

O GESTO SOCIAL NAS OBSERVAÇÕES DE WALTER BENJAMIN SOBRE BRECHT

The social gesture in Walter Benjamin's observations on Brecht

Maria Eduarda Castro

Universidade de São Paulo – USP

Resumo: Este trabalho analisa o procedimento do *gestus*, ou do “gesto social”, encontrado no teatro épico de Bertolt Brecht, sob o ângulo da filosofia de Walter Benjamin e de sua concepção de uma dialética em estado de “imobilidade” (*Dialektik im Stillstand*). O artigo se interessa pela evolução, na obra de Benjamin, dessa compreensão de dialética, que se aproxima cada vez mais, a partir da elaboração de seu *Trabalho das Passagens*, dos pressupostos do materialismo histórico de Marx.

Palavras-chave: Walter Benjamin; teatro épico; *Gestus*

Abstract: This paper analyzes the procedure of *Gestus*, or “social gesture”, found in Bertolt Brecht’s epic theater, from the perspective of Walter Benjamin’s philosophy and his conception of dialectics in a state of “immobility” (*Dialektik im Stillstand*). The article is interested in the evolution, in Benjamin work, of his dialectical thinking, which becomes increasingly aligned, starting from the elaboration of the *Arcades Project*, of to the assumptions of Marx’s materialism.

Keywords: Walter Benjamin; Epic Theater; *Gestus*

Recebido em: 20/04/2023

Aceito em: 02/05/2023

Walter Benjamin foi o crítico que melhor compreendeu o potencial político das ideias estéticas de Brecht. Foi quando conheceu Brecht pessoalmente, em 1924, e passou a ter mais contato com seu teatro, que Benjamin começou a demonstrar de forma mais direta seus pontos de vista sobre marxismo e luta de classes, assumindo a disposição, como escreve, nesse mesmo ano, em uma carta à Scholem, de “não mascarar de modo antiético quando os elementos atuais e políticos no meu pensamento [...] mas, antes, desenvolvê-los ao extremo, de modo experimental.” (BENJAMIN apud. WITTE, 2011, p. 71) O teatro épico representa, em sua filosofia, um novo campo de reflexões e práticas, que diziam respeito, por exemplo, à mudança da função social da arte, ao papel dos artistas e intelectuais como *produtores* de novas relações sociais, e mesmo a considerações sobre um território épico ligado à figura do narrador, e suas operações coletivas.

Já no fim da década de 1920, quando começam a se tornar mais próximos e a consolidar uma amizade, é possível dizer, conforme observou Wizisla, que o interesse de Benjamin por Brecht se concentra na importância de um debate sobre a função da arte, capaz de reposicionar as perguntas sobre temas e formas e sobre as próprias relações de produção:

Em resposta a uma pesquisa publicada pelo Berliner Börsen-Courier destinada a dramaturgos e diretores de teatro, Brecht escrevera, em 31 de março de 1929, que uma vez “captados os novos temas”, o passo seguinte deveria ser a “configuração de novas relações”, as quais, por sua vez, “somente poderiam ser simplificadas através da forma”: “Porém, tal forma poderia ser al-

cançada apenas ao se reconfigurar, completamente, a finalidade da arte.” (WIZISLA, 2013, p. 22)

Em nosso trabalho, discutimos o modo como a teoria do *gestus*, elaborada como ferramenta prática e teórica pelo teatro épico de Brecht, é utilizada na obra de Benjamin como uma modalidade de dialética, de base marxista, por meio da qual as contradições internas ao capitalismo e seus sujeitos podem aparecer. O processo de desumanização que pesa sobre os personagens do teatro épico, sob ameaça de um avanço do capitalismo que só tende a piorar, as pressões sociais que se apresentam muitas vezes como irresolvíveis no plano coletivo, não são delimitados por meio de formas bem resolvidas, por uma estética realista, sem contradições. O teatro épico inclui a possibilidade pós-naturalista de uma “desumanização da forma” (CARVALHO, 2013, p. 120), reflexo da desumanização das pessoas, como ocorre com a objetualização estilizada do personagem Galy Gay em *Um homem é um homem*.

