

**WALTER BENJAMIN E O TEATRO ÉPICO BRECHTIANO: INTERRUPTÃO,
ESTRANHAMENTO E DESPERTAR**
[WALTER BENJAMIN AND THE EPIC BRECHTIAN THEATRE: INTERRUPTION,
ESTRANGEMENT, AND AWAKENING]

Gilmário Guerreiro da COSTA

Doutor em Filosofia pela Faculdade de Filosofia da
Universidade Federal de Goiás (2021) e em Teoria
da Literatura pelo Departamento de Teoria Literária
e Literaturas da Universidade de Brasília (2005).

E-mail: gilmario.filosofia@gmail.com

Resumo

O presente artigo pretende analisar as duas versões do ensaio *O que é o teatro épico?*, de Walter Benjamin, escritas em 1931 e em 1939, respectivamente. O foco residirá nas inter-relações entre os conceitos de interrupção, estranhamento e despertar, com os quais o autor esclarece as novas técnicas teatrais brechtianas e, simultaneamente, desenvolve aspectos da sua própria reflexão estética quanto aos liames entre arte, política e revolução. O artigo detém-se ainda em uma análise comparativa entre o romance *A mãe*, de Gorki, e a peça homônima de Brecht, com o objetivo de aquilatar mais concretamente o avanço do trabalho teórico.

Palavras-chave

Interrupção, estranhamento, teatro épico, revolução, despertar.

Abstract

This paper intends to analyse the two versions of the essay "What is the epic theatre?", by Walter Benjamin, written in 1931 and in 1939 respectively. The focus is the interrelationship among the concepts of interruption, estrangement, and awakening. Through these concepts the author simultaneously explains the new Brechtian theatrical techniques and develops aspects of his own aesthetic reflexion with regard to the links among art, politics, and revolution. It also draws a comparison between the novel *The mother*, by Gorky, and the homonym play by Brecht. This exercise seeks to evaluate more concretely the progress of the theoretical work.

Keywords

Interruption, estrangement, epic theatre, revolution, awakening.



1. Os jogos de distância no teatro épico

Benjamin escreveu a primeira e segunda versões do ensaio *O que é o teatro épico?* em 1931 e em 1939, respectivamente. Aquela demonstra maior radicalidade e entusiasmo com as mudanças revolucionárias promovidas pelos trabalhos de Brecht. Foi motivada pela encenação de *Um homem é um homem*, mas integra um trabalho amplo o suficiente para incorporar questões estéticas e políticas mais abrangentes. A segunda versão, por sua vez, dispõe de estrutura mais clara, embora seja mais comedida nos juízos emitidos. Nos parágrafos que se seguem, seguiremos de perto o primeiro texto pois, além do propósito de esclarecer as novas técnicas teatrais com as quais se defrontava, desenvolve aspectos fundamentais da própria reflexão estética benjaminiana quanto aos liames entre arte e política, revolução e despertar. No desfecho apresentamos alguns elementos da segunda versão que designariam avanço ou complemento significativo com respeito à anterior.

Em princípio, a expressão “teatro épico” se assemelharia a um oxímoro, caso se tomasse como referência a poética dos gêneros de extrato aristotélica, segundo a qual *drama* e *épica* seriam formas literárias distintas e imiscíveis. A experiência brechtiana apontaria para uma ruptura com essa tradição, sem que, no entanto, pretendesse oferecer em termos acabados o delineamento futuro dos novos caminhos abertos. O que parecia certo era o interesse de se contrapor radicalmente às táticas ideológicas de legitimação da sociedade burguesa¹. A incomensurabilidade do indivíduo e a ruptura com o encadeamento do enredo constitutivas do teatro épico abrem diversas possibilidades de se conduzir a história em cena. Esse conjunto teatral enseja imagens de revisão de um passado oprimido e esquecido e requer, para o seu devido entendimento, a análise das mudanças efetivadas no palco. Elas significam um abandono do *distanciamento espacial*, que pretendia favorecer a *proximidade afetiva*. Em seu lugar, desfaz-se do recurso à orquestra situada no fosso e garantidora dos efeitos emocionais característicos de diversos gêneros, tais como a ópera. Semelhante proximidade, no entanto, fomenta o *distanciamento crítico* de um teatro assemelhado à tribuna – uma mudança técnica que tem ressonância profundamente política. Mais especificamente, essa mudança técnica implica uma mudança de função: “O



¹ MÜLLER-SCHÖLL, 2011, p. 81.

palco continua elevado, mas não se ergue mais de uma profundidade incomensurável; tornou-se tribuna. E, nessa tribuna, é preciso instalar-se”².

Trata-se de um fenômeno de “desaturização do palco”, segundo um intérprete contemporâneo³. Brecht evidenciava em seus textos teóricos os problemas de um relacionamento acrítico com os meios dramáticos. O que parecia servir a atores e diretores compunha mais propriamente um campo de orientação da sua atividade no qual eles exerciam menos liberdade do que supunham. Não se poderia mais considerar o texto como meio indisputável de exercício do teatro. Tal se nos afigura uma primeira tarefa, dirigida aos bastidores com uma *força centrípeta* de desorganização planejada das formas tradicionais das atividades dramáticas. Mas haveria concomitantemente uma segunda tarefa, orientada com uma *força centrífuga* capaz de dissolver as ilusões constitutivas do teatro dramático. Neste último caso, era necessário refletir sobre os termos de entrada das massas proletárias em seu recinto, o que obriga a desfazer-se de qualquer espírito complacente. Para isso, o espaço teatral se desencantaria, apresentando-se em toda a sua visibilidade como espaço crítico e político: “Ao público, o palco não apresenta mais “as tábuas que representam o mundo” (ou seja, um espaço encantado), mas um espaço de exibição com localização favorável”⁴. Desencantamento e desaturização correspondem aqui à arte de criar distâncias no palco com objetivos críticos e políticos. É um modo de demonstrar interesse efetivo nas grandes massas proletárias por meio da resistência a qualquer empatia ou “soluções de compromisso” com os afetos e sensibilidade sedimentados na sociedade burguesa. Conforme veremos adiante, