DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2176-8099.pcso.2019.165732

Benjamin sobre Brecht: técnica, narração e crítica

Benjamin on Brecht: technique, narration and criticism

Rafael Marino[a]

BENJAMIN, Walter. *Ensaios sobre Brecht*. Trad. de Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

Finalmente o leitor brasileiro terá em mãos todos os textos de Walter Benjamin sobre Bertold Brecht reunidos em um único volume, contando com nove ensaios e um conjunto de anotações pessoais do filósofo sobre a sua convivência e debates com o dramaturgo e poeta, documentadas pelo primeiro em forma de diário, além de artigos importantes sobre o dramaturgo no Brasil. É bem verdade que alguns dos ensaios coletados neste volume já circulavam por estas bandas (Cf. BENJAMIN, 2011), contudo, reunidos em sua totalidade, tornam-se de um valor intelectual inestimável entre os interessados na "tradição contraditória" (SCHWARZ, 2012, p. 13), composta por Lukács, Benjamin, Adorno e Brecht. Ao começo da coletânea, pode-se ver que um de seus maiores acertos é a inclusão de textos manuscritos não publicados ou versões inéditas de ensaios conhecidos, como a primeira versão de "O que é o teatro épico?" e "Estudos para a teoria do teatro épico", ambos de 1931, legando-nos peças do maior interesse no intuito de melhor entendermos tanto o processo do trabalho intelectual benjaminiano, quanto a experiência intelectual e artística de um dos maiores dramaturgos e críticos do século XX.

No primeiro ensaio do livro, suscitado pelas críticas recebidas por Brecht na montagem de "Um homem é um homem", em 1931 (WIZISLA, 2009, p. 112), Benjamin tenta delimitar o que haveria de novidade no teatro épico em meio às formas teatrais desenvolvidas à época, como é o caso do drama burguês, do teatro de variedades e

a Doutorando e mestre (2019) em Ciência Política pela FFLCH-USP e graduado em Ciências Sociais pela mesma instituição, tem experiência na área de Ciência Política, com ênfase em Pensamento político brasileiro e Teoria Política. Desde 2013 participa do Grupo de Pesquisa "Pensamento e Política no Brasil", coordenado pelos Profs. André Singer e Bernardo Ricupero vinculado ao Centro de Estudos dos Direitos da Cidadania (CENEDIC-USP). Atualmente desenvolve pesquisa sobre o pensamento político e social da tropicália.

1 Para acompanhar os debates entre Benjamin e Brecht, ver Gatti (2009).

2 É preciso dizer que nesta edição em português falta um esquema mais detalhado dos anos de todos os textos públicos e, quiçá, um pequeno histórico de sua precedência e de mudanças das versões de alguns ensaios, algo que pode ser encontrado em Wizisla (2009, p. 98-144).

CC BY NC SA

do naturalismo[3]. Seguindo o argumento, o teatro épico estaria à altura das novas formas técnicas da época, tanto quanto o cinema e o teatro, de sorte que o palco deixa de ser um fosso separador de atores e público, como gostaria sua origem sacra. Torna-se, deste modo, tribuna. Mesmo assim, boa parte do que era feito no mundo cênico e da dramaturgia burguesa queria-o escondido, sem considerá-lo de maneira adequada, levando à colocação em cena de um aparato teatral obsoleto. Exceção parcial a este quadro era a do teatro de atualidades, portador de peças na forma de teses políticas; aqui, no máximo, as massas proletárias ingressavam nas posições criadas para as massas burguesas, sem que as conexões funcionais entre palco e público, texto e encenação tivessem sido alteradas. O fundo histórico ainda não havia se transfigurado em forma teatral, algo que o épico não poderia deixar sem modificação.

Neste período o palco deixa de ser o local no qual se apresentam as tábuas de representação do mundo ao público, passando a ser espaço de exibição, ou melhor, de revelação das situações históricas via encenação baseada no gesto. Fazendo sistema com isso, Brecht pensava ser mais interessante, do ponto de vista pedagógico, as apresentações de situações previamente conhecidas, intentando tornar a peça em verdadeiro objeto de estudo e conhecimento. Assim, a consciência de ser teatro, ao contrário do palco naturalista que tenta reprimi-la, e a todo custo 'representar a realidade', torna-se produtiva e crítica, num sentido marxista de desnaturalização permanente do que é colocado como um dado imutável na sociedade capitalista.

