

7 Em sua correspondência, os autores identificam uma tendência moderna à mistura dos gêneros dramático e épico, esforçando-se por caracterizá-los e delimitá-los, segundo Schiller (GOETHE / SCHILLER. *Correspondência*. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Hedra, 2010, p. 174). Com um objetivo oposto ao de Goethe e Schiller, Brecht retoma suas caracterizações dos gêneros e respectivos efeitos no ouvinte ou espectador. Segundo Goethe, a diferença essencial entre os dois gêneros reside no fato de que o drama apresenta os acontecimentos como “inteiramente presentes”, enquanto na épica, o poeta os expõe como “inteiramente passados” (*Ibid.*, p. 241): o poeta épico já conheceria de antemão o material a ser narrado, tendo, então, liberdade em relação a ele. Em uma carta a Goethe, Schiller relaciona a ação dramática à passividade do espectador: enquanto no gênero dramático a ação se movimentaria diante dele, que ficaria preso ao espetáculo dos sentidos, anestesiado física e intelectualmente, “privado de refletir”, a épica permitiria ao sujeito uma liberdade reflexiva em relação aos acontecimentos, na medida em que movimenta-se em torno deles, podendo retroceder ou antecipar-se, demorar-se em determinada parte, e assim por diante, de modo que na épica as partes apresentariam relevância e autonomia entre si (*Ibid.*, 170-171). Em sua crítica à forma dramática, Brecht retoma tais considerações, nela identificando uma passividade afetiva do espectador, cuja capacidade de reflexão crítica ficaria embotada, preso pelos sentidos ao presente de um espetáculo ilusionista.

8 WILLETT, J. *O teatro de Brecht visto de oito aspectos*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1967, p. 227.

9 Como observa Gerd Bornheim, provavelmente o contato de Brecht com Aristóteles viria, sobretudo, de uma certa interpretação do filósofo presente na prática teatral alemã a partir de Lessing e de suas apropriações e metamorfoses subsequentes (BORNHEIM, G. “A dramaturgia não-aristotélica: o conceito”. In: *Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992). Em um ensaio intitulado *Crítica da “Poética” de Aristóteles*, Brecht direciona o foco de sua crítica ao dito “teatro aristotélico” à noção de catarse, relacionada à empatia (*Einfühlung*), em uma concepção que remete a Lessing (BRECHT, B. . “Kritik der ‘Poetik’ des Aristoteles”. In: *Gesammelte Werke*. Band 15: Schriften zum Theater I, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967, p. 240). Na *Dramaturgia de Hamburgo*, em um projeto estético-político de formulação de um teatro ligado à emancipação da burguesia ascendente e à unificação nacional, contra a aristocracia, Lessing realiza uma interpretação da *Poética* de Aristóteles que vê a catarse, enquanto “transformação das paixões em práticas virtuosas”, como

No caderno do programa de sua encenação da peça *Um homem é um homem*, consta uma passagem, extraída de suas *Notas sobre a Ópera dos Três Vinténs*, na qual Brecht opõe a arte dramática “idealista”, pois centrada na noção de indivíduo capaz de agir pela autodeterminação a partir da vontade e liberdade, à forma épica, correspondente à forma “materialista”.¹⁰ Pode-se afirmar que sua subversão da forma do drama envolve uma crítica, no plano formal, ao teor ideológico “idealista” do teatro tradicional: trata-se de uma desmontagem ideológica da forma dramática, uma crítica ao seu teor ideológico, na qual não apenas internaliza a estrutura narrativa, mas cria as condições para uma dialética formal que nega a estrutura “idealista” do drama. Retirado de sua centralidade de agente, cujas ações seriam determinadas a partir de sua livre vontade, como no drama burguês, e tornado objeto de análise, o sujeito deveria ser exposto no teatro em sua mutabilidade, como passível de ser destruído e transformado socialmente, assim como a sociedade. Em *Um homem é um homem*, Brecht busca levar a cabo tal desmontagem, presente tanto formalmente quanto na própria temática.

Um homem é um homem, escrita entre 1924 e 1926, pode ser vista como uma peça de transição entre as primeiras peças escritas pelo jovem Brecht, próximas ao Expressionismo¹¹, e suas obras posteriores, já contendo o embrião de seu projeto de teatro épico. Sua montagem sob direção de Brecht em 1931, em Berlim, foi considerada por Benjamin como a melhor ocasião fornecida até então por Brecht para pôr à prova novos elementos teatrais e novas relações exigidas pela proposta de atribuir uma nova função social ao teatro.¹² A primeira versão de seu ensaio “O que é o teatro épico?” foi escrita em 1931, logo após a estreia do espetáculo, respondendo à

objetivo da tragédia e a identificação como princípio central para obtê-la. (LESSING, G. *Dramaturgia de Hamburgo*: Seleção Antológica. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005; p. 117). Ele reinterpreta a catarse em termos de “temor” (*Furcht*) e compaixão (*Mitleid*), estabelecendo uma relação íntima entre ambos: tradicionalmente, até Lessing, o termo comum utilizado em alemão era *Schrecken* (“susto”, “espanto”), que abrangeria um elemento surpresa (NUNES, M. “Introdução”, *Ibid.*, p. 16-17). Lessing defende que, em vez de espanto frente a um acontecimento terrível, a tragédia deveria suscitar temor junto ao herói, pela compaixão em relação a ele, estabelecida por meio da identificação entre espectador e personagem (*Ibid.*, p. 111-118). É essa interpretação da catarse, concebida em termos de “temor” (*Furcht*) e compaixão (*Mitleid*), que constitui para Brecht o cerne de uma “dramaturgia aristotélica”, relacionada à “purificação” do espectador através do ato psíquico de empatia com a personagem (BRECHT, B. “Kritik der ‘Poetik’ des Aristoteles”, p. 240).

10 BRECHT, B. *Teatro Dialético*, p. 74.

11 *Baal*, de 1918, *Tambores na Noite*, de 1919, e *Na Selva das Cidades*, de 1922. Sobre tudo em *Baal*, Brecht dialoga de forma crítica e um tanto irônica com a dramaturgia expressionista, mergulhando em suas temáticas e na estrutura de “drama de estações”. Cf. ROSENFELD, A. *História da Literatura e do Teatro Alemães*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993, p. 154; PEIXOTO, F. *Brecht, Vida e Obra*. 3a. Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 35.

12 BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 79.

discussão gerada por sua recepção pela crítica teatral da época. Tal encenação obteve uma recepção negativa por grande parte da crítica, porém, Benjamin a caracteriza como “modelo do teatro épico”, o único disponível até o então.¹³ O ensaio foi escrito inicialmente para publicação no *Frankfurter Zeitung*; no entanto, devido à influência de Bernhard Diebold, crítico de teatro do jornal, o artigo foi recusado e permaneceu não publicado durante a vida de Benjamin.¹⁴ Diebold, que posicionava-se contra o teatro épico de Brecht, publicou na ocasião um artigo no mesmo jornal tecendo críticas extremamente negativas à peça.¹⁵

A peça apresenta uma proximidade com *As Aventuras do Bravo Soldado Schweik*, de Hasek, cuja adaptação e encenação por Piscator em 1928, na qual Brecht trabalhou, foi marcada pelo esforço de tornar os bastidores um elemento da ação, rompendo com a forma dramática através de recursos como projeções de filmes e uso de marionetes, representando “os tipos enrijecidos da vida política e social na velha Áustria”, aos quais Schweik se opõe como “o único vulto humano”¹⁶, bem como por sua estrutura de caráter episódico. Como observa Sérgio de Carvalho, a dialética entre os elementos que compõem a peça *Um homem é um homem* surge justamente da mesma “tentativa de tornar o contexto histórico um elemento objetivo da ação”.¹⁷

Um homem é um homem se passa na Índia sob colonização britânica, de caráter fictício, sob inspiração das narrativas de Rudyard Kipling. Na peça, temos o processo de completa transformação da personagem Galy Gay, um estivador que será “desmontado” e “remontado”, “como se fosse um automóvel”, em uma máquina de guerra do exército imperialista britânico, conforme diz Brecht intervindo diretamente no

13 *Ibid.*, p. 80.

14 Por intermédio de Kracauer, haviam sido feitos pedidos de modificações no artigo de Benjamin. Em uma carta a Kracauer, em fim de maio de 1931, Benjamin diz que Gubler – redator do suplemento cultural do jornal – “irá publicar o artigo, no qual já foram introduzidas as modificações sobre as quais conversamos. Ele também tomou conhecimento do meu urgente desejo de não permitir de modo algum que Diebold responda no mesmo número” (BENJAMIN, W. *Gesammelte Briefe* - Band IV, 1931-1934. Herausgegeben von Christoph Gödde und Henri Lonitz. Frankfurt am main: Suhrkamp, 1998, p. 32, tradução da autora). Aparentemente, Diebold pretendia publicar uma réplica juntamente com o artigo de Benjamin. No entanto, terminou por intervir junto à redação contra sua publicação. Segundo observa Erdmut Wizisla, “também Kracauer, nessa época correspondente do *Frankfurter Zeitung* em Berlim, cujo juízo sobre Brecht era cada vez mais negativo, teve participação na recusa ao artigo de Benjamin” (WIZISLA, E. *Benjamin e Brecht: História de uma amizade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p. 220). Aparentemente, Brecht também buscou publicá-lo por meio da Organização Internacional de Teatro Revolucionário, com a qual tinha contato por intermédio de Bernhard Reich, no entanto, sem êxito (*Ibid.*, p. 220).

15 Demonstrando grande incompreensão da peça, Diebold acusou-a de ser confusa e tender ao fascismo. (DIEBOLD, B. “Militärstück von Brecht”. In: *Frankfurter Zeitung*, 11 de fevereiro de 1931).

16 PISCATOR, E. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 225.

17 CARVALHO, S. “Brecht e a dialética”. In: Almeida, Jorge de. Bader, Wolfgang (Orgs.). *O Pensamento alemão no século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 119.

interlúdio da peça. Um dia, ao sair de casa para comprar peixe, Galy Gay encontra um pelotão do exército britânico que, ao saquear um templo, havia perdido um dos membros do grupo. Aos poucos, Galy Gay será incorporado ao pelotão e transformado em uma “máquina de guerra”, em um processo do qual não é inteiramente responsável, mas tampouco inteiramente vítima: é manipulado por ser um homem que “não sabe dizer não”, mas, simultaneamente, adere aos poucos às ofertas dos soldados, buscando tirar vantagens em trocas de pequenas mercadorias. No interlúdio da peça, Brecht intervém diretamente, conduzindo um endereçamento à plateia através da viúva Begbick:

O senhor Bertolt Brecht afirma: um homem é um homem.
E isso qualquer um pode afirmar.
Porém o senhor Bertolt Brecht consegue também provar
Que qualquer um pode fazer com um homem o que desejar.
Esta noite, aqui, como se fosse um automóvel, um homem será desmontado
E depois, sem que dele nada se perca, será outra vez remontado.
Com calor humano dele nos aproximaremos
E sem dureza, mas com energia, a ele pediremos
Que saiba às leis do mundo se conformar
E que deixe seu peixe tranquilo nadar.
Não importa no que venha a ser transformado,
Para sua nova função estará corretamente adaptado.
Mas, se não o vigiarmos, ele poderá se tornar
Da noite para o dia, um assassino vulgar.
O senhor Bertolt Brecht espera que observem o solo em que pisam
Como neve sob os pés se derreter.
E que, vendo Galy Gay, finalmente compreendam
Como é perigoso neste mundo viver.¹⁸

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

Eu lhe digo, viúva Begbick, a partir de um ponto de vista mais amplo, o que está ocorrendo aqui é um acontecimento histórico. E o que está acontecendo? A personalidade será examinada com uma lupa, o caráter será estudado mais de

18 BRECHT, B. “Um homem é um homem”. In: *Teatro Completo* em 12 volumes – volume 2. Tradução de Fernando Peixoto, Renato Borghi e Wolfgang Bader. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 181-182.

perto. [...] A técnica intervirá. [...] O que diz Copérnico? O que gira? É a Terra que gira. A Terra, portanto, o ser humano. De acordo com Copérnico. Portanto, o ser humano não está no centro. Agora preste atenção a isso por um instante. Deve isso estar no centro? Isso é histórico. O ser humano não é nada! A ciência moderna comprovou que tudo é relativo. [...] Olhe-me nos olhos, viúva Begbick: um instante histórico. O ser humano está no centro, mas apenas relativamente.¹⁹