Como um traçado prévio desse debate, nos interessa destacar alguns aspectos de uma concepção de dialética, em Benjamin, que, a partir da pesquisa e elaboração de seu trabalho das *Passagens* (1927-1940), passa a incorporar cada vez mais os pressupostos do materialismo de Marx. Benjamin desenvolve, neste trabalho, a noção de “imagem dialética” de forma semelhante à sua caracterização do gesto, no teatro épico. Em ambos os casos, está interessado na sondagem de uma dialética em estado de “imobilidade” (*Dialektik im Stillstand*). A procura de uma imagem dialética empreendida em *Passagens*, entretanto, traz à luz uma concepção de história que passa a ser mais pautada

pela dimensão de transitoriedade, pelas mudanças sociais em curso, diante da irradiação de um capitalismo avançado, da forma-mercadoria e de uma alienação que aparece em figuras de fantasmagoria e errâncias – como a figura do *flâneur*, que tem sua morada nas multidões de Paris. É o que se pode entrever no trecho abaixo de *Paris capital do século XIX*, texto escrito por Benjamin, em 1935, como uma apresentação prévia, enviada ao Instituto de Pesquisa Social, dos principais temas tratados em *Passagens*:

O olhar que o engenheiro alegórico lança sobre a cidade expressa [...] o sentimento de uma profunda alienação. É o olhar do flâneur, cujo gênero de vida dissimula, por trás de uma miragem benfazeja, a miséria dos futuros habitantes de nossas metrópoles. O flâneur procura refúgio na multidão. A multidão é o véu através do qual a cidade familiar se transforma, para o flâneur, em fantasmagoria. Essa fantasmagoria, em que a cidade aparece ora como paisagem, ora como aposento, parece ter inspirado a decoração das lojas de departamentos que põem, assim, a própria flânerie a serviço de seus negócios. De qualquer forma, as lojas de departamentos são a última paragem da flânerie. (BENJAMIN, 2006, p. 61)

A filosofia de Benjamin começa a se apropriar dos temas e dos procedimentos da dialética marxista, mais atenta do que nunca aos rumos da história dos oprimidos, quando, paradoxalmente, renuncia a uma estrutura dialética convencional, sistematizada na forma dos textos. Alguns de seus trabalhos chegaram a ser concebidos ou realizados, ao longo da década de 1930, com uma estrutura tríade, em seus capítulos ou partes, reservando às etapas finais valor de síntese, conseguida em uma espécie de tensão entre o mergulho filológico nos fenômenos e sua iluminação histórica. Tratava-se de uma perspectiva dialética que

teria seu acabamento na intenção do exegeta. Essa estrutura parecia agradar a Benjamin, no início da década de 1920, como é possível verificar nos planos de constituição da obra *Origem do drama trágico alemão* (BENJAMIN, 2011, p. 282), ou em seu ensaio “As afinidades eletivas de Goethe”. Este último, publicado em 1922, é dividido em três partes que mostram, passo a passo, as figurações “naturais”, ou naturalizadas, de uma “vida culpada” (BENJAMIN, 2009, p. 31), pautada nos imaginários de uma tragicidade pré-capitalista. Os personagens acabam alcançando um ponto de fuga do mito, por meio da desistência dos ideais de liberdade burgueses nos quais se fixavam, mesmo que pela morte.¹

O que parece estar em jogo, a partir do momento em que Benjamin se aproxima do materialismo de Marx, é um outro tipo de projeto dialético, de perspectiva não linear, que aparece com força em *Passagens*. Diz-se que Benjamin teria idealizado, de início, escrever essa obra como um grande e único conjunto de citações². Embora não tenha sido provavelmente essa sua intenção, o material de citações constitui um de seus traços mais importantes. No início de uma das seções da extensa obra, ele escreve: “Este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas” (BENJAMIN, 2006: n. 1, 10, p. 500). Sobre a metodologia aplicada, diz ser a “montagem literária. Não tenho

1 A aproximação entre tragédia, culpa e capitalismo é retomada algumas vezes na obra de Benjamin. Além de um motivo central em “Afinidades eletivas”, essa relação aparece em outros trabalhos, como “O capitalismo como religião” e “Destino e caráter”. Em *Origem do drama trágico alemão*, Benjamin se refere também a uma “vida em culpa entregue à lei da vida natural.” (BENJAMIN, 2011, p. 135)

2 Essa ideia, defendida por Adorno, é rebatida por Rolf Tiedemann no prefácio da edição alemã de *Passagens*. (2006, p. 15)

nada a dizer. Somente a mostrar” (BENJAMIN, 2006: n. 1a, 8, p. 502).