Nesse bojo, o público não é mais visto como cobaia passiva; a rigor a ideia de público, como totalidade mistificadora, é desfeita criticamente e dá espaço a partidos ativos, baseados na luta de classes real. Com efeito, Brecht questiona o caráter de entretenimento do teatro, abalando tanto seu lugar social no capitalismo, quanto os privilégios dos críticos, os quais vêm o monopólio da verdade sobre o teatro desfeita, já que o "público" torna-se seu fórum e o critério passa a ser a organização da massa de espectadores, em boa medida proletários no teatro brechtiano. Todavia, este não é contrário à diversão, tanto é que, citando o dramaturgo, Benjamin defende que o processo de aprendizado deve ser prazeroso em si; conhecer o homem de determinada maneira seria um triunfo, sabê-lo como mutável e como passível de modificar o ambiente ao seu redor geraria um prazer aos que assistem.

3 Para mais sobre o drama moderno e outras formas históricas do teatro, ver Szondi (2004; 2011) e para ver a especificidade do épico em meio à teoria dos gêneros, cf. Rosenfeld (2014).

Ao texto, a encenação não mais enseja uma interpretação virtuosa, mas sim um controle acurado; à encenação, o texto passa a ser um conjunto de coordenadas, a partir das quais registra-se o resultado. O diretor coloca em circulação teses sob as quais atores devem tomar partido, deste modo atores não são mais fingidores que encarnam papéis, mas funcionários que os inventam. Diante deste aparato teatral novo, o material que lhe dá sustentação é o gesto cuja utilização objetiva passa a ser a tarefa do teatro épico. Ao contrário do modelo dramático de encenação – encontrado num ator que se identifica profundamente com seu papel -, o gesto tem a vantagem de poder ser falseado e enganador até certo ponto, além de ter um início e fim bem nítidos – com um ator que vive seu papel de maneira distanciada e em terceira pessoa, levando a uma prática que desnuda os procedimentos teatrais, isto é, contrária ao ilusionismo e que revelaria à plateia o caráter mutável da figura e da realidade que a engendra. Lembrando que a uma direção épica o essencial seria justamente apresentar o confronto permanente entre o evento cênico mostrado e o comportamento cênico que o mostra, a ação representada com a ação de representação em si. Fundamental aos gestos seriam as interrupções articuladas ao texto em uma montagem teatral, posto que quanto mais existirem as segundas mais teremos os primeiros e ambos são possibilitados pelo estágio mais avançado da técnica – tornados comuns no cinema e na fotografia. Destarte, assim como para Hegel (2011, 2012), a passagem do tempo é meio a partir do qual a dialética se apresenta e não o seu elemento constituinte, no teatro épico a mão da dialética é o gesto e não o curso contraditório de enunciados ou do comportamento.

No ensaio subsequente, mudanças primordiais não estão presentes, entretanto vê-se a recolocação e até o aprofundamento de sua argumentação sobre o gesto no teatro épico, passando pelas seguintes perguntas: de onde este tiraria seus gestos? Qual seria seu aproveitamento? A partir de quais métodos são elaborados? Benjamin as responde arguindo que os gestos são encontrados na realidade atual e em qualquer peça, mesmo nos dramas históricos mais longínquos, o autor só poderia dar cabo de sua tarefa de modo satisfatório caso combinasse acontecimentos históricos com um gesto atual. Quanto ao seu aproveitamento político-pedagógico, enfatiza seu potencial disruptivo ligado ao retardamento da interrupção e ao caráter episódico de seus enquadramentos. À terceira questão, o filósofo alemão indica que os gestos são compostos com base na dialética de certas relações, ao modo da relação entre ator representado com a personagem representada e vice-versa, ou do comportamento do ator com o comportamento do público e o contrário também, todas submetidas à dialética superior determinada pela

relação entre conhecimento e educação, visto que a um só tempo os conhecimentos atingidos pelo teatro épico possuem um efeito educativo e este metamorfoseia-se em conhecimentos distintos ao diretor e ao público.