Aqui, pode-se já identificar os fundamentos do projeto do teatro épico que Brecht desenvolverá no fim da década de 20 e durante a década de 30. A primeira montagem da peça ocorreu em 1926, em Darmstadt, sob direção de Jacob Gais, e posteriormente, foi apresentada em uma versão para rádio, em 1927, em Berlim. Em 1928, foi montada no *Volksbühne*, em Berlim, por Erich Engel, e em 6 de fevereiro de 1931, ocorreu a estreia sob direção do próprio Brecht, no *Staatstheater*, em Berlim, com música de Kurt Weill. Nesta altura, Brecht já havia aderido ao marxismo, se comprometido com o desenvolvimento do projeto de teatro épico e via a peça como uma arma na luta contra o fascismo.²⁰ O texto da peça apresenta diferentes versões, tendo sido reformulado por Brecht ao longo dos anos. Inicialmente, Brecht escreveu, em 1919 e 1920, planos de peça intitulados *Galgei*²¹, que contam a história de um homem que, devido à influência de outros, é levado a desempenhar o papel de outra pessoa, no entanto, sem apresentar uma motivação definida por detrás desse processo. Os planos de peça apresentavam uma ênfase na mutabilidade e na permutabilidade entre os sujeitos, ou melhor, na destruição da individualidade burguesa, questão que já ocupava Brecht desde o final da Primeira Guerra.²² A primeira versão da peça, por sua vez, traz à tona a questão da guerra imperialista e, posteriormente, a partir da versão de 1931, Brecht concede ênfase cada vez mais forte em sua interpretação como crítica do fascismo.²³

19 *Idem*, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 2: Stücke 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988, p. 206, tradução da autora; “Um homem é um homem”. In: *Teatro Completo* em 12 volumes – volume 2, p. 185. Neste artigo, utilizamos a versão original em alemão, publicada no segundo volume das obras completas de Brecht, bem como a tradução de Fernando Peixoto para o português, publicada no segundo volume da coleção de *Teatro Completo* de Brecht pela Editora Paz e Terra.

20 PATTERSON, M. *The Revolution in German Theatre: 1900 – 1933*. Boston, London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981, p. 149.

21 Cf. “Galgei”. In: BRECHT, B. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 10.1: Stücke 10. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1992, p. 16-48.

22 Cf. “Mann ist Mann”. In: KNOPE, J. *Brecht-Handbuch: Theater*. Stuttgart: Metzler, 1980, p. 46-47.

23 Sobre a gênese da peça e suas diferentes versões, cf. *Brechts Mann ist Mann*: Herausgegeben von Carl Wege. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982 e “Mann ist Mann”. In: KNOPE, J. *Brecht-Handbuch: Theater*. Stuttgart: Metzler, 1980. A versão da peça para a encenação de 1931 fornece

A peça, que inicialmente apresentava o subtítulo “comédia” (*Lustspiel*), ganha na versão de 1931, editada para a montagem de Brecht, o subtítulo “peça-parábola” (*Parabelstück*). *Um homem é um homem* é a primeira peça definida por Brecht como “peça-parábola”, uma forma, segundo Jean-Pierre Sarrazac, central no desenvolvimento de seu teatro épico²⁴, na qual a peça apresenta uma estrutura comparativa, é caracterizada por um desvio da história imagética narrada, a ser estranhada e remetida a problemas do contexto político e questões de caráter abstrato, visando, assim, gerar uma reflexão crítica no espectador, um ensinamento. Em *Um homem é um homem*, temos uma “peça-parábola” que nos leva a diversas problemáticas políticas.

Em sua crítica ao drama burguês, Brecht resgata formas de tradições anteriores. Benjamin inscreve o teatro de Brecht em uma tradição que vem do teatro medieval e barroco, cujo legado se manifestaria na figura do “herói não-trágico”²⁵, com a qual relaciona Galy Gay. Ele é um “herói negativo”, que não é o típico sujeito do drama, mas é também objeto, reduzido à condição de mercadoria, a uma máquina a serviço da lógica de autovalorização do capital pela guerra imperialista. Ao ser indagado contra quem partirão para a guerra, diz um soldado: “Se estiverem precisando de algodão, será contra o Tibet; se estiverem precisando de lã, será contra o Pamir”.²⁶ Tem-se a relativização histórica do sujeito, bem como a exposição de seu processo de desumanização e reificação na sociedade capitalista. Segundo Benjamin, Galy Gay é “como um palco das contradições da nossa sociedade”.²⁷ Galy Gay, como as demais personagens de Brecht, é uma contradição viva, atravessado pelas contradições objetivas dos processos sociais, que o dramaturgo buscava colocar em cena, em vez de transformá-las em contradições subjetivas das personagens, como o faria o drama burguês tradicional, chamado por Brecht de “aristotélico”.²⁸

Segundo Brecht, o efeito de estranhamento permitiria justamente colocar em cena os complexos de contradições sociais, representar a “natureza dialética” da realidade, efetuando uma transformação radical da natureza da relação entre plateia e

essencialmente a base da versão revisada publicada no primeiro volume das *Gesammelte Werke* em 1938, pela Malik-Verlag. Pode ser encontrada em *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 2: Stücke 2*.

24 SARRAZAC, J-P. *La Parabole ou L'Enfance du Théâtre*. Belfort: Circé, 2002, p. 109.

25 Ele estabelece esta relação nas duas versões de seu ensaio “O que é o teatro épico?”. Cf. BENJAMIN, W. “O que é o teatro épico?”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 82-83; “Was ist das epische Theater? Erste Fassung” e “Was ist das epische Theater? Zweite Fassung”. In: *Versuche über Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966, p. 12 e p. 24-25.

26 BRECHT, B. “Um homem é um homem”. In: *Teatro Completo* em 12 volumes – volume 2, p. 192.

27 BENJAMIN, W. *Versuche über Brecht*, 15 e p. 24; *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 85.

28 BRECHT, B. *A compra do latão*. Belo Horizonte: Editora Vega, 1999, p. 15.

palco.²⁹ Rompendo com o princípio de identificação, ele se estabeleceria na passagem entre palco e espectador do teatro, modificando a relação entre eles, de modo que este seria arrancado da posição passiva assumida no teatro ilusionista. Tinha-se por objetivo produzir um choque³⁰, um estranhamento das cenas que se desenrolam no palco, uma desnaturalização do próprio cotidiano, de modo a gerar um processo intelectual reflexivo no espectador, um reconhecimento das contradições sociais em seu caráter histórico, que lhe tornasse possível dominar a realidade, agir sobre ela de modo a transformá-la. Estranhar, para Brecht, significa historicizar.³¹ Tem-se, assim, subjacente ao “efeito-v”, uma noção marxista de desnaturalização a partir da historicização, um trabalho de crítica da ideologia presente tanto na forma quanto no tema de inúmeras peças de Brecht.³² A ênfase de Brecht na desnaturalização também se manifesta como uma crítica à passividade de parte da esquerda, que reconheceria os processos econômicos e relações de exploração, mas os teria naturalizado, realizando uma naturalização das contradições sociais e da luta de classes, percebendo o mundo como objeto de contemplação “do outro lado da barricada”, ao

29 BRECHT, B. *Diário de Trabalho, volume I: 1938-1941*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 151. A isto corresponderia a concepção brechtiana de uma arte “realista”, em polêmica com Lukács. Brecht concebe o realismo não como uma derivação de uma forma a partir de obras existentes, como, segundo ele, faria Lukács, tomando o grande romance realista do século XIX, sobretudo Balzac e Tolstói, como modelos para a literatura realista, mas como busca de expressão da realidade que a torne apreensível em suas contradições e complexas leis que regem a sociedade, de modo a poder ser dominada, valendo-se, para isso, de todos os meios existentes, como o uso da técnica de montagem. Cf. Textos de Brecht em MACHADO, C. E. J. *Um capítulo da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: UNESP, 1998.

30 O “efeito-v” aproxima o teatro de Brecht da “estética do choque” perceptivo das vanguardas, ao mesmo tempo em que delas se distancia. Em *A compra do latão*, Brecht refere-se ao uso do choque pelos surrealistas, na pintura, como uma utilização da técnica de distanciamento que, no entanto, ao deslocar as coisas de suas funções habituais, recairia muitas vezes em uma mera reprodução da falta de função social das coisas, produzindo um “choque pelo choque”, a um “mero divertimento pelo dito choque”, de modo que também “a função desta arte é bloqueada”, em vez de ser transformada, como pretendia com seu teatro. (BRECHT, B. *A compra do latão*. Belo Horizonte: Editora Vega, 1999, p. 129).

31 BRECHT, B. *Teatro Dialético*, p. 138.

32 A compreensão de crítica da ideologia em Brecht é um ponto de tensão entre teóricos. Na recepção brasileira, Roberto Schwarz interpreta-a no sentido de desmistificação, desmascaramento dos processos econômicos e sociais por detrás da aparência da falsa consciência - em um sentido próximo ao da crítica lukacsiana da consciência sob o fenômeno da reificação - cujo reconhecimento, então, estaria ligado à ação de transformação social (Cf. SCHWARZ, R. “Altos e Baixos da Atualidade de Brecht”. In: *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999). Sérgio de Carvalho, por sua vez, critica tal compreensão e defende que não se deve ter em mente apenas um desmascaramento dos processos econômicos e dos interesses do mercado subjacentes aos fenômenos, através do tema das peças, mas também um processo de desnaturalização das formas e ritmos da percepção, exploração e radicalização das contradições, que se faz presente em sua crítica à forma dramática (CARVALHO, S. Questões sobre a atualidade de Brecht. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 6, 2006, p. 167-173). É essa concepção do trabalho brechtiano de crítica da ideologia, voltada à desnaturalização da própria percepção, que buscamos apresentar neste artigo.

invés de construído pela práxis humana.³³ Neste sentido, temos a famosa abertura de *A Exceção e a Regra*, com o apelo inicial para que não se considere nada como natural, para que se considere estranho tudo que parece familiar, até mesmo o menor gesto: a realidade social deveria ser estranhada, percebida sob outra perspectiva, todos os acontecimentos, costumes e ações humanas deveriam ser desnaturalizados, reconhecidos como constituídos historicamente e passíveis de transformação. Deste modo, o espectador vê-se também na posição de objeto criticado.

No caderno do programa de *Um homem é um homem*, temos um diálogo, escrito por Emil Burri, colaborador de Brecht, intitulado *Notas sobre os ensaios de “Um homem é um homem”*, em que afirma que “o teatro épico não considera possível ou relevante estabelecer como uma pessoa é, mas sim importante mostrar como ela se comporta em determinadas situações apresentadas”.³⁴ Assim, tem-se o objetivo de mostrar e analisar o comportamento das personagens de acordo com as situações e relações nas quais se inscreve, pelas quais se define, buscando determinar como e por quais motivos as personagens se comportam de forma contraditória com relação às outras e com elas mesmas. Na peça, temos, então, a ênfase na mutabilidade e permutabilidade do ser humano. “Um é nenhum” (*“Einer ist Keiner”*), afirmação chave na peça, desenvolve-se a partir da afirmação “uma vez não é nada” (*“Einmal ist keinmal”*), provérbio alemão citado pelo soldado Polly a Galy Gay, ao buscar convencê-lo, em troca de um charuto, a passar-se pelo soldado Jeraiah Jip pela primeira vez, na revista da tropa. Galy Gay responde “É verdade. Uma vez não é nada. Assim se diz.”³⁵ Pouco antes de adentrarem no templo para saqueá-lo, na segunda cena da peça, o soldado Uria diz: “Espere! Antes me passem os seus passaportes para cá! Um passaporte militar não pode ser danificado. Um homem a qualquer momento pode ser substituído por outro, mas não existe nada de mais sagrado do que um passaporte”.³⁶ Os sujeitos são tratados como números intercambiáveis, substituíveis, como registros de passaporte militar, funções assumidas na lógica do capital. Ao planejarem a definitiva transformação de Galy Gay no soldado Jip, Polly pergunta “O que será que vai acontecer agora, Uria? A única coisa que temos é o passaporte de Jip”. Uria responde “Isso basta. Não se deve dar muita importância às pessoas. Um é nenhum.

33 BRECHT, B. *O Processo do filme A Ópera dos Três Vinténs*: uma experiência sociológica. Porto: Campos das Letras, 2005, p. 111.

34 BURRI, E. “Anmerkungen zu den Proben von ‘Mann ist Mann’” In: *Brechts Mann ist Mann*: Herausgegeben von Carl Wege., p. 286, tradução da autora.

35 BRECHT, B. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 2: Stücke 2, p. 184, tradução da autora; *Um homem é um homem*. In: *Teatro Completo* em 12 volumes – volume 2, p. 162.