Benjamin não se interessa por uma abordagem explicativa, convencionalmente “significativa”. Tratava-se de uma dialética que, no plano formal, era vislumbrada por um “coleccionar”, por esse “mostrar”, pelo método da montagem e “imagem dialéctica”. Benjamin relaciona a imagem dialéctica a um mundo de objetos e fenômenos que encontram, através da possibilidade de sua leitura histórica, sua transmutação em imagem crítica. Sua abordagem equivale à desenvolvida em seus escritos sobre o surrealismo, que partia da possibilidade de extrair energias revolucionárias dos materiais mais cotidianos, dos “quartos de fundos” (BENJAMIN, 1994, p. 27), dos gestos passageiros, das portas giratórias. Materiais que, tantas vezes, em sua disposição também prontificada ao consumo, num contexto de avanço violento de capitalismo – lugar do consumo, aliás, que não deixa de ser observado em algumas críticas de Benjamin ao movimento surrealista³ – confluíam para uma “angústia mítica” (BENJAMIN, 2006, p. 53), sem saída.

A força imagética de *Passagens* se encontra no momento que Benjamin chama de *constelacional*: a partir do deslocamento, da “imobilização”, de um fluxo normativo da história, o passado aparece no diálogo com o presente, ou em sua materialidade presente, e, por isso, passível de modificação, de transmutação crítica. O sentido é produzido pela constelação de imagens que

3 Conferir algumas contradições apontadas por Benjamin em seu texto “O surrealismo. Último instantâneo da inteligência europeia”. O trabalho de Benjamin faz uma defesa do movimento surrealista, mas lança questões, como a de se ele conseguiria “associar a revolta à revolução.” (1994, p. 32)

se apresentam como pontos de saturações históricas. Essas saturações que, no texto, se referem a transformações históricas do fim do século XIX, como figuras críticas da modernização, da decrepitude aristocrática, de uma cultura semi-revolucionária do vidro (material que deixa aparecer a fragilidade onde se assenta a tradição), sendo Paris e Baudelaire personagens centrais, em meio à chuva de citações. No movimento crítico que as imagens promovem, o “ocorrido entra em constelação junto com o agora num lampejo”, e a história se descobre em movimento, “não arcaica”:

Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade (*Dialektik im Stillstand*). Pois, enquanto a relação do presente com o passado é uma relação puramente temporal, a do ocorrido com o agora é uma relação dialética: não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, que subjaz a todo ato de ler. (BENJAMIN, [N 3, 1], 2006, p. 505)

As ideias desenvolvidas por Benjamin em *A origem do drama trágico alemão* sobre uma teoria crítica que não se baseia na contemplação lógica, dedutiva, e sobre o papel do filósofo, ou do crítico, em encontrar a verdade por meio de uma “imersão” nos fenômenos – constelações “escuras” enquanto não “iluminadas” pela crítica (BENJAMIN, 2011, p. 23) –, continuam valendo aqui, mas agora por meio de uma imersão nos modos de estruturação material do capitalismo. Trata-se da assunção de que as possíveis transformações revolucionárias acontecem – ao menos de início – no interior dessas estruturas.

Quando, por volta de 1931 – ano em que assiste à apresentação berlinense de *Um homem é um homem*, considerada por ele como o “único modelo” de teatro épico realizado nos últimos tempos (BENJAMIN, 1994, p. 90) – as reflexões de Benjamin passam a incorporar uma compreensão da prática gestual do teatro épico, entendida também na forma de uma dialética *im Stillstand*, esse pensamento dialético se radicaliza no trânsito com uma realidade agora mediada pelas técnicas artísticas e vista, por isso, em suas teatralizações, nas mistificações capitalistas, que a arte permitia trazer à luz. A dialética passa a atuar nas atitudes dos personagens e nas direções coletivas de reconversão do tempo histórico. A ênfase, tanto em Brecht, como nas leituras de Benjamin, nas “situações”, “funções”, “atitudes” que os personagens do teatro épico extraem dos contextos sociais sempre em mudança, prova como o âmbito de uma dialética em estado de “imobilidade” não é concebido como algo congelado, dentro da imagem. Ele é, antes, a intervenção iluminadora e política que se torna, por meio da prática de um teatro gestual, cada vez mais próxima dos pressupostos de uma ação movida pela luta do proletariado.

São comuns as leituras da obra de Benjamin – muitas delas oriundas dos recortes dos trabalhos de Michael Löwy – que associam a revolução à imagem da puxada no freio de mão dos rumos do progresso (2005), e limitam a perspectiva de seu marxismo à suspensão desses rumos, ou que investem excessivamente nas imagens “paradas”, sem considerar os processos sociais em curso, subjacentes a isso que foi interrompido, ou suspenso.