Vale notar que ainda que, distintamente do segundo ensaio, os textos aqui apresentados guardam certos resquícios do método de estudo, o qual capta a matéria e a análise de várias formas, frente à árdua exposição das determinações essenciais de um objeto (Marx, 1983, p. 20).

Dito isto, no terceiro texto da coletânea, publicado no ano de 1939, de seu texto sobre o teatro épico, encontramos um ensaio mais coeso e organizado por temas, desde o relaxamento do público até o teatro como tribuna - sendo lícito aproximá-los à aforismos de sua lavra. Aqui Benjamin expõe de modo ainda mais claro a contraposição radical do teatro épico em relação ao dramático formulado por Aristóteles: a catarse e a empatia necessárias a este foram descartadas, entrando em cena o espanto frente às situações descobertas (e não mais apresentadas, como na dramaturgia corrente) que o herói se encontra. Revolução estética comparável à descoberta da geometria não-euclidiana por Bernhard Riemann. Se nas versões anteriores a atenção era totalmente voltada para a peça *Um homem é um homem*, agora *O voo de Lindbergh* e *A vida de Galileu* são interpeladas como exemplos importantes do gênero épico. Outra interpelação interessante se dá quanto ao teatro chinês a respeito do distanciamento e de seu anti-ilusionismo, permitindo um teatro efetivamente didático[4]. Aliás, o próprio conceito de didatismo dá as caras com maior força nesta versão do ensaio, apresentado de uma forma mais constituinte à análise do teatro épico e seus desdobramentos políticos.

No quarto ensaio (1930) vê-se tanto um comentário da possibilidade da citação e do gesto das últimas páginas de *O declínio do egoísta Johann Fatzer*, quanto a análise de Brecht como um fenômeno multifacetado: literato talentoso, pensador político e organizador que, embora tivesse enorme habilidade literária, recusa-a enquanto recurso usado livremente, lançando mão deste engenho quando é convencido de sua utilidade guiada pela necessidade política de se mudar o mundo. Por meio dela não se fala em renovação vazia e sim planejamento de uma inovação histórica; aqui a literatura se vê colocada como ramificação secundária de um processo maior de transformação radical, do qual o produto principal é uma mudança de atitude, prática, diante do mundo. Atitude passível de ser aprendida por todos, pela via dos gestos citados e das palavras que as acompanham em seu

4 Sobre a relação de Brecht com o teatro chinês e vice-versa, cf. Tatlow; Wong (1982).

teatro, primeiro percebidas e posteriormente compreendidas: seu "primeiro efeito é pedagógico; em seguida, político; bem por último poético" (Benjamin, 2017, p. 35).

Nos ensaios de número cinco (1932) e seis (1938), lê-se uma análise crítica das peças *A mãe* e *Terror e miséria do Terceiro Reich* – parte do chamado teatro de emigração, organizado em 27 atos únicos. Na primeira, seguindo, talvez, trilhas deixadas por Engels em sua *A origem da propriedade família, da propriedade privada e do Estado*, Brecht afirma ser o comunismo nada radical se comparado ao capitalismo, principalmente caso notemos o que este faz diante da família, principalmente a proletária, visto que, nas condições históricas dadas, torna-se uma célula de dupla exploração das mulheres: primeiro como trabalhadora, depois como esposa e mãe, sob a qual recaem a "necessidade" reprodutiva (lembremos que o conceito de proletariado liga-se diretamente ao de *proles*, isto é, descendência) e a tarefa de reproduzir a força de trabalho de sua prole e marido. Em vista disso, o comunismo questiona: a família pode ser mudada a ponto de seus componentes e relações terem outra função social? Na obra em questão, o questionamento especifica-se quanto ao papel da mãe: pode sua função social tornar-se revolucionária? Pela via da prática política revolucionária, mãe e filho, teoria e prática, trocam de lugar, revertem-se; chegando ao partido pela chave da ajuda, tornando-se a mãe a prática encarnada. Na segunda peça, com formulações cuja colagem e reaproveitamento serão patentes nos ensaios teóricos sobre o teatro épico, Benjamin expõe os percalços evolutivos de Brecht e sua enorme potencialidade de transfigurar em forma teatral a experiência social e política que agarra politicamente; mesmo montado seguindo alguns procedimentos da dramaturgia tradicional.