36 *Ibid.*, p. 151.

Sobre menos do que duzentas pessoas, nada se pode dizer. Naturalmente, qualquer um pode ter outra opinião. Uma opinião só não vale nada. Um homem tranquilo pode, tranquilamente, assumir duas ou três opiniões diferentes”.³⁷ Assim, o ditado popular se desdobra e é estranhado, expondo a inserção do sujeito na coletividade sob a forma da massificação. Um ser humano é substituído por outro, assumindo sua função e seu número de passaporte.

As relações nas quais se inserem as personagens ao longo de toda a peça são, então, apresentadas como relações em função de troca de mercadorias, relações entre coisas. Assim, na parábola política da peça *Um homem é um homem*, temos presentes temáticas de Marx do “estranhamento” (*Entfremdung*) – também traduzido por “alienação” – na sociedade capitalista e do fetichismo da mercadoria. Como observa Ernst Bloch, é importante distinguir este “estranhamento” (*Entfremdung*), tal como tematizado por Marx, em relação ao “estranhamento” (*Verfremdung*) pretendido por Brecht com seu teatro.³⁸ A temática do estranhamento é inicialmente formulada pelo jovem Marx nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos*, em suas primeiras formulações de crítica da economia política e do modo de produção capitalista, relacionando a propriedade privada ao auto-estranhamento humano. Temos, aqui, a noção de trabalho estranhado (*entfremdete Arbeit*), relacionada à estrutura do modo de produção capitalista, à propriedade privada. No capitalismo, tem-se o estranhamento do trabalhador tanto em relação ao produto de seu trabalho, que não lhe pertence e lhe é estranho, não reconhecido enquanto fruto da exteriorização de sua própria atividade, quanto em relação à sua própria atividade de trabalho, tornada mercadoria a ser vendida em troca de salário, e em relação aos outros sujeitos. São minadas as possibilidades de auto-realização humana por sua exteriorização através do trabalho e de reconhecimento intersubjetivo entre os trabalhadores. “A valorização do mundo das coisas” seria proporcional à desvalorização do mundo humano, segundo Marx. “O trabalho não produz apenas mercadorias; produz-se também a si mesmo e ao trabalhador como uma mercadoria, e justamente na mesma proporção em que produz bens”.³⁹ O tema do estranhamento é retomado e expandido em *O Capital* e tal inversão é reformulada em termos do “fetichismo da mercadoria”, segundo o qual as relações humanas assumem a aparência de “relações entre coisas”, devido à própria forma-mercadoria, que oculta as relações de exploração do trabalho, mascara as relações

37 *Ibid.*, p. 175.

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

39 MARX, K. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. Lisboa: Edições 70, p. 159.

sociais de trabalho apresentando-as como um “caráter objetivo” dos produtos do trabalho.⁴⁰ Aqui, como observa Terry Eagleton, esta inversão ideológica do fetichismo da mercadoria não é concebida em termos de ilusão de uma falsa consciência, mas apresenta caráter objetivo, é gerada pela própria estrutura produtiva, pela forma da mercadoria.⁴¹

As relações pessoais da peça são mediadas por trocas de mercadorias, relações de compra e venda. É em função da troca e consumo de mercadorias que Galy Gay se deixa levar pelos soldados a cada momento da peça, resultando, em última instância, na negação de sua própria identidade e em sua transformação e incorporação ao pelotão do exército. É em troca de uísque, charutos, comida, que ele adere aos poucos às propostas dos soldados. É pela venda de um suposto elefante pertencente ao exército – constituído, na verdade, pelos soldados disfarçados – que Galy Gay receberá sua sentença de morte e será submetido a um falso fuzilamento: uma morte e enterro simbólicos de sua antiga identidade. Durante o leilão do falso elefante, Galy Gay diz, distanciando-se da personagem, em uma fala que, no drama tradicional, seria feita em monólogos da personagem ou em apartes, enquanto no teatro épico torna-se um princípio estruturante: “hoje cedo, Galy Gay, você saiu para comprar um peixe pequeno e agora já possui um elefante grande. E ninguém sabe o que vai acontecer amanhã. Para você, tanto faz, desde que você tenha um cheque”.⁴²

Conforme observa Bloch, então, o estranhamento (*Verfremdung*) visado por Brecht com seu teatro seria justamente o caminho para uma desnaturalização e reconhecimento do “estranhamento” (*Entfremdung*) tal como caracterizado por Marx. O “efeito-v”, assim, pretenderia estranhar, desnaturalizar o próprio estranhamento humano decorrente do sistema produtivo, da estrutura de produção da sociedade capitalista.⁴³ Em *A compra do Latão*, Brecht afirma que, enquanto o uso corrente da

40 *Idem*, *O Capital: crítica da economia política* – Volume I. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 71.

41 EAGLETON, T. *Ideologia*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997, p. 83-85.

42 BRECHT, B. “Um homem é um homem”. In: *Teatro Completo* em 12 volumes – volume 2, p. 186.

43 BLOCH, E. “‘Entfremdung, Verfremdung’: Alienation, Estrangement”, p. 124-125. Bloch apresenta um histórico dos usos dos dois termos. O termo *Entfremdung* seria usado por Hegel para referir-se à “externalização da Idéia na Natureza” e à “exteriorização do ser humano pelo trabalho”. Feuerbach, então, lhe adiciona o caráter negativo, vendo-o como estranhamento do ser humano, “cujos valores antropológicos são jogados para um além – um Paraíso”. Marx retomaria este caráter negativo da definição de Feuerbach, porém, pensando-o pela perspectiva da exploração. *Entfremdung*, então, corresponderia ao estranhamento identificado por Marx através da organização da sociedade capitalista. Já o termo *Verfremdung*, segundo Bloch, não é um termo antigo e surge inicialmente na literatura, no romance *Neues Leben*, de 1842, de Bertholt Auerbach, para designar o sentimento dos pais diante do filho que fala francês, idioma que não compreendem, em sua presença. Entre tal uso do termo e o de Brecht, segundo Bloch, há um salto, concedendo-lhe um caráter positivo, relacionado ao espanto e ao processo de descoberta. (*Ibid.*, p. 120-121).

identificação no teatro, da empatia, torna cotidiano o acontecimento especial, o estranhamento (*Verfremdung*), ao contrário, torna especial o acontecimento cotidiano, desnaturalizando-o. Assim, “o espectador já não foge do tempo presente para a história; o tempo presente passa a ser a história”.⁴⁴ O “efeito-v” apresentaria a finalidade de incitar a realização de um processo de experiência dialética, que, partindo da compreensão habitual da vida cotidiana, passaria pela desnaturalização e teria por finalidade um conhecimento crítico, cujos momentos são assim descritos por Brecht, em vocabulário hegeliano: “distanciamento (estranhamento) como compreensão (compreensão-não-compreensão-compreensão), negação da negação”.⁴⁵ Inicialmente, ter-se-ia uma compreensão naturalizada do cotidiano, uma familiaridade com os acontecimentos e relações do cotidiano a ser estranhada, desnaturalizada, tornando incompreensível aquilo que se acreditava compreender. Então, haveria a passagem para um terceiro momento, em que se atingiria um conhecimento crítico mediado da questão inicial, por uma espécie de “acúmulo das não-compreensões” que se faria compreensão, num processo de transformação do quantitativo em qualitativo. Assim, “o ato original da descoberta é repetido”.⁴⁶

Durante toda a peça, temos a analogia entre ser humano, animal e máquina. Galy Gay é desde a primeira cena comparado a um elefante, enquanto os soldados, por sua vez, são comparados a máquinas de guerra a serem abastecidas: “Assim como os pesados tanques de nossa rainha precisam ser abastecidos com petróleo para que possam ser vistos avançando pelas malditas estradas deste enorme país de ouro, assim para os soldados a cerveja é indispensável”⁴⁷, diz o soldado Polly na segunda cena. Suas ações durante a peça são orientadas pela busca deste “combustível”: é em função de obter dinheiro para comprar cerveja que saqueiam o pagode, o que lhes rende a perda do soldado Jeraiah Jip e a busca de outro homem para substituí-lo no pelotão. Na montagem da peça em 1931, sob direção de Brecht, os soldados utilizavam pernas de pau, mãos, ombros e narizes postiços enormes. Seus rostos eram pintados de branco. Tais recursos circenses buscavam, rompendo o ilusionismo, uma teatralidade capaz de dar conta da estranhamento humano e da reificação, criando imagens de figuras grotescas e despersonalizadas.

A parábola da peça remete-nos também a uma crítica ao contexto político de avanço do fascismo, o qual Brecht reconhece como “uma fase histórica em que o

44 BRECHT, B. *A Compra do Latão*, p. 47.

45 BRECHT APUD BORNHEIM. *Brecht: a estética do teatro*, p. 244.

46 BRECHT, B. *A Compra do Latão*, p. 14.

47 *Ibid.*, p. 150.

capitalismo entrou”, a expressão mais nua da violência pela defesa das relações de propriedade, conforme escreve em *Cinco dificuldades para escrever a verdade*.⁴⁸ Inicialmente, Brecht havia apresentado a transformação de Galy Gay como possuindo também um lado positivo, a partir da destruição da noção de individualidade burguesa. Ao ter sua individualidade destruída, Galy Gay simultaneamente se fortaleceria. Em 1927, escreve: “Galy Gay não é um fraco, pelo contrário, ele é o mais forte. Na verdade, ele só se torna o mais forte após ter deixado de ser uma pessoa particular, ele só se torna forte na massa”.⁴⁹ Seria somente pela força da massa na qual se insere que ele se torna um soldado que destrói sozinho uma fortaleza no final da peça. Assim, ele só é levado à ação devido a seu processo de transformação, ao ter seu caráter de indivíduo particular destruído e ser inserido em um coletivo. Porém, insere-se num “falso coletivo” desumanizador como o exército, tornando-se mero número a serviço da guerra imperialista. Assim, sua transformação apresentaria um caráter ambivalente. No entanto, pela ênfase na mutabilidade do sujeito, haveria também o vislumbre, mesmo que negativamente, da possibilidade de transformação em sentido emancipador, de inserção em outras formas de coletividade, apesar de não apresentadas na peça. Porém, com o contexto de avanço do nazismo na Alemanha e seu processo de massificação dos indivíduos, Brecht não continua a defender tal interpretação, eliminando do texto para sua encenação em 1931 as últimas duas cenas, que mostram Galy Gay transformado em “máquina de guerra”, explodindo a fortaleza, “por não ter visto possibilidade de emprestar um caráter negativo ao crescimento do herói no coletivo”⁵⁰, conforme escreve posteriormente, em 1954. Assim, na encenação de 1931, Brecht encerra a peça após a nona cena, que expõe a transformação de Galy Gay no soldado Jeraiah Jip, já mostrando para que finalidades sua transformação foi utilizada, substituindo as cenas finais pela projeção de um título relatando a atuação do soldado Jip na conquista da fortaleza Sir El Dchowr, em nome da Royal Shell, e incitando o espectador à reflexão: “Vocês viram que se pode utilizá-lo para qualquer coisa. Nos nossos tempos, ele é utilizado para a guerra”.⁵¹

48 *Idem*, *Teatro Dialético*, p. 23. O texto, impresso no *Versuche* número 9, em 1949, foi escrito inicialmente em 1934 como panfleto político para distribuição ilegal na Alemanha, sendo também publicado no *Nosso Tempo*, jornal de exilados políticos alemães em Paris.

49 *Idem*, *Gesammelte Werke*. Band 17: Schriften zum Theater 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967, p. 978, tradução da autora.

50 *Ibid.*, p. 951, tradução da autora.

51 Em 1954, Brecht trabalha novamente a peça para publicação, reincorporando as últimas duas cenas presentes na versão inicial e definindo o problema central da peça como o “coletivo falso, negativo e seu poder de sedução, cada coletivo que Hitler e seus patrocinadores recrutaram nestes anos” (*Ibid.*, p. 951), o poder de sedução do fascismo sobre as inseguranças e exigências vagas da pequena-burguesia e sua exploração da classe trabalhadora.