A filosofia de Benjamin debate situações da arte e da sociedade muito concretas, no sentido de um *trabalho* de refuncionalização, como em Brecht. É importante notar que ambos os autores partilhavam, nesse sentido, uma perspectiva da dialética marxista mais interventiva e voltada para a transformação da função das instituições artísticas e relações produtivas do tempo presente – na contramão do pensamento de muitos de seus interlocutores da época, como os integrantes da Escola de Frankfurt, no caso de Benjamin, ou de críticos da obra de Brecht, como Georg Lukács.⁴ Nesse sentido, Benjamin e Brecht estavam menos interessados em determinar certos critérios formais fixos para a arte, do que numa prática que adaptava suas formas de acordo com as tensões históricas.

Muitos dos trabalhos de Benjamin são voltados para uma refuncionalização dos próprios pressupostos críticos da arte. Seu ensaio “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica” (1994), por exemplo, busca critérios críticos que substituem noções como “estilo”, “criatividade”, “gênio”, “forma” e “conteúdo”, noções que, frente às novas mudanças e amplos meios de difusão, conduzem “à elaboração dos dados num sentido fascista” (BENJAMIN, 1994, p. 166). Benjamin parte da constatação de que, quaisquer que sejam as ferramentas estéticas elaboradas,

4 Tanto para Adorno quanto para Lukács a arte poderia servir como indicador de pontos de vista mais ou menos progressistas, colocando em destaque as descrições dos processos desumanos do fascismo. No entanto, eles argumentavam que as categorias marxistas não poderiam ser instrumentos tão diretos de uma relação entre arte e realidade, no que seria algo como uma “arte política”. Não é de se espantar que muitos autores, na época, pudessem não compreender uma prática artística do teatro épico, muito pautada por uma mobilidade, por certa indeterminação no plano formal e, ao mesmo tempo, totalmente mobilizada para uma ação política.

tratam-se de modelos transitórios, mediados pela passagem do tempo e especificidade dos contextos. Por isso, o ensaio se guia por termos como “exposição”, “reprodução”, “política”, “montagem”, categorias que só poderiam ser “liberadas” na atual etapa do capitalismo e que o teatro épico, por sua vez – como mostra Benjamin quando, em “O autor como produtor”, aproxima o cinema e o rádio desse teatro – incorpora como “coisa sua” (BENJAMIN, 1994, p. 132). No texto “Teatro e rádio” (2017b), Benjamin compara as interrupções promovidas pela técnica do rádio – já que os ouvintes podem desligar e religar o aparelho a qualquer momento – com o âmbito da “montagem”, observado no teatro épico. O espectador no teatro épico também está diante de uma ação que “para” e se imobiliza, momento em que deve se reposicionar quanto ao sentido e função social da cena.

[A interrupção faz] parar a ação que está a decorrer, obrigando com isso o ouvinte a tomar posição sobre o acontecimento e o ator em relação ao seu papel.

O teatro épico opõe à obra total dramática o laboratório dramático. Volta a recorrer, de modo novo, à velha grande oportunidade do teatro – a exposição do presente. No centro de suas experiências está o homem no meio da nossa crise atual. (BENJAMIN, 2017b, p. 149-150)

As interrupções no curso do progresso às quais a obra de Benjamin faz referência – e que incluem, como será discutido em seguida, uma estética gestual do teatro épico – são a de um progresso muito específico, pensado como destino e catástrofe do capitalismo e dos totalitarismos em curso. A burguesia, que tende a sucumbir pela força de suas contradições, é colocada no centro de uma questão:

[...] se ela sucumbirá por si própria ou através do proletariado. A permanência ou o fim de um desenvolvimento cultural de três milênios são decididos pela resposta a isso [...]. Antes que a centelha chegue à dinamite, é preciso que o pavio que queima seja cortado. Ataque, perigo e ritmo do político são técnicos – não cavalheirescos. (BENJAMIN, 2000, p. 45-46)

Benjamin está constantemente refletindo sobre os caminhos e prognósticos que se conectam a essa questão. As formas possíveis de “queimar” o pavio não advêm do esforço positivo da consciência, não se distinguem das reflexões sobre as contradições do capitalismo que *já* estão em curso – e com as quais o crítico se defronta, quando possível, na forma de espanto. Da mesma forma, não se separam do sentido a “contrapelo” de tradições e narrativas sociais que já promovem avanços num espaço de luta da classe que é “sujeito do conhecimento histórico”, a própria “classe combatente e oprimida.” (BENJAMIN, 1994, p. 228)

O gesto como passagem histórica

Benjamin não se limita, portanto, apenas ao polo “descontínuo” da dialética. Se esta última se materializa por meio de correspondências, saltos críticos, constelações, isso ocorre através de direções tanto contínuas, como descontínuas. A dialética que Benjamin descobre no teatro épico obedece também a uma alternância entre movimentos de continuidade e ruptura.