A peça em questão, junto de outras obras, como as de Theodor Dudow, representou a chance de o teatro alemão de emigração tornar-se uma necessidade palpável, pois a experiência política do público e da época tomava efetivamente conta do palco, num movimento de unificação da política e da arte. Não é à toa que a tese central de seus atos seja de matriz kafkaniana e figurem a ideia de que invariavelmente o regime de terror, personificado no Terceiro Reich, mantenha forçosamente todas as relações humanas sob a égide da mentira. Aqui a verdade que haverá de consumir o Estado e asseclas é ainda uma pequena faísca, cujo alimento é, por exemplo, a ironia do trabalhador que desmente as falsidades atribuídas a ele pelo radialista.

Em seu sétimo ensaio (1938-1939)[5], Benjamin começa operando uma distinção entre comentário e parecer equilibrado – ressoando sua distinção anterior entre crítica e comentário, em que primeiro busca o teor de verdade de uma obra de arte e o segundo o seu teor factual (Benjamin, 2009, p.12) –, aquele, arcaico e autoritário, parte do pré-julgamento do caráter clássico de um texto e se atem ao seu conteúdo positivo; este distribui luzes e sombras sobre o texto. As dificuldades acumuladas pelo comentário giram em torno do fato de aqui lidar com poesia contemporânea e não clássica. Porém, a força para esta tarefa teria origem na compreensão de que o encorajamento pode vir do desespero, o qual advém do perigo de tudo o que temos em vista ser destruído pelo cenário político e social violento e incerto em que se vivia, aproximando-se do que expõe em sua sexta tese "Sobre o conceito de história" (Benjamin, 2011, p. 224-225). Seja em poesias de atitude associal ou social, o comentário de nosso filósofo acaba por iluminar conteúdos políticos até no mais lírico. Nas obras poéticas de Brecht, impressionáveis pela sua qualidade construtiva e seu desenvolvimento lírico, vê-se, ao fundo, a sociedade burguesa como a criadora das situações ali desenvolvidas; estruturalmente, o dramaturgo utiliza criticamente formas poéticas com as quais burgueses atraiçoam sua existência no intuito, porém, de revelar a dominação perpetrada pelo capitalismo.

No ensaio sobre o *Romance dos três vinténs*, Benjamin procura mostrar que não é só o título que diferencia o romance da peça a *Ópera dos três vinténs*. Nos oito anos que separam esta obra daquela, Brecht logra apropriar-se das lições políticas legadas pelo tumultuoso transcurso das décadas de 1920 e 1930 e com isso consegue criar um grande romance satírico. Nele, pouco restou da estrutura e das ações da peça teatral, apenas os personagens principais foram mantidos, afinal de contas o gangsterismo cresceu e organizou a barbárie de modo inaudito neste período; barbárie cujo aspecto drástico deixa de caracterizar apenas a miséria dos explorados e também passa a assolar os exploradores. Quanto ao caráter satírico do romance, Benjamin nota-o desde a sua composição, na qual épocas e ambientes díspares são unificados, algo que pode ser vislumbrado no momento em que gângsteres são ambientados numa Londres pretérita, tomada de empréstimo a Charles Dickens. Interessante notar que o filósofo entende a sátira como um gênero materialista - já que ao sátiro cabe desnudar o outro e suas relações, mostrando-os pelo espelho -, praticado pelo próprio Marx, o qual, ao colocar as relações humanas sob a luz da crítica e mostrar sua degradação na economia capitalista, tornou-a

5 Para uma análise detalhada do comentário de Benjamin sobre as poesias de Brecht e seu contexto, cf. Mazzari (2002).

dialética e alçou-o como professor dos sátiros. Outro ponto interessante de sua análise é ter conseguido mostrar que Brecht opera uma superação do romance policial, dado que mantém a sua técnica altamente desenvolvida, todavia, ao contrário deste gênero e sua divisão entre direito e delito, consegue relacionar ordem jurídica e crime ao figurar a disputa dos bandos de Peachum e Macheath.