O processo de transformação de Galy Gay foi acompanhada de projeções de duas imagens: uma imagem de sua aparência inicial de estivador, onde se lê “Galy Gay”, confrontada com uma imagem, com as palavras “Jeraiah Jip”, de sua aparência posterior ao processo, já tornado “máquina de guerra”, na qual o ator Peter Lorre, que atuou no papel de Galy Gay, é mostrado então com o rosto pintado de branco, carregado de armas e com uma faca entre os dentes. Assim, cria-se uma imagem visual poderosa da transformação de Galy Gay, que, segundo Patterson, servia à “clareza da parábola da transformação e despersonalização dos atores, forçados a trazer para a superfície através do âmbito gestual emoções que, caso contrário, ficariam escondidas”.⁵² Tais recursos, interrompendo a ação, constituíam um dispositivo de estranhamento, buscando impedir a identificação emocional do espectador com a personagem e despertar seu posicionamento crítico. A projeção de imagens nas cenas era um dos recursos de montagem utilizados por Brecht para dotar o espetáculo de caráter épico e gerar o estranhamento

O efeito de estranhamento permeia a totalidade do fenômeno teatral brechtiano, modificando as relações funcionais existentes entre seus diversos elementos. Segundo Benjamin, o teatro épico parte justamente da tentativa de transformar as relações funcionais entre “palco e público, texto e representação, diretor e atores”, que teriam permanecido praticamente inalteradas no teatro político contemporâneo.⁵³ O próprio palco, por sua vez, seria dotado de um caráter de narrador crítico, com a inserção da técnica da montagem e da projeções de títulos e imagens nas telas, já antecipando os acontecimentos e anunciando uma contradição frente ao que se desenrola no palco. Tais dispositivos de “literalização do teatro” através de cartazes com frases e títulos relacionam-se ao exercício do que Brecht chama de “olhar complexo”, um “trabalho do olhar” em reconhecer contradições entre os diversos elementos do palco, conforme afirma no caderno do programa da peça, em trecho extraído das *Notas sobre a ópera dos Três Vinténs*⁵⁴: uma atitude semelhante a de quem lê e compara páginas e notas de rodapé. Com os acontecimentos destituídos do fator da surpresa, exige-se tanto um novo estilo de representação por parte do ator – o estilo épico, no qual não se deve ter como objetivo emocionar o público, mas o posicionamento crítico –, quanto uma nova atitude por parte do espectador, devendo exercitar um “olhar complexo”, sendo convocado a refletir sobre o curso da ação, em vez de dentro do curso da ação. Brecht estabelece uma analogia entre a atitude exigida pelo espectador e a do público de

52 PATTERSON, M. *The Revolution in German Theatre*, p. 168.

53 BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*, p. 79.

54 BRECHT, B. *Estudos sobre Teatro*, p. 25.

arenas esportivas, caracterizado pela atitude de um “observador especialista”, que analisa o que vê.

Contra a “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*) wagneriana, ele desenvolve uma estética da “separação radical” dos elementos do espetáculo. Segundo Brecht, na ocasião da montagem da peça em 1931, suas primeiras teorizações sobre a separação dos elementos já haviam sido formuladas e a música já tinha sido utilizada como recurso épico dotado de valor próprio. “A peça possuía uma certa quantidade de comicidade popular e Weill introduziu um noturno, *kleine Nachtmusik*, para acompanhar as projeções de Caspar Neher, a canção da batalha *Schlachtmusik*, e uma canção que era cantada, verso por verso, durante as mudanças visíveis de cena”.⁵⁵ Assim, música, texto e imagem se fazem presentes como elementos autônomos que se comentam entre si, constituindo uma obra destituída de efeito hipnótico, mas de caráter construtivo, enfatizando, por extensão, a própria sociedade como realidade construída. Nesse sentido, pode-se afirmar que o teatro de Brecht opera como uma alegoria do todo social.

No programa da peça, Emil Burri afirma – em um trecho citado por Benjamin na primeira versão do ensaio “O que é o teatro épico?”⁵⁶ – que o teatro épico deve ser considerado uma “construção racional, na qual as coisas devem ser reconhecidas, de modo que sua apresentação deve estar a serviço dessa visão”.⁵⁷ Nela, o ator deve alternar entre diferentes funções. O ator de teatro épico não deve se metamorfosear completamente na personagem, mas “citá-la”, apresentar sempre uma atitude dupla, alternando os momentos em que representa as ações da personagem e os momentos em que se posiciona frente a ela como um narrador em terceira pessoa, ou ainda, os momentos em que mostra ações das personagens e os momentos em que mostra o próprio ato de mostrar. Tais momentos deveriam ser marcados por uma alteração precisa de entonação da fala e cuidadosa exposição dos gestos. Ao mostrar, segundo Brecht, deve-se mostrar também que esta não é a única possibilidade, mas uma dentre várias: não apenas mostrar o que se faz, mas também o que não se faz, o que chama de “fixar o não –mas” (*Nicht – Sondern*).⁵⁸ O procedimento de mostrar algo, na medida em que se mostra, e vice-versa, sem, no entanto, fazer desaparecer tal contradição, é caracterizado por Benjamin como a dialética básica que rege as múltiplas funções e

55 BRECHT, B. *Teatro Dialético*, p. 82.

56 BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 88.

57 BURRI, E. “Anmerkungen zu den Proben von ‘Mann ist Mann’” In: *Brechts Mann ist Mann*, p. 286.

58 BRECHT, B. *Gesammelte Werke*. Band 15: Schriften zum Theater I. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967 P. 343; 409-410.

possibilidades do ator e “à qual têm que se submeter todos os elementos estilísticos”.⁵⁹ Como diz Brecht no poema *O ato de mostrar tem que ser mostrado*: “a atitude de mostrar deve ser a base de todas as atitudes”.⁶⁰

Em *Um homem é um homem*, Brecht joga com as formas de linguagem, colocando-as em contradição entre si e frustrando as expectativas dramáticas do espectador. Já na primeira cena da peça, temos uma fala de teor distanciado de Galy Gay, expondo sua condição econômico-social e seus hábitos perante a plateia, bem como o choque de uma forma de discurso extremamente formal, pomposo, que entra em contradição com as expectativas sociais a partir da condição de classe da personagem. Efeito similar é produzido no momento da condenação de Galy Gay, em que a personagem age como um herói trágico, segundo Brecht. Tal paródia de tragédia entra em contradição com o que conhecemos da personagem, de suas ações e de sua condição: a distância existente entre Galy Gay e a figura de um herói trágico minaria a empatia com a personagem e tornaria a situação cômica e incongruente.⁶¹

Brecht vale-se de diversos recursos anti-ilusionistas para a exposição das demais transformações que ocorrem na peça paralelamente à de Galy Gay. Em diferentes momentos do processo de transformação de Galy Gay, a senhora Begbick canta uma canção sobre como também perdeu o seu “bom nome” e tornou-se dona de uma cantina montada em um vagão que segue o exército nas guerras. A própria cantina-vagão também sofre um processo de transformação em espaço vazio durante a peça, sendo desmontada pelos atores diante dos olhos do espectador: assim, a desmontagem do cenário, a transformação do próprio espaço passa a fazer parte da ação, em um processo no qual Begbick canta a mencionada canção enquanto retira as lonas da cantina, as “lava” em um buraco presente no chão do palco e as dobra, buscando explorar uma nova forma de ver o espaço como ambiente transformável⁶².

Já o soldado Jeraiah Jip, após machucar-se ao saquear o templo e esconder-se em um baú do lado de fora, é encontrado pelo proprietário, o chinês Wang, que vê a oportunidade de transformá-lo em um “semi-deus” para extorquir dinheiro dos fiéis, ao passo que Jip, como Galy Gay, vai aos poucos aceitando as ofertas feitas a ele. A cena da perda de Jip como membro do pelotão é aberta pela projeção do título “4 – 1 = 3”, já antecipando os acontecimentos e convidando o espectador a refletir sobre a questão do ser humano tratado como número intercambiável, substituível, registro de

59 BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 87.

60 BRECHT, B. *Poemas 1913-1956*. São Paulo, Editora 34, 2000, p. 241.

61 PATTERSON, M. *The Revolution in German Theatre: 1900*, p. 176.

62 *Ibid.*, p. 167.

passaporte militar. Já a primeira cena na cantina da senhora Begbick, após Galy Gay aceitar pela primeira vez a oferta para acompanhar os soldados na revista da tropa, passando-se por Jip, em troca de um charuto, Brecht projeta o título “3+1= 4”.

Com a personagem do sargento Fairchild, temos ainda outra transformação, diametralmente oposta à de Galy Gay. Inicialmente um soldado conhecido como “Sanguinário 5”, Fairchild sofre um processo de transformação em que se vê completamente bêbado e dominado por sua pulsão sexual, despido de sua farda e humilhado frente a seus antigos subordinados no exército. Para a exposição do processo de transformação de Fairchild, Brecht utilizou-se de um dispositivo de estranhamento ainda mais radical: “o diretor de palco adiantou-se com o roteiro e leu títulos intermediários ao longo de todo o processo. No início: ‘Interlúdio: exaltação e demolição de uma grande personalidade’”.⁶³ Esse processo ocorre com o fechamento da meia-cortina antes e depois, marcando-o como um interlúdio.

A meia-cortina constitui uma cortina branca suspensa aproximadamente dois metros acima do solo, em um arame esticado através do palco. “Quando está fechada, a metade inferior do palco fica escondida do espectador, enquanto parte do cenário de fundo ainda pode ser vista acima da cortina”.⁶⁴ A técnica da meia-cortina foi utilizada por Brecht na montagem da peça como dispositivo cenográfico que não incentivaria a plateia a ver o palco como um mundo à parte e real que seria criado com a peça, para o qual o espectador seria transportado, mas permitiria “mostrar que mostra”, não mostrar tudo, mas mostrar algo, deixando o espectador consciente de que os atores “não são mágicos, mas trabalhadores”⁶⁵, de que o teatro também faz parte do mundo. Todo o cenário da montagem da peça é radicalmente anti-ilusionista, constituído por painéis móveis de diferentes alturas, extremamente simples, reduzido aos elementos necessários, aos recursos que desempenhem uma função específica. O que não apresentasse função não deveria ser colocado em cena.

2. Gesto, experiência e narração

Tais recursos cênicos mencionados, como a projeção de títulos e imagens, as canções, eram utilizados como técnica de montagem, rompendo o caráter orgânico do espetáculo e interrompendo o desenvolvimento da ação.⁶⁶ A questão da técnica é de

63 BRECHT, B. *Gesammelte Werke*. Band 17: Schriften zum Theater 3, p. 981-982.

64 PATTERSON, M. *The Revolution in German Theatre: 1900*, p. 163.

65 BRECHT APUD PATTERSON, *Ibid.*, p. 164.

66 Jean-Pierre Sarrazac especifica o significado do termo “montagem” no contexto teatral, distinguindo-o da “colagem”. A montagem é “um termo técnico tomado do cinema, sugerindo, por conseguinte, acima de tudo a ideia de uma descontinuidade temporal, de tensões instaurando-se entre as diferentes

importância crucial para a construção do teatro épico. Deve-se ter em mente a radical transformação da cena teatral em Berlim, no início do século XX, propiciada pelo desenvolvimento técnico, com as projeções e mecanização do palco, cruciais para Piscator, como mencionado, possibilitando o rompimento com a forma dramática pela inserção de técnicas de caráter épico na montagem do espetáculo. Segundo o próprio Brecht, seu teatro pressupunha “um determinado nível técnico”, além de um movimento na vida social “interessado na livre discussão das questões mais vitais”⁶⁷, que, na Alemanha, teria sido interrompido com o avanço do nazismo. Benjamin afirma que o teatro épico “está situado no ponto mais alto da técnica”⁶⁸, com ela estabelecendo uma relação de aprendizado, e não de competição. Por meio da inserção da técnica da montagem, comum ao rádio, à fotografia e ao cinema, as ações que se desenrolam no palco seriam interrompidas, paralisadas e desmontadas em seus elementos constitutivos. Segundo Benjamin, “o teatro épico [...] avança em sobressaltos de arranque, como as imagens de uma tira de filme. Sua forma básica é aquela de um impacto vigoroso mútuo entre as situações separadas, distintas da peça”.⁶⁹

Nas duas versões de “O que é o teatro épico?”, Benjamin interpreta o uso das técnicas de montagem na peça como possuindo a finalidade de interromper a ação e produzir gestos. Segundo ele, o teatro épico seria um “teatro gestual”: o “gesto” seria o seu material próprio⁷⁰, sendo a mais alta realização do ator “tornar os gestos citáveis”.⁷¹ Em *Estudos para uma teoria do Teatro épico*, afirma que o material bruto a partir do qual trabalha o teatro épico seria o *Gestus*, tanto o *Gestus* de uma ação quanto o da imitação de uma ação.⁷² Uma das questões centrais para Brecht durante os anos de 1930 é justamente a pesquisa do que ele denominará *Gestus*, que definirá, em textos do fim da década de 30, como “a expressão mímica e gestual das relações sociais que existem entre os seres humanos de uma determinada época”, sendo o objetivo do

partes da obra dramática. A colagem, por sua vez, faz referência às artes plásticas (colagens de Braque e Picasso), evocando, portanto, mais a justaposição espacial de materiais diversos, a inserção de elementos ‘inusitados’ (por exemplo, documentos ‘brutos’) no seio do texto de teatro, que dão a impressão, em relação a uma concepção ‘tradicional’ da arte dramática, de interromper o curso do drama, detendo certa autonomia e podendo aparecer como outros tantos corpos estranhos. A colagem torna-se montagem quando se repete, desembocando numa sucessão de elementos autônomos. Esses dois termos foram associados ao teatro pelos vanguardistas do período entreguerras” (SARRAZAC, J.-P. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 120).

67 BRECHT, B. *Estudos sobre Teatro*, p. 54.

68 BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 83.

69 *Idem*, *Versuche über Brecht*, p. 45.

70 *Ibid.*, p. 9.

71 *Ibid.*, p. 19; 27.

72 *Ibid.*, p. 31.

efeito de estranhamento distanciar o “*Gestus* social” que subjaz a todos os acontecimentos.⁷³ “Por *Gestus* compreende-se um complexo de gestos, mímica e declarações em geral”, que as pessoas dirigem umas às outras.⁷⁴ Mesmo atitudes de aparência privada podem ser dotadas de significação social, pertencendo à esfera do *Gestus* social, sendo exteriorizações dele: complexas e contraditórias, tais exteriorizações não são redutíveis a uma palavra, tampouco são o mero gesticular, mas uma totalidade expressiva complexa, uma “atitude global”, que remete à totalidade das relações sociais, carregando, portanto, as contradições do todo social.⁷⁵ Todo acontecimento comporta um *Gestus* fundamental (*Grundgestus*), que informa a ação, e cabe ao ator expô-lo. A exteriorização do *Gestus* da personagem pelo ator deveria ser acompanhado de uma atitude crítica, sempre mostrando “o mostrar” e explicitando que esta não é a única possibilidade, mas uma dentre várias, de modo que o espectador possa imaginar outras atitudes possíveis para a mesma situação, ou diferentes condições políticas e econômicas nas quais as personagens poderiam agir de outras formas. Assim, “permite-se ao espectador a oportunidade de realizar uma crítica do comportamento humano a partir de uma perspectiva social e a cena é representada como histórica. [...] A arte deve cultivar o *Gestus*”.⁷⁶ O *Gestus* seria, portanto, uma expressão das contradições das relações sociais na ordem do gestual, que se realiza na passagem entre palco e plateia: a forma como as contradições histórico-sociais se concretizam a partir da materialidade corporal do ator, sendo através de sua exposição que o espectador poderia compreender as alternativas das cenas e ações das

73 BRECHT, B. *Gesammelte Werke*. Band 15: Schriften zum Theater I, p. 346.

74 *Ibid.*, p. 409.

75 Em traduções disponíveis em português dos textos teóricos de Brecht - com exceção da edição *Teatro Dialético* - e dos textos de Benjamin sobre o dramaturgo, tanto o termo *Gestus* quanto *Geste* são traduzidos por “gesto”. Inicialmente, os termos aparecem em Brecht de forma não especificada, dando a entender muitas vezes que são tomados por sinônimos, bem como nos escritos de Benjamin, o que dificulta a compreensão. No entanto, ao longo da década de 30 e 40, os textos de Brecht dão lugar a algumas definições, permitindo ver que utilizava então o termo latino, *Gestus*, para referir-se a uma totalidade expressiva complexa, englobando gesto, mímica e fala, que remeteria à totalidade das relações sociais entre os seres humanos de cada época, anunciando um posicionamento político frente a elas, enquanto o termo em alemão, *Geste*, parece referir-se ao “gesto” corporal, que estaria contido naquele conceito mais amplo, sendo orientado por ele. Assim, seguiremos o original no presente texto, mantendo, quando utilizado, o termo latino, traduzindo por “gesto” apenas quando o termo presente no original for *Geste*. Acreditamos que seja importante estabelecer tal diferenciação, dado que o *Gestus* não se reduz ao corporal, à gesticulação: Brecht, juntamente com Kurt Weill, desenvolve a noção de “música-*Gestus*”, buscando definir uma função de *Gestus* para a música, na qual ela apresentaria uma utilidade prática, anunciando um posicionamento crítico, político, em relação à ação. Cf: BRECHT, Bertolt. “Über gestiche Musik”. In: *Gesammelte Werke*. Band 15: Schriften zum Theater I, ou as versões em português “A Música-‘Gestus’”. In: *Teatro Dialético*, e “Acerca da música-gesto”. In: *Estudos sobre Teatro*. Para uma análise detalhada do aparecimento dos termos nos textos de Brecht, cf. BORNHEIM, G. “O efeito de distanciamento: o ator”. In: *Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

76 BRECHT, B. *Gesammelte Werke*. Band 15: Schriften zum Theater I, p. 475.

personagens, reconhecendo-as em seu caráter histórico.

A recepção negativa de sua montagem de *Um homem é um homem* por parte da crítica teatral na imprensa da época concentrava-se, segundo Brecht, principalmente em torno da forma de atuação que visa o distanciamento do *Gestus* e da estranheza gerada frente ao modo de atuação dramática convencional, dirigindo-se sobretudo à atuação de Peter Lorre no papel de Galy Gay. Mesmo Herbert Ihering, aliado de Brecht entre os críticos, publicou um artigo no *Berliner Börsen-Courier*, em que considera o estilo épico mal utilizado no espetáculo, elogiando a atuação de Helene Weigel como a viúva Begbick, mas criticando a falta de clareza e habilidade de Lorre para falar de maneira expositiva.⁷⁷

O próprio Brecht reuniu tais críticas e as comentou, publicando uma resposta no *Berliner Börsen-Courier*, em 8 de março de 1931, intitulado *Sobre a questão dos critérios para a avaliação da arte dramática (Zur frage der Masstäbe bei der Beurteilung der Schauspielkunst)*. Segundo ele, as duas principais afirmavam que Lorre não teria dito o texto liberando claramente seu sentido e só teria representado episódios.⁷⁸ Quanto à primeira crítica, Brecht afirma que ela provavelmente se refere muito mais à segunda parte da peça, com seus longos discursos inflamados: “os argumentos contra o julgamento em sua proclamação, as reclamações em frente ao muro antes de sua execução e o monólogo de identidade em frente ao caixão antes do enterro”.⁷⁹ Enquanto na primeira parte da peça a maneira de dizer o texto teria sido inteiramente “decomposta em função do gestual” e não teria atraído muito a atenção do espectador, na segunda parte, com seus longos discursos, ela teria sido percebida como monótona e carente de clareza de sentido. Defendendo o modo de atuação de Lorre, Brecht afirma que a segunda parte da peça apresentava um *Gestus* fundamental (*Grundgestus*) muito preciso que dispensava o sentido de cada frase individual, sacrificado em função da exposição do sentido geral da contradição fundamental ali presente.⁸⁰ Os longos discursos continham uma série de contradições que deveriam ser expostas, não através de uma identificação gerada com o espectador, mas mantendo-o de fora do processo: suas declarações não deveriam ser aproximadas do espectador, conduzindo-o, mas expostas de forma distanciada, para que ele descubra

77 IHERING, H. In: *Brechts Mann ist Mann*: Herausgegeben von Carl Wege. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982, p. 314-316. Também Alfred Kerr, influente crítico teatral da época, publicou, no *Berliner Tageblatt*, um artigo no qual elogia a atuação de Helene Weigel e critica negativamente a atuação de Peter Lorre. KERR, A. *Ibid.*, p. 316-319.

78 BRECHT, B. *Gesammelte Werke*. Band 17: Schriften zum Theater 3, p. 983.

79 *Ibid.*, p. 983.

80 *Ibid.*, p. 984.

por si próprio tais contradições.

Os processos intelectuais que o teatro épico visa suscitar exigiriam, segundo Brecht, um outro tipo de temporalidade teatral – relacionada à “refuncionalização social do teatro” –, a partir de interrupções e saltos, distinto do tempo acelerado do teatro “tradicional”, voltado para a produção de processos afetivos, apresentando-se como monótono para o espectador acostumado a esse teatro.⁸¹ No programa de *Um homem é um homem*, enfatiza que o teatro épico apresenta “um andamento não apenas em linha reta, mas também em curvas, até mesmo em saltos”.⁸² Assim, quanto à acusação do caráter episódico da atuação de Lorre, Brecht afirma que isso corresponderia justamente aos novos padrões de arte dramática propostos pelo teatro épico. O ator épico não possui desde o início seu personagem, como no caso do ator de teatro dramático, mas o faz nascer aos poucos sob os olhos do espectador, pelo modo com que se comporta, pela “maneira com que se deixa recrutar”, pela “maneira com que vende um elefante”, pela “maneira com que conduz o processo”: desta forma, o ator épico não deve oferecer à plateia uma personagem imutável e una, mas em constante mudança e que se torna cada vez mais precisa justamente na própria “maneira com que se transforma”.⁸³ Para o espectador acostumado ao teatro dramático tradicional, tal forma de atuação processual e episódica não seria imediatamente evidente. No teatro épico, “exige-se do espectador uma atitude que corresponde aproximadamente àquela de um leitor que folheia seu livro para comparar passagens”.⁸⁴ Exige-se que ele treine sua capacidade de observação e análise crítica, seu “olhar complexo” para identificar contradições, sua capacidade de comparar, em situações semelhantes, comportamentos diferentes, de identificar o mesmo *Gestus* em situações distintas. Assim, à forma de atuação focada no distanciamento do *Gestus* corresponderia uma nova forma de observação e percepção do espectador, assim como uma nova forma de temporalidade.

Em sua interpretação do teatro épico, Benjamin concede uma primazia ao elemento “gestual”, ao caracterizá-lo, nas duas versões de “O que é o teatro épico?” e em *Estudos para uma teoria do Teatro épico*, como um “teatro gestual”, noção que remete à prática teatral chinesa, na qual tem-se a utilização de técnicas de distanciamento na atuação, de influência decisiva para Brecht.⁸⁵ Na primeira versão do

81 *Ibid.*, p. 984-985.

82 *Bertolt-Brecht-Archiv* BBA1089/32-51.

83 *Ibid.*, p. 986.

84 *Ibid.*, p. 987.

85 Cf.: BRECHT, B. “Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa”. In: *Estudos sobre Teatro*. Segundo Carol Martin, Brecht escreveu esse texto em Moscou, em 1935, “após assistir a uma

ensaio “O que é o teatro épico?”, ele caracteriza o objetivo do teatro épico como tornar o gesto “citável” por meio da interrupção da ação, o que apresenta centralidade em sua interpretação da peça *Um homem é um homem*. Conforme observa Olgária Matos, “citar é abandonar o contexto familiar pelo estranho, é transformar o estranho em familiar e o familiar em estrangeiro”⁸⁶, já que envolve a desestruturação de um todo, um deslocamento de contextos. Assim, segundo Benjamin, o teatro épico renuncia a ações complexas, não visa desenvolver ações, como na estrutura tradicional do drama, mas sim, através da interrupção do discurso e da ação mediante o procedimento de montagem, expor (*darstellen*) condições, que são descobertas na medida em que as ações são interrompidas e arrancadas do “fluxo real da vida”, afastadas do espectador, perdendo sua habitual aparência natural, gerando um choque.⁸⁷ Por meio da interrupção da ação, o espectador reconheceria tais condições subjacentes às ações sob a forma do assombro, sendo convocado a se posicionar perante elas. A interrupção deveria permitir ao espectador indagar-se criticamente sobre os fundamentos sociais do gestual.

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

Imaginemos uma cena de família: a mulher está segurando um objeto de bronze, para jogá-lo em sua filha; o pai está abrindo a janela, para pedir socorro. Nesse momento, entra um estranho. A sequência é interrompida; o que aparece em seu lugar é a situação com que se depara o *olhar 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.⁸⁸

apresentação improvisada de atuação chinesa, conhecida no ocidente como Ópera de Pequim, por Mei Lanfang”. MARTIN, C. “Brecht, Feminism, and Chinese Theater”. In: *The Drama Review: the journal of performance studies – Special section on Bertolt Brecht*. Winter 1999, T 164. , p. 77.