O *gestus*, ou gesto social é, segundo ele, o “material” principal desse teatro. No texto “O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”, Benjamin mostra, de uma forma semelhante à observada na “imagem dialética” em *Passagens*, que a aplicação

deste material, acontece através de uma dupla dimensão: de citação e interrupção. Como resultado de pesquisas históricas extensas, por parte tanto dos atores, como do dramaturgo, os gestos levam para o primeiro plano aquilo que, historicamente, foi relegado no teatro aos elementos do cenário, aos ambientes de fundo, a aspectos passageiros. Eles *citam*, dessa forma, os contextos da história, que atuam nas peças como interrupção da ação dramática, sob a perspectiva do estranhamento. Seu objetivo é mostrar as contradições do capitalismo em sua esfera tanto ideológica, como mutável. Sobre essa interrupção, em que a ação é suspensa e imobilizada, Benjamin escreve: “quans to mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos. Em consequência, para o teatro épico a interrupção da ação está no primeiro plano.” (BENJAMIN, 1994, p. 80)

Essa afirmação considera um sentido de ação baseado na forma do drama clássico, que se constrói sobre um repertório de identificações entre o público e os personagens, como algo previamente conhecido, já concebido de antemão pelo dramaturgo ou por um determinado imaginário coletivo. Nesse sentido, a interrupção da ação no teatro épico diz respeito à liberação dos gestos que se encontravam represados também pelas “ideologias formais.” (CARVALHO, 2013, p. 117) Ao comentar essas formas ideológicas, no texto “Teatro e rádio”, Benjamin escreve:

Esse teatro, altivo, seguro de si, que dá tão pouca importância à sua própria crise como à do mundo, esse teatro da grande burguesia, quer se volte para peças do mundo da miséria, seguindo os modelos recentes, quer se sirva de *libretti* de Offenbach, concebe-se e realiza-se sempre em termos de “símbolo”, “totalidade”, “obra de arte total”. (BENJAMIN, 2017b, p. 148-149)

Há um ponto de transição importante que o conceito de gesto social representa na filosofia de Benjamin e em suas reflexões sobre o materialismo histórico de Marx pois, ao mesmo tempo em que o gesto recorre aos materiais da história, o próprio gesto é também *citado*. Os atores não se esforçam para camuflar sua condição de intérpretes e *mostram* os gestos, num endereçamento ao público. Não por acaso citando as palavras de Brecht, Benjamin escreve que “a mais alta realização do ator é ‘tornar os gestos citáveis’; ele precisa espaçar os gestos, como o tipógrafo espaça as palavras.” (BENJAMIN, 1994, p. 88)⁵ Trata-se de uma dialética de interações de aprendizado:

Se todo programa pedagógico do marxismo é determinado pela dialética entre o ato de ensinar e aprender, algo de análogo transparece, no teatro épico, no confronto constante entre *ação* teatral, mostrada, e o *comportamento* teatral, que mostra essa ação.” (BENJAMIN, 1994, p. 88)

Enquanto operação que remete ao trânsito histórico fora do teatro, a prática gestual no teatro épico ensina, como foi sugerido, que está em jogo a aparição dos gestos históricos e territórios de trabalho que foram historicamente colocados à margem das representações teatrais. Nesse sentido, o público passa a ser um dos principais pontos de encontro da atividade histórica e crítica. O teatro não é mais o espaço da “produção de efeitos sobre os indivíduos” (BENJAMIN, 1994, p. 86), mas o de uma “massa de ouvintes”, de modo que “a crítica em sua forma atual não está mais à frente da massa, mas em sua retaguarda”

⁵ Benjamin explica o contexto da citação num fragmento que citamos adiante (BENJAMIN, 1986, p. 122), no qual Brecht faz menção ao seu escrito “Histórias do Sr. Keuner”, que representaria “uma tentativa de tornar citáveis os gestos”.