Em "O autor como produtor", Benjamin, desde sua epígrafe, retirada do crítico literário Ramon Fenandez, aponta a necessidade de levar os intelectuais para o lado da classe trabalhadora por meio da tomada de consciência da identidade de suas incursões espirituais e sua condição de produtores. Não obstante a aparente proximidade com as posições desenvolvidas pelos comunistas ortodoxos quanto à arte, o ponto de vista de Benjamin diferencia-se radicalmente deste por ao menos dois motivos. Em primeiro lugar, o engajamento dos intelectuais deve se dar não de maneira abstrata ou voluntarista e sim pela demonstração da ligação entre liberdade artística e trabalho intelectual e as lutas pela socialização dos meios de produção em geral, visto que universidades, teatros e jornais cada vez mais exploram e alienam suas produções, legando-lhes a penúria e a ilusão da autonomia. Em segundo lugar, a oposição, antes vista como quase indissolúvel, entre obras de *tendência* e obras de *qualidade* é desfeita em prol da indispensabilidade em se ver a relação entre estes dois fatores, isto é: "uma obra que segue a tendência correta tem, necessariamente, de apresentar todas as outras qualidades" (Benjamin, 2017, p. 86). Mas como avaliar isto de maneira materialista? Conforme argumenta, o conceito de *técnica* literária torna-se aqui essencial, dado que permite-nos responder adequadamente a indagação por excelência do crítico dialético, qual seja: como uma criação literária ou poética se situa *dentro* das relações de produção e não *diante* destas, independentemente de seu posicionamento político.

Desta feita, uma produção intelectual dita progressista não deve viver sua solidariedade com o proletariado no plano de suas convicções e sim na dimensão de sua produção mesma, a qual não deve conformar-se às relações de produção, descrevendo-as ou até mesmo criticando-as, e sim buscar a sua transformação revolucionária por meio da destruição das oposições entre produtores e consumidores, engajamento e refinamento, e da superação de contradições que tolhem a inteligência. Entre os primeiros, poderíamos listar a inteligência alemã de esquerda, ao modo do chamado ativismo e da nova objetividade; o segundo grupo, por seu turno pode muito bem ser representado por Brecht e seu teatro épico, eminentemente anti-ilusionista e contrário à atitude contemplativa e passiva em relação ao trabalho intelectual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Benjamin, Walter. *Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Ed. 34, 2009.

Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política (Obras escolhidas v.1)*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2011.

Benjamin, Walter. *Ensaios sobre Brecht*. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

Gatti, Luciano. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Loyola, 2009.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Ciência da lógica: (excertos)*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Barcarolla, 2011.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do Espírito*. Tradução de Paulo Meses. Petrópolis: Vozes, 2012.

Marx, Karl. *O capital: crítica da economia política, V.1, L.1*. Tradução de Regis Barbosa e Flávio Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

Mazzari, Marcos Vinicius. Lírica e dialética na amizade entre Walter Benjamin e Bertold Brecht, Bertold. *Literatura e Sociedade,* v.1, n. 6, p. 64-82, 2002.

Rosenfeld, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

Schwarz, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Ed. 34, 2012.

Szondi, Peter. *Teoria do drama burguês*. Tradução de Luiz Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Szondi, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução Raquel Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Tatlow, Antony; Wong, Tak-Wai. *Brecht and East Asian Theatre. The proceedings of a Conference on Brecht in East Asian Theatre*. Aberdeen, HK: Hong Kong University Press, 1982.

Wizisla, Erdmut. *Walter Benjamin and Bertold Brecht – the story of a friendship*. Tradução de Christine Schuttleworth. New Haven, CT: Yale University Press, 2009.

Recebido: 29/10/2018 | **Aprovado:** 09/04/2019