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

87 Embora a versão para o português deste ensaio traduza a passagem como “representar condições”; a palavra utilizada por Benjamin é *darstellen*, que remete, no pensamento benjaminiano, à importância da exposição (*Darstellung*) como procedimento crítico oposto à representação (*Vorstellung*), em um contexto de crítica à moderna epistemologia da representação, no “Prefácio” de *Origem do drama barroco alemão*. Acerca da distinção entre os termos *Vorstellung* e *Darstellung*, no “Prefácio” do livro *Origem do drama barroco alemão*, e do caráter problemático da tradução de ambos por “representação”, conforme ocorre nas versões no livro em Português, cf. GAGNEBIN, J. M. Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 46, nº 112, 2005. A autora sugere como mais adequada a respectiva tradução dos termos por “representação” e “exposição” ou “apresentação”. Temos, então, contra a representação do conhecimento pela consciência, a defesa de Benjamin da exposição dos fenômenos em Idéia, por meio da mediação do conceito.

88 BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 134; *grifos nossos*.

Assim, teríamos, com o procedimento de interrupção da ação pelo teatro épico, do choque e da citação dos “gestos”, a busca por gerar esse olhar estranhado sobre as cenas mais cotidianas. Benjamin defende que a própria função do texto no teatro épico não seria a de ilustrar ou desenvolver a ação, mas interrompê-la. A interpretação benjaminiana ressalta o caráter experimental do teatro épico, insistindo que ação e texto seriam apenas elementos variáveis em um “ordenamento experimental”.⁸⁹ Assim, por meio da interrupção da ação pela técnica de montagem e pelo trabalho experimental com o gestual, em busca da exposição de contradições e da construção de novas possibilidades de ações e relações sociais a partir deles, segundo Benjamin, Brecht não critica de fora as condições em que vivemos, mas “as deixa criticarem-se mutuamente, de modo altamente mediatizado e dialético, contrapondo logicamente uns aos outros os seus diversos elementos”.⁹⁰ As condições que o teatro épico expõe só apareceriam ao fim deste processo de “ordenamento experimental”: segundo Benjamin, “a condição que se descobre no teatro épico é a dialética na imobilidade” (*Dialektik im Stillstand*).⁹¹

A interpretação benjaminiana da peça *Um homem é um homem* não se concentra em algum ensinamento visado pela parábola, mas parece identificar seu potencial crítico justamente no uso da técnica da montagem e interrupção da ação e no trabalho experimental com os “gestos”. Para compreender tal interpretação, é pertinente nos remetermos ao diagnóstico de Benjamin, exposto nos ensaios “Experiência e Pobreza”, de 1933, e “O Narrador”, de 1936, do declínio da arte de narrar e da experiência (*Erfahrung*) na modernidade, relacionados à impossibilidade de narrar o cotidiano de modo a extrair ensinamentos práticos.

Tais textos situam-se em um momento em que se dedica a escritos sobre fenômenos da arte moderna e a uma compreensão “materialista” da história e da arte, pensando-a a partir da perspectiva das suas condições de produção e recepção, radicalmente transformadas na modernidade, que impõem novos desafios para a arte e sua crítica, subvertem toda a produção artística e política. Neste contexto se insere sua reflexão acerca da derrocada da experiência (*Erfahrung*) e da forma da narrativa tradicional, temática que, como observa Jeanne Marie Gagnebin, o ocupa desde seus primeiros escritos⁹², fundamentando uma “arqueologia da modernidade” a ser desenvolvida nos ensaios sobre Baudelaire e nas *Passagens*: “trata-se de uma

89 *Idem*, *Versuche über Brecht*, p. 32.

90 *Idem*, *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 85.

91 *Idem*, *Versuche über Brecht*, p. 10; 20.

92 Cf. BENJAMIN, W. “Experiência”. In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Editora 34, 2002.

interrogação que diz respeito à estética no sentido etimológico do termo, pois Benjamin liga indissociavelmente as mudanças da produção e da compreensão artísticas a profundas mutações da percepção (*aisthêsis*) coletiva e individual”.⁹³ As formas de percepção das coletividades humanas se modificam ao longo dos períodos históricos, de acordo com as modificações de seus modos de existência⁹⁴, conforme afirma em “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”. Benjamin cita os estudos de Riegl e Wickhoff, da escola de Viena, acerca da indústria artística do período do Baixo Império Romano como precursores na tentativa de tentar extrair, a partir do estudo da arte de determinada época, conclusões sobre a respectiva forma de organização da percepção humana, projeto a que ele mesmo se dedica. No entanto, eles teriam se limitado a “descrever as características formais do estilo de percepção característico do Baixo Império. Não tentaram, talvez não tivessem a esperança de consegui-lo, mostrar as convulsões sociais que se exprimiram nessas metamorfoses da percepção”.⁹⁵ Benjamin, por sua vez, deseja mostrar as transformações sociais, relacionadas à divisão capitalista do trabalho, ao desenvolvimento da técnica e à configuração da vida nas metrópoles modernas, subjacentes a tal transformação estrutural da forma de percepção na modernidade.

Em “Experiência e Pobreza”, Benjamin fornece-nos o diagnóstico da destruição, para o sujeito moderno, do âmbito da experiência (*Erfahrung*) coletiva tradicional, que, caracterizada por uma intersubjetividade cristalizada através de gerações, por uma memória e uma tradição – entendida como processo histórico de transmissão de saber – compartilhadas por todos os indivíduos de uma coletividade, através de gerações, estaria baseada em vida e trabalho comuns. Tal experiência coletiva é relacionada por Benjamin ao ambiente pré-capitalista da oficina, depositário privilegiado de saberes práticos. Com a divisão capitalista do trabalho, com as rápidas transformações empreendidas, no mundo e na vida dos sujeitos, pelo desenvolvimento do capitalismo e da técnica, tem-se um declínio dessa experiência, cujas condições de possibilidade seriam minadas. Na sociedade burguesa, ocorreria um processo de interiorização psicológica por parte dos sujeitos. Destituído de experiência, o sujeito moderno se encontraria refém da vivência (*Erlebnis*) de choque no cotidiano das grandes cidades, que cabe à consciência amortecer: a vivência de choque do transeunte nas colisões em meio à multidão e do operário com a máquina, no trabalho na linha de montagem

93 GAGNEBIN, J. M. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009, p. 55.

94 BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 169.

95 Ibid., p. 169-170.

da fábrica, como tematizado em “Sobre alguns temas em Baudelaire”.

Com o desenvolvimento da técnica na modernidade, tem-se uma mudança estrutural na sensibilidade humana, caracterizada por um bombardeio de estímulos, tendo a imagem e o olhar uma importância central. No entanto, o âmbito da própria recepção ótica do sujeito moderno seria, conforme afirma no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, permeado do que chama de “dominante tátil”, de “elementos táteis”, que se referem a choques e golpes perceptivos violentos: “nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que a dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica”.⁹⁶ O choque está impresso no corpo do sujeito: ele remete à sua própria forma de percepção da realidade, marcada pela vivência do choque físico e perceptivo nas grandes cidades, constantemente sujeito a uma estimulação sensorial cada vez mais intensa e rápida, em meio a turbulentos encontros com a multidão e a uma intensa profusão de imagens e reclames publicitários. Na arte moderna, por sua vez, observa-se, por meio do jogo com a inserção da técnica de montagem, um procedimento voltado para uma produção de choques no espectador: em substituição à antiga forma de recepção artística da contemplação e recolhimento solitários do espectador na obra, teríamos uma forma de recepção distraída e marcada pelo efeito de choque com a montagem de imagens. Tais transformações, que crescentemente permeariam todos os domínios da arte, encontrariam no cinema o seu espaço privilegiado, conforme o ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.⁹⁷

Relacionada à pobreza de “experiências comunicáveis” é a tese, desenvolvida em “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, do declínio da tradicional “arte de narrar”⁹⁸, que se fundamentava em uma experiência comum ao narrador e ao ouvinte. Forma de contar uma história transmitindo um conselho, um ensinamento orientado para *práxis*, na forma de uma sugestão para a continuação da história narrada: ela sempre apresenta uma “dimensão utilitária” em suas diversas formas – epopeia, poesia épica, parábola, conto de fadas. Com a destruição da experiência, teríamos o declínio da arte de narrar, agora esvaziada de sentido para o

⁹⁶ *Ibid.*, p. 194.

⁹⁷ O teórico contemporâneo Jonathan Crary dialoga com tais formulações benjaminianas, ao defender que a passagem do fim do século XIX para o começo do século XX seria marcada por uma transformação na percepção, caracterizada por uma dispersão da atenção normativa do cotidiano produzida pelas próprias condições de trabalho na modernidade, gerada pela própria automatização da experiência cotidiana. Segundo Crary, tal dispersão seria não apenas sintoma de alienação, mas apresentaria também possibilidades de resistência. Cf. CRARY, J. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

⁹⁸ BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 197.

sujeito moderno, haja vista que ela se tornou incapaz de lhe transmitir ensinamentos práticos que o orientem. Assim, o sujeito moderno teria perdido o referencial de sentido enraizado na tradição, a qual se revelaria estéril para orientar a compreensão do mundo em que vive. No contexto do desenvolvimento da imprensa moderna, teríamos, como indícios desta crise, por um lado, o surgimento e difusão do romance moderno⁹⁹, e por outro, a disseminação da informação jornalística.

Porém, como observa Jeanne Marie Gagnebin, longe de ater-se apenas a uma perspectiva nostálgica frente a tal processo de secularização e fragmentação, Benjamin busca tirar dele “possíveis instrumentos que uma política verdadeiramente 'materialista' deveria poder reconhecer e aproveitar em favor da maioria dos excluídos da cultura, em vez de deixar a classe dominante se apoderar deles e deles fazer novos meios de dominação”.¹⁰⁰ Em “Experiência e Pobreza”, aponta justamente no caráter problemático da relação com a tradição as possibilidades para um novo começo, vislumbrado em certas experiências artísticas como as de diversas vanguardas e a do teatro épico de Brecht. A partir da perspectiva de uma nova função social assumida pela arte, Benjamin afirma que a humanidade deve assumir tal “pobreza de experiência” como a única possibilidade que a impele a seguir adiante e começar de novo.¹⁰¹ Refratário a tentativas de preservar ideais estéticos que não apresentam qualquer relação com a realidade histórica, assim como Brecht, Benjamin valoriza certas tendências da arte moderna que, a partir de uma tradição e experiência esfaceladas, constroem uma nova linguagem experimental, mobilizada não para a descrição desta realidade em fragmentos, mas para sua transformação, já que, como afirma Brecht, citado por Benjamin, hoje, menos que nunca, a mera “reprodução da realidade” pode nos dizer algo sobre ela. Em “Pequena História da Fotografia”, Benjamin cita o seguinte trecho do *Processo dos três vinténs*, de Brecht:

A situação torna-se tão complexa pelo facto de que cada vez menos uma simples 'reprodução da realidade' pode dizer algo sobre a realidade. Uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não revela praticamente nada sobre

99 Benjamin vale-se das considerações de Lukács, desenvolvidas na *Teoria do Romance*, acerca da relação entre epopéia e o que chama de “culturas fechadas”, como caracteriza o mundo grego antigo, como um “mundo homogêneo” no qual não haveria a cisão entre sujeito e mundo, mas uma relação plena de substância com as estruturas sociais (LUKÁCS, G. *Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009 p. 29). Em contrapartida, o romance é por ele caracterizado como uma manifestação do épico em sociedades cindidas, estando nele presente a própria historicidade enquanto estrutura formal interna.

100 GAGNEBIN, J. M., *História e Narração em Walter Benjamin*, p. 55-56.

101 BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 116.

essas instituições. A verdadeira realidade resvalou para o plano funcional. A reificação das relações humanas, por exemplo a fábrica, não permite a apreensão destas últimas. É realmente preciso 'construir alguma coisa', alguma coisa de 'artificial', de 'não-real'.¹⁰²

No texto de Brecht, o parágrafo assim prossegue:

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

Em um contexto de possibilidade de uma nova função social revolucionária assumida pela arte, essa dimensão experimental e construtiva faz-se presente como oposição a uma linguagem orientada para uma descrição da realidade, que não nos permite realmente conhecê-la, mas, ao contrário, mascara suas contradições.

Tendo em vista tal diagnóstico, a força crítica do teatro de Brecht, não é identificada por Benjamin no engajamento temático propriamente dito do enredo da narrativa das peças, dos posicionamentos do dramaturgo ou personagens, conforme observa Luciano Gatti¹⁰³, da qual não se poderia extrair um ensinamento prático. Sua interpretação de *Um homem é um homem* não é centrada na parábola e um suposto ensinamento a ser extraído dela¹⁰⁴, mas na força do choque perceptivo a partir da

102 BRECHT, B. *O Processo do filme A Ópera dos Três Vinténs*: uma experiência sociológica. Porto: Campos das Letras, 2005, p. 85; BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*, p. 106.