(BENJAMIN, 1994, p. 86). O público substitui o papel do crítico especialista.

A entrada dos sujeitos históricos no teatro é comparável àquela que Benjamin detecta em seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, onde diz que o público traz novas “exigências” de se ver representado pelo aparelho cinematográfico, uma “exigência de ser filmado”. Segundo ele, “para o cinema é menos importante o ator representar diante do público um outro personagem, que ele representar a si mesmo diante do aparelho.” (BENJAMIN, 1994, p. 179)

O passo que o teatro épico pode dar em relação ao avanço das técnicas e a essa autoexposição diante do aparelho, está relacionado à sua capacidade de expor o próprio comportamento ficcional, e seus subjacentes comportamentos políticos – algo que apenas se esboçava com o cinema, cujas técnicas representavam a realidade “aparentemente depurada” de intervenções. A realidade era representada, no cinema, segundo Benjamin, como uma “flor azul no jardim da técnica.” (BENJAMIN, 1994, p. 196)

O gesto é, nesse sentido, a operação técnica maior do distanciamento almejado por Brecht, de seu “efeito de estranhamento” compreendido como uma ferramenta, ao mesmo tempo de desnaturalização dos efeitos de ilusão do teatro e de historicização. Ao promover questionamentos críticos, as peças de Brecht narram a partir do “isso foi”. Em um trecho célebre, o dramaturgo escreve: “distanciar é historizar, é representar os fatos e os personagens como fatos e personagens históricos, isto é, efêmeros.” (BRECHT, 1967, p. 139)

Não se trata de expor, assim, os mecanismos da ilusão que estariam camuflados por “trás” da cena. Como Benjamin afirma, em um ensaio chamado “Política da inteligência” (1986), o “desmascaramento”, almejado pelo pensamento de Marx, deve ser concebido sempre como o meio dialético como se pode penetrar na existência, e não o chão “real” que estaria por trás de suas mistificações. Trata-se de mostrar os contextos vivos que os recursos do estranhamento e do gesto ajudam a trazer para o primeiro plano. Como escreveu José Antônio Pasta Jr., esses recursos não buscam distanciar apenas temas e comportamentos “internos às peças.” (PASTA JR., 2017a, p. 135) Se as contradições entre os elementos das cenas, como a música, os cenários, a iluminação, o texto, “contradizem o movimento identificatório do espectador e tratam de lembrá-lo todo o tempo de que ele tem diante de si uma *representação* – um modo de fazer, uma perspectiva”, a questão que se coloca a Brecht não é a “representação da representação”, mas a “representação de *alguma coisa* rica de determinações – a saber, um *gestus* social”. O gesto “põe o parâmetro último da peça *no mundo*” (PASTA JR., 2017a, p. 135), e não na própria peça.

Em *Pequeno Organon para o teatro*, Brecht situa o gesto em uma “esfera de relações”, que se relaciona a essa referencialidade no mundo, uma esfera em que os atores, ao longo dos ensaios, são orientados a tomar atitudes em relação aos outros, intervêm em seus papéis. Dessa forma, “o senhor será senhor na medida em que o escravo o permitir” (BRECHT, 1964, p. 199). A variedade de gestos, sempre descortinada, impossibilita que os personagens se tornem muito típicos.

Numa conferência radiofônica sobre Brecht, onde discute as mudanças sociais ocasionadas pelo teatro épico, Benjamin fala de uma “nova postura” crítica, onde se radica a transmissibilidade histórica do gesto. O que há de “novo” nessa postura é que “pode ser apreendida”. Suas observações no trecho abaixo são muito próximas de suas análises da literatura soviética pós-revolução, orientada para a constituição de uma “historiografia”, que substitui uma “beletrística.” (BENJAMIN, 1986, p. 105)

Aqui a literatura não espera mais nada de um sentimento do autor que não se tenha associado com a sobriedade, na vontade de transformar o mundo. Ela sabe que a última chance que lhe ficou é ser um produto secundário num processo muito ramificado de transformação do mundo. É o que ela é aqui. Aliás, um produto inavaliável. O produto principal, porém, é uma nova postura. Diz Lichtenberg: “Não são as convicções que importam. O que importa é a transformação provocada por essas convicções”. Transformação que, para Brecht, equivale à postura. Ela é nova, e o que há de mais novo nela é que ela pode ser apreendida. “O segundo experimento, Histórias do Sr. Keuner”, diz o autor, “representa uma tentativa de tornar citáveis os gestos”. Mas, citável não é apenas a postura do Sr. Keuner; também é citável a dos alunos em O vôo dos Lindbergh e a do egoísta Fatzner: citável não é apenas a postura, mas o são igualmente as palavras que a acompanham. Também essas palavras precisam ser exercitadas, isto é, primeiro percebidas e mais tarde compreendidas. Em primeiro lugar vem seu efeito pedagógico, em seguida, o político e, por último, o poético. Com isso, reunimos, numa sequência talvez densa demais, todos os motivos importantes do trabalho de Brecht e, depois desse lance inicial, talvez seja permitido descansar um pouco. (BENJAMIN, 1986, p. 122)