103 Cf.: GATTI, L. "A citação do gesto". In: *Constelações*: Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

104 Aqui, temos uma divergência entre as interpretações de Benjamin e Brecht acerca da função da parábola no teatro épico, que remete-nos à polêmica envolvida em seu debate sobre a obra de Kafka, mais especificamente, sobre a parábola kafkiana, ocorrido, durante a estadia de Benjamin na casa de Brecht em 1934. Enquanto este critica a parábola em Kafka por sua ausência transparência, de modo que não seria possível extrair dela qualquer ensinamento sobre a realidade, Benjamin vê justamente aí o seu valor, pois, assim, subverteria a forma da parábola e apontaria para o esfacelamento da tradição que a sustentava e permitia a transmissão do ensinamento. Em seu ensaio sobre Kafka, Benjamin desenvolve tal leitura, na qual enfatiza a importância do "gesto" como elemento nebuloso de suas parábolas. Sobre o debate e suas interpretações e repercussões posteriores, cf. BENJAMIN, W. *Anotações de Svendborg*. Tradução e Nota introdutória de Luciano Gatti. *Viso – Cadernos de estética aplicada*, Nº 9, jul-dez/2010; MOSES, S. "Brecht und Benjamin als Kafka-Interpreten. In: *Juden in der deutschen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986; MÜLLER, H. "Fatzner ± Keuner". In: *O espanto no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

interrupção da ação – que atuaria sobre a vivência de choque naturalizada do cotidiano, desnaturalizando-a – e, também, no trabalho de “citação dos gestos”, na possibilidade experimental de diversos arranjos para o material gestual, fornecendo, assim, um espetáculo das contradições sociais a partir da materialidade do corpo do ator, sempre mediada pela técnica. “O gesto demonstra a significação social e a aplicabilidade da dialética. Ele põe à prova as condições a partir do próprio ser humano. As dificuldades com as quais se defronta o diretor em um ensaio não podem ser solucionadas sem uma percepção concreta do corpo social”.¹⁰⁵ Segundo Benjamin:

O gesto possui duas vantagens sobre as declarações e asserções altamente enganadoras feitas pelas pessoas e sobre suas ações multifacetadas e opacas. Em primeiro lugar, o gesto é falsificável apenas até certo ponto; e quanto mais inconspícuo ele é, mais habitualmente é repetido, mais difícil é falsificá-lo. Em segundo lugar, diferentemente das ações e realizações das pessoas, ele tem um começo e um fim definíveis. De fato, essa natureza estrita, assemelhada a uma estrutura, encerrada em cada momento de uma atitude que, ao fim e ao cabo, é como um todo num estado de fluxo vivo, é uma das características dialéticas básicas do gesto.¹⁰⁶

Para Benjamin, a matriz dialética do teatro épico não seria o desenrolar contraditório de palavras e ações, mas sim o “gesto”. É ele o centro de sua interpretação do potencial de crítica política da peça *Um homem é um homem*: a perspectiva crítica seria despertada na relação com o espectador por meio do trabalho e repetição dos mesmos gestos em diferentes momentos da peça, que geraria um reconhecimento das diversas relações contraditórias neles presentes – e aqui, a compreensão benjaminiana parece enfocar o próprio gesto corporal, e não a compreensão totalizante, global, do *Gestus* por Brecht.¹⁰⁷ É por meio desse trabalho de “citação dos gestos” que Galy Gay mostra-se como “um palco das contradições da nossa sociedade”¹⁰⁸, fornecendo um espetáculo desta dialética. Conforme observa

105 BENJAMIN, W. *Versuche über Brecht*, p. 19.

106 *Ibid.*, p. 9.

107 A especificidade da leitura benjaminiana focada no gesto é alvo de polêmica por autores e intérpretes de Brecht. Segundo Bornheim, apesar de defender a natureza dialética das relações entre todos os elementos do teatro épico, com tal interpretação focada no “gesto” e em sua relação com a ação, Benjamin pareceria considerar que o gesto encontra seu princípio e seu fim no corpo de quem age, passando por cima da relação dialética fundamental entre palavra e “gesto”, sacrificando o caráter dialético da relação entre parte e todo no teatro épico de Brecht (BORNHEIM, G. *Brecht: a Estética do Teatro*, p. 179). O “gesto”, segundo Bornheim, é apenas uma consequência do processo de separação dos elementos, que, por sua vez, engloba o processo de interrupção – que, segundo Benjamin produziria, o gesto –, mas não coincide com ele.

108 *Ibid.*, p. 15 e p. 24; *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 85.

Benjamin, “o mesmo gesto faz com que ele desista de comprar o peixe e aceite o elefante”.¹⁰⁹ Assim, segundo ele, a personagem Galy Gay:

deixa as contradições da existência onde, em última instância, elas precisam ser superadas: no ser humano. [...] Ele convive com sua natureza de mercenário, assim como convivera com sua natureza de estivador. Um homem é um homem: não se trata de fidelidade à própria essência, mas sim da constante prontidão para acolher uma nova essência.¹¹⁰

Devemos ressaltar que tais questões remetem a reflexões anteriores de Benjamin. No texto “Programa de um teatro infantil proletário”, escrito em 1928 como um programa para um teatro infantil fundado e dirigido por Asja Lacis em Moscou, Benjamin já identificava no gesto o elemento central da discussão de um caráter pedagógico e político do teatro. Em um contexto em que já refletia sobre o problema de uma crise da experiência e das possibilidades pedagógico-políticas da arte a partir daí, a experimentação gestual já apresentava importância central, configurando uma constelação que relaciona gestos, jogo e hábito¹¹¹. Segundo Benjamin, em “Brinquedo e Brincadeira. Observações sobre uma obra monumental”, a essência da representação estaria no “fazer sempre de novo”, e não no “fazer como se”: seria a repetição do mesmo que caracterizaria a representação, bem como o jogo ou a brincadeira, sendo o elemento comum que revelaria a raiz profunda do duplo sentido do termo alemão *Spielen* – que significa tanto representar quanto brincar, jogar.¹¹² Esta “repetição do mesmo” estaria na origem dos hábitos, formas cristalizadas e irreconhecíveis de uma experiência sempre repetida.¹¹³ Assim, a representação seria a repetição de uma experiência cristalizada em hábito. Podemos pensar que, em um contexto de perda da capacidade de comunicar experiências, com a interrupção da ação na representação do teatro épico e a “citação de gestos”, sua repetição em diferentes momentos, Benjamin perceberia o vir à tona em sua materialidade de um hábito cristalizado,

109 *Ibid*, p. 89;

110 *Idem*, *Versuche über Brecht*, p. 16. ; *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 86.

111 O ensaio apresenta diversos pontos de afinidade com a “peça didática” (*Lehrstück*), ou “peça de aprendizagem”, de Brecht, sobretudo no que diz respeito a uma aprendizagem a partir da improvisação e jogo de experimentação. Cf. KOUDELA, I. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1991: p. 26-31.

112 BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 253.

113 Benjamin vale-se das considerações de Freud em *Para Além do Princípio do Prazer*, em que observa o ato de repetição como forma de apropriar-se ativamente de uma experiência traumática sofrida e relaciona a compulsão de repetição com um “além do princípio de prazer”. No ensaio em questão, Freud vê no gesto, por ele denominado de *fort-da*, de esconder e aproximar um brinquedo realizado por seu neto uma forma de assenhorar-se da experiência da perda do objeto de desejo, gerada pelos momentos de ausência da mãe.

permitindo desnaturalizá-lo e criticá-lo, reconhecê-lo e experimentar novas formas de ação.

3. Interrupções da história

Enquanto para Brecht a noção de “épico” aparece especialmente relacionada ao efeito de estranhamento, na interpretação de Benjamin, pode-se dizer que está intimamente ligada à interrupção.¹¹⁴ No enfoque benjaminiano da articulação entre interrupção da narrativa e da ação pela montagem, “ordenamento experimental” e citação dos “gestos”, teríamos presente uma relação, cara a Benjamin, entre interrupção (*Unterbrechung*), crítica e verdade, como aponta Jeanne Marie Gagnebin, que remete a escritos de juventude¹¹⁵ e seria posteriormente desenvolvida em sua formulação de uma crítica “materialista” da compreensão da história nas “teses” *Sobre o Conceito de História* e também nas *Passagens*¹¹⁶: a identificação da interrupção do encadeamento de uma falsa narrativa totalizante como um potencial crítico, que abre a possibilidade de exposição de uma verdade histórica. Já poderíamos identificar, em suas interpretações do teatro épico, o momento de interrupção do curso da história – do tempo e do andamento da fábula teatral – como momento privilegiado para a crítica e para a exigência da ação política, interrompendo o curso da ação e do tempo, imobilizando o presente e permitindo vislumbrar, conforme desenvolverá nas “teses”, a partir do choque, o relampejar de uma imagem do presente como “tempo do agora” (*Jetztzeit*) a partir do qual se torna possível “escovar a história a contrapelo”.

As noções de interrupção, imobilização, fratura ou cesura cumprem, no pensamento historiográfico de Benjamin, a importante função de crítica a uma concepção trivial de relação histórica linear, baseada em uma concepção determinista de causalidade.¹¹⁷ Nas *Passagens*, Benjamin afirma que

ao pensamento pertencem tanto o movimento quanto a imobilização dos

114 Cf. DAMIÃO, C. “Sobre o significado de épico na interpretação benjaminiana de Brecht”. In: *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007. A autora realiza uma análise da relação entre épico e interrupção em Benjamin.

115 Esta relação já está presente em textos como *As Afinidades Eletivas de Goethe*, com a destruição da “bela aparência” pelo “sem-expressão”, e na *Origem do Drama Barroco Alemão*, com a noção de tarefa crítica da filosofia como ciência da “origem” (*Ursprung*).

116 GAGNEBIN, J. M. *História e Narração em Walter Benjamin*, p. 101-102.

117 Cf. GAGNEBIN, J. M. *Ibid.*, p. 105; MATOS, O. Iluminação Mística, Iluminação Profana: Walter Benjamin. São Paulo, *Revista Discurso*, n. 23, 1994, p. 89; BUCK-MORSS, S. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG / Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002, p. 401-402.

pensamentos. Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ela é a cesura no movimento do pensamento. [...]. Ela deve ser procurada onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível.¹¹⁸

Aqui, temos as importantes noções de “dialética na imobilidade” (*Dialektik im Stillstand*), já presente em seu primeiro ensaio “O que é o teatro épico?”, como vimos, e “imagem dialética”, centrais nas *Passagens*. À narrativa histórica falsamente encadeada ele opõe uma relação de intensidade percebida subitamente pelo confronto de acontecimentos que podem estar distantes cronologicamente, mas nos quais o historiador, por meio da interrupção da narrativa da história, percebe uma iluminação recíproca geradora de um “choque”, de modo que seu pensamento para e se cristaliza numa constelação tensa, em uma “dialética na imobilidade” na qual o passado se atualiza no presente e lampeja diante dele o momento do “agora” para a intervenção política. Como afirma nas *Passagens*, “não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade”¹¹⁹. Como observa Jeanne Marie Gagnebin, a imobilização e a interrupção do *continuum* da história representam uma “resistência à engrenagem política e social”: “somente a tentativa de parar o tempo pode permitir a uma outra história vir à tona, a uma esperança de ser resguardada em vez de soçobrar na aceleração imposta pela produção capitalista”.¹²⁰ Benjamin vê na interrupção e no “salto” do *continuum* da história, na intervenção eficaz que para o curso do tempo, o momento característico da ação política revolucionária, do “salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx. [...] A consciência de fazer explodir o *continuum* da história é própria às classes revolucionárias no momento da ação”.¹²¹

Assim, Jeanne Marie Gagnebin e Susan Buck-Morss¹²² enfatizam a importância de notar que Benjamin estabelece também uma crítica a variantes marxistas da historiografia, já que a crítica à historiografia burguesa não implica a sua mera substituição apressada por um outro sistema explicativo da história, por uma contra-história oposta à primeira, mas sim a exigência de nela introduzir rupturas, promover

118 BENJAMIN, W. *Passagens* (Tradução: Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão). Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 518.

119 *Ibid.*, p. 504.