A postura não é uma medida simplificada nos procedimentos épicos. Os gestos dos personagens de Brecht não têm verniz “positivo”, relacionado à defesa de posicionamentos políticos. Tanto Brecht, como Benjamin, se opunham a uma “inteligência

progressista” ou a uma “inteligência de esquerda” baseada sobretudo nas palavras de ordem ou numa consciência performatizada. Os personagens do teatro épico lidam com pressões sociais que parecem muitas vezes irresolvíveis no plano inter-relacional, mas que não funcionam tampouco individualmente, o que os leva a ter atitudes que os tornam conhecedores dialéticos. Em *Mãe Coragem*, a personagem principal continua sempre a vender seus produtos para os compradores de uma guerra que mata, um a um, seus filhos. A tensão entre a sobrevivência econômica e o amor pelos filhos não se resolve. Essa mãe não “revolucionou” nada do ponto de vista da mudança das estruturas capitalistas. O público, porém, em contato com os limites das contradições, volta-se para questionamentos sobre as possibilidades revolucionárias desconhecidas da família, tal como no questionamento lançado por Benjamin: “Essa função social da família pode tornar-se revolucionária? E como?”⁶

Benjamin detecta nos motivos gestuais de um dos personagens mais dialéticos de Brecht, Galy Gay, de *Um homem é um homem*, uma sabedoria de ordem socrática. Como dialético, Galy Gay é vítima da exploração, e “não sabe dizer não.” (BENJAMIN, 1994, p. 85) O motivo gestual que se repete está em sua reação de dizer sempre “sim”. Aceita as situações que se apresentam, por meio de ações que reúnem tanto as narrativas de um capitalismo hegemônico, que o transformam na “máquina de guerra”, o soldado Jéraiah Jip, como as condições sociais da experiência do trabalhador que se esqueceu de seu nome,

6 Em um texto por ocasião da estreia de *A mãe*, Benjamin escreve que seria essa a pergunta fundamental da peça de Brecht. (BENJAMIN, 2017a, p. 39)

mas que leva adiante o percurso de uma história dos vencidos. O gesto surreal do esquecimento, e de dizer apenas sim, faz do personagem ao mesmo tempo “oportunista” (CARVALHO, 2013, p. 119) e “sábio”. Benjamin o chama de sábio porque “deixa as contradições da vida onde em última análise elas têm que ser resolvidas: no próprio homem. Só quem ‘está de acordo’ tem a oportunidade de mudar o mundo.” (BENJAMIN, 1994, p. 85)

É como gesto que a dialética se desdobra no teatro épico, em atitudes de personagens que podem não ter como objetivo mudar o mundo, mas que tornam exposta a possibilidade das transformações. Se, como esfera de contradições, o gesto gera suspensões e interrupções na forma dramática, e, por consequência, nas naturalizações ideológicas, ele produz os saltos críticos ou, se quisermos, as “sínteses” históricas, que estão, porém, em constante movimento contraditório, negativo, e não se paralisam na interioridade dos personagens, mas se dinamizam na interação entre plateia e palco. Em um contexto social trágico, modulado pela história daqueles que Benjamin chama de “vencedores”, o gesto expõe, por exemplo, os mecanismos artificiais dessa dominância e as alternativas de uma direção anticapitalista, ou as contranarrativas de uma tradição dos vencidos. É no final do estudo “O que é o teatro épico” que Benjamin define o gesto como dialética, de base hegeliana, em estado de imobilidade. (*Dialektik im Stillstand*) Por meio da interrupção do “fluxo” do tempo, ela deixa entrever essa parcela da história que foi silenciada, oprimida, e se coloca na direção de um “refluxo”. Por isso, não se encontra no próprio encadeamento do tempo ou das ações, mas em sua “base”.