120 GAGNEBIN, J. M. *História e Narração em Walter Benjamin*, p. 98.

121 BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 230.

122 GAGNEBIN, J. M. *História e Narração em Walter Benjamin*, p. 104; BUCK-MORSS, S. *Dialética do Olhar*, p. 401-402.

abalos e choques que interrompem o seu encadeamento falsamente natural, trazendo à tona elementos de um passado reprimido e imobilizando o presente como “tempo do agora” (*Jetztzeit*) do agir revolucionário, canalizador de tais elementos.¹²³ A noção do “tempo do agora” como um momento canalizador dos apelos de um passado reprimido dirigidos ao presente, como uma atualização do passado no momento presente, a ser vislumbrado como o momento para o agir revolucionário, constitui um esforço benjaminiano para formular uma “historiografia materialista” desvinculada da noção de progresso, em uma crítica à social-democracia e ao mecanicismo da Segunda Internacional. Temos, aqui, uma busca por substituir a noção de progresso pela de “atualização”, em uma oposição à concepção da história como “marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo”¹²⁴, linear – concepção partilhada tanto pelo historicismo como pela social-democracia e à qual a noção de progresso como lei da humanidade está indissociavelmente ligada. A tarefa própria do “historiador materialista” seria a de produzir tais interrupções e imobilizações na narrativa oficial da história: as hipóteses de explicação e compreensão da dinâmica histórica próprias do historiador materialista não deveriam, assim, fazê-lo fornecer apressadamente uma narrativa da história tão coerente e exaustiva como aquela à qual se opõe, mas orientá-lo em sua tarefa de nela produzir tais rupturas eficazes, silêncios e fraturas que permitam vir à tona uma outra possibilidade para o presente.

Podemos identificar uma semelhante oposição entre concepções de temporalidade já presente no contexto de seus escritos sobre o teatro épico de Brecht, com a temporalidade própria que lhe é exigida, caracterizada por “saltos e interrupções” – oposta a uma temporalidade acelerada e linear do “drama aristotélico”, segundo Brecht –, na qual Benjamin parece ver o momento de interrupção como o momento da crítica.

Aqui, deve-se ressaltar que Benjamin se apropria do procedimento de montagem, que constitui para ele não apenas um elemento central para sua compreensão estética do teatro de Brecht e de determinadas obras de arte modernas, mas o cerne de seu próprio procedimento de trabalho. Conforme afirma nas

123 Buck-Morss enfatiza tal aspecto para afastar o pensamento benjaminiano de leituras da “desconstrução”, “forma hermenêutica” que nega uma noção de passado como “ponto fixo” e prioriza a interpretação do presente, com pretensões filosoficamente radicais anti-ideológicas, mas “não consegue parar ou deter o que se experimenta como um inquieto continuum de significado, porque não há imagem do presente como o momento da possibilidade da ação revolucionária que detenha o pensamento” (BUCK-MORSS, *Ibid.*, p. 402): segundo Buck-Morss, por apresentar a noção de presente como “tempo do agora” da ação revolucionária como um eixo magnético para as interrupções, Benjamin se distinguiria da “hermenêutica da desconstrução”.

124 BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 229.

Passagens, “a primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total”¹²⁵: trazer à tona, a partir dos próprios fragmentos da realidade, confrontados como “mônadas”, a contradição do todo.

Ao “choque” gerado por uma constelação imobilizada, saturada de “agora”, que interrompe o fluxo contínuo da história, relaciona-se a noção de um “despertar” histórico, que, como observa Jeanne Marie Gagnebin, encontra sua origem na crítica de Benjamin ao surrealismo, e em particular, ao *Camponês de Paris*, de Aragon – obra que é simultaneamente inspiração e alvo de crítica.¹²⁶ Tal noção de “despertar” histórico é central para as *Passagens* e remete a uma “exigência política e ética não de parar de sonhar, porém, muito mais, de juntar energia suficiente para confrontar o sonho e a vigília e agir, em consequência, sobre o real”.¹²⁷ Esta ação, para Benjamin, só pode ser a ação revolucionária sobre a realidade, que não pode ser enfrentada e transformada apenas “pela força da imaginação pessoal, mas também pela força da ação coletiva”.¹²⁸ Esse despertar corresponderia ao momento, enfatizado nas “Teses”, no qual a interrupção do *continuum* da história torna os sujeitos capazes de captar todos os apelos dirigidos ao presente e vê-lo como o momento para responder a eles. Assim, teríamos a noção de “imagem dialética”, central para as *Passagens*, correspondente a uma constelação verdadeira da história na qual se encontram, numa “dialética na imobilidade” (*Dialektik im Stillstand*), sonho e despertar, passado e presente. Passagem do sonho ao despertar, a “imagem dialética” exige um certo afastamento em relação à realidade, que deve ser mediada por um reconhecimento histórico, reconhecendo-se, em uma “dialética na imobilidade” relacionada a um “choque”, por um lado, o lampejo de um apelo de um passado oprimido, e por outro, o presente como o momento no qual a ação revolucionária redentora do passado e do presente é possível.

Temos, então como observa Olgária Matos, a noção de um trabalho de “construção do olhar”, dado que “a imagem só se realiza como imagem dialética no

125 BENJAMIN, W. *Passagens*, p. 503.

126 Benjamin via *O Camponês de Paris* como impulso original para o início de seu projeto de escrita das *Passagens*. Cf. carta a Adorno, de 31 de Maio de 1935. In: *Correspondência 1928-1940/ Theodor Adorno, Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 155.

127 GAGNEBIN, J. M. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009, p. 79-80.

128 *Ibid*, p. 80.

trabalho do historiador”.¹²⁹ Neste aspeto, podemos traçar, como observa Sean Carney¹³⁰, uma afinidade entre a noção benjaminiana de “imagem dialética” enquanto “dialética na imobilidade” e o “olhar complexo” que, segundo Brecht, o espectador do teatro épico deveria exercitar, enquanto observador atento, reconhecendo contradições na contraposição entre os diferentes elementos do espetáculo, comparando *Gestus*, naquela atitude similar à de um leitor que folheia seu livro, comparando diferentes passagens e citações.

Tal noção de “choque” remete, como observa Olgária Matos, à noção freudiana de *Unheimliche*, que se refere ao efeito inquietante gerado pelo retorno de algo outrora familiar e recalcado. Para Freud, tal efeito seria produzido “quando complexos infantis reprimidos são novamente avivados, ou quando crenças primitivas superadas parecem novamente confirmadas”.¹³¹ Segundo Olgária Matos, Benjamin apropria-se dessa noção freudiana para referir-se ao choque gerado pelo retorno do “passado reprimido, mas não esquecido”, que permanece submerso¹³²: seria a partir desse choque, desse estranhamento, que processos do passado adentrariam o presente, rompendo sua linearidade. É o choque da imagem que relampeja diante do observador atento, fazendo com que fragmentos do tempo, do passado que permanece submerso, irrompam no presente.

No contexto de sua interpretação do teatro épico, é a partir da interrupção da ação, da interrupção do “fluxo real da vida” geradora do choque, permitindo a citação do gesto, que se constrói a “dialética na imobilidade”, possibilitando aos processos históricos subjacentes ao presente virem à tona. Segundo Benjamin, “a condição que se descobre no teatro épico é a dialética na imobilidade” (*Dialektik im Stillstand*)¹³³: essa “dialética na imobilidade seria o mais autêntico objeto do assombro” gerado pelo teatro épico.¹³⁴

129 MATOS, O. *Iluminação Mística, Iluminação Profana*: Walter Benjamin, p. 101.

130 Sean Carney defende que na noção benjaminiana de “imagem dialética” “encontra-se uma ferramenta interpretativa central para a compreensão da teoria e prática estéticas de Brecht” (CARNEY, S. “Dialectical images”. In: *Brecht and Critical Theory: Dialectics and contemporary aesthetics*. New York: Routledge, 2005, p. 45). Buscamos trazer tal noção para ajudar a compreender a leitura benjaminiana do potencial crítico do teatro épico de Brecht, sem perder de vista, no entanto, sua especificidade em relação à perspectiva brechtiana.

131 FREUD, S. “O Inquietante”. In: *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”)*: Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 371.

132 MATOS, O. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 127.

133 BENJAMIN, W. *Versuche über Brecht*, p.20.

134 *Ibid*, p. 21.

Bibliografia

- ADORNO, T. *Correspondência 1928-1940/ Theodor Adorno, Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. (Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- BENJAMIN, W. Anotações de Svendborg. Tradução e Nota introdutória da Luciano Gatti. *Viso – Cadernos de estética aplicada*, Nº 9, jul-dez/2010.
- _____. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo – Obras Escolhidas III*. 3ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000;
- _____. *Gesammelte Briefe - Band IV, 1931-1934*. Herausgegeben von Christoph Götde und Henri Lonitz. Frankfurt am main: Suhrkamp, 1998.
- _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura – Obras Escolhidas I*. 3ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- _____. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- _____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- _____. *Versuche über Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.
- BLOCH, E. “‘Entfremdung, Verfremdung’: Alienation, Estrangement”. In: *The Drama Review: TDR, Vol. 15, N. 1 (Autumn, 1970), The MIT Press, pp. 120-125*.
- BRECHT, B. *A compra do latão*. Belo Horizonte: Editora Vega, 1999.
- _____. *Poemas 1913-1956*. São Paulo, Editora 34, 2000.
- _____. *Diário de Trabalho, volume I: 1938-1941*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978;
- _____. *Gesammelte Werke*. Band 15: Schriften zum Theater I. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967.
- _____. *Gesammelte Werke*. Band 17: Schriften zum Theater 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967.
- _____. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 2: Stücke 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988.
- _____. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 10.1: Stücke 10. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1992.
- _____. *O Processo do filme A Ópera dos Três Vinténs: uma experiência sociológica*.

Porto: Campos das Letras, 2005;

_____. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. “Um homem é um homem”. In: *Teatro Completo* em 12 volumes – volume 2. Tradução de Fernando Peixoto, Renato Borghi e Wolfgang Bader. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BORNHEIM, G. *Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BUCK-MORSS, S. *Dialética do Olhar*: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG / Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CARNEY, S. *Brecht and Critical Theory*: Dialectics and contemporary aesthetics. New York: Routledge, 2005.

CARVALHO, S. “Brecht e a dialética”. In: Almeida, Jorge de. Bader, Wolfgang (Orgs.). *O Pensamento alemão no século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. Questões sobre a atualidade de Brecht. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 6, 2006, p. 167-173;

DAMIÃO, C. “Sobre o significado de épico na interpretação benjaminiana de Brecht”. In: *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007.

DIEBOLD, B. “Militärstück von Brecht”. In: *Frankfurter Zeitung*, 11 de fevereiro de 1931.

EAGLETON, T. *Ideologia*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997.

FREUD, S. “O Inquietante”. In: *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”)*: Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010;

GAGNEBIN, J. M. Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 46, nº 112, 2005.

_____. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009;

GATTI, L. *Constelações*: Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno. São Paulo: Edições Loyola, 2009;

GOETHE / SCHILLER. *Correspondência*. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Hedra, 2010.

KOUDELA, I. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

KNOPF, J. *Brecht-Handbuch*: Theater. Stuttgart: Metzler, 1980.

LUKÁCS, G. *Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MACHADO, C. E. J. *Um capítulo da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: UNESP, 1998.

MARX, K. *O Capital: crítica da economia política – Volume I*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. Lisboa: Edições 70, 1989.

MATOS, O. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010;

_____. Iluminação Mística, Iluminação Profana: Walter Benjamin. São Paulo, *Revista Discurso*, n. 23, 1994.

_____. *Walter Benjamin: a citação como esperança*. In: Revista Semear, Rio de Janeiro, v. 6, 2002.

MÜLLER, Heiner. “Fatzner ± Keuner”. In: *O espanto no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PATTERSON, M. *The Revolution in German Theatre: 1900 – 1933*. Boston, London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1981.

PEIXOTO, F. *Brecht, Vida e Obra*. 3a. Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

PISCATOR, E. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968

ROSENFELD, A. *História da Literatura e do Teatro Alemães*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

SARRAZAC, J.-P. *La Parabole ou L’Enfance du Théâtre*. Belfort: Circé, 2002.

_____. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHWARZ, R. “Altos e Baixos da Atualidade de Brecht”. In: *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SZONDI, P. *Teoria do Drama Moderno*. 2ª. Edição. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WEGE, C. (Herausgeber). *Brechts Mann ist Mann*: Herausgegeben von Carl Wege. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.

WILLET, J. *O teatro de Brecht visto de oito aspectos*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1967.

WIZISLA, E. *Benjamin e Brecht: História de uma amizade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.