O que se descobre na condição representada no palco, com a rapidez do relâmpago, como cópia de gestos, ações e palavras humanas, é um comportamento dialético imanente. A condição descoberta pelo teatro épico é a dialética em estado de repouso (*Dialektik im Stillstand*). Assim como para Hegel o fluxo do tempo não é a matriz da dialética, mas somente o meio em que ela se desdobra, podemos dizer que no teatro épico a matriz da dialética não é a sequência contraditória das palavras e ações, mas o próprio gesto. (BENJAMIN, 1994, p. 89)

Os posicionamentos críticos dessa “matriz dialética” adquirem seu traço mais direto e duro em alguns gestos relativos ao exílio e ao contexto da Segunda Guerra Mundial, no último trabalho que Benjamin escreve sobre Brecht, em 1939, seus “Comentários aos poemas de Brecht”. No comentário sobre o poema “Cartilha de guerra alemã”, aparecem os gestos dos fugitivos, com urgência de agir e escrever a história. O poema é escrito como uma documentação de gestos de trabalhadores, “homens da rua”, soldados, diante da visão da chegada da guerra, e registram o contraste com os que falam de “cima” e os discursos do “pintor de paredes”⁷ sobre a paz. Os títulos de muitos fragmentos, ao estilo das cartilhas, trazem afirmações na linha dos discursos oficiais da guerra, estranhados pela visão dos trabalhadores que veem chegar os “tanques pesados”.

QUANDO O PINTOR FALA SOBRE A PAZ ATRAVÉS

[DOS ALTO-FALANTES.

Os trabalhadores de construção olham para

As autoestradas e veem

Cimento espesso, próprio

Para tanques pesados. (BRECHT, 2000, p. 157)

⁷ A forma como Brecht se referia muitas vezes à Hitler, em função de tentativas frustradas do ditador em firmar-se como artista e pintor.

Benjamin registra o estilo lapidar das estrofes: lapidar “que vem de *lápis*, pedra em latim, e descreve o estilo que se formou para as inscrições” (2019, p. 68). Esse gesto precisou se tornar lapidar, quase já “clássico”⁸, por força das circunstâncias, foi operado por meio de mãos apressadas, inscrito “pelo perseguido numa cerca de madeira”. O “poeta investe com o horaciano *aere perennius*⁹ aquilo que, exposto à chuva e aos agentes da Gestapo, um proletário lançou com giz sobre um muro.” (BENJAMIN, 2017a, p. 68) Essa poesia nasce num tempo em que o gesto de sobreviver se une ao das possibilidades, cada vez mais exíguas, de ler e de escrever a história. O esforço dialético, nesse contexto, está em resgatar um passado que é violentamente soterrado por um presente capitalista que se quer eterno. Mas também em registrar, com a pressa da necessidade, um presente que tem urgência de se tornar história, com palavras “que estão comprometidas em sobreviver ao fim do mundo.” (BENJAMIN, 2017a, p. 68)

Referências

BENJAMIN, Walter. “Nova literatura na Rússia”; “Bert Brecht”. In. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

_____. “O que é o teatro épico? Estudos sobre Brecht”; “Comentários sobre poemas de Brecht”; “Um drama familiar no teatro épico”. In. *Ensaios sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017a.

⁸ Sobre isso, conferir o belo livro, *Trabalho de Brecht* (2010), de José Antonio Pašta Jr., que faz a leitura de uma “classicidade de combate”, na obra de Brecht.

⁹ “Mais durável que o bronze”.

_____. “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”; “O que é o teatro épico? Estudos sobre Brecht”; “O autor como produtor”. In. *Magia e técnica, arte e política (Obras escolhidas)*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Pulo, 2006.

_____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. “As Afinidades Eletivas de Goethe”. In. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. “Teatro e rádio”. In. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017b.

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

_____. “A Música-‘Gestus’”. In. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

_____. “Pequeno Organon para o teatro”. In. *Estudos sobre o teatro*. Lisboa: Editora Portugal, 1964.

CARVALHO, Sérgio de. “Questões sobre a atualidade de Brecht”. In. *Introdução ao teatro dialético: experimentos da companhia do latão*. São Paulo: Expressão popular; Companhia do latão, 2009.

_____. “Brecht e a dialética”. In. *Pensamento alemão no século XX*, v. III. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

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

PASTA Jr., José Antônio. *Trabalho de Brecht*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010.

_____. “Brecht/Brasil/1997 (vinte anos depois)”. In. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017a.

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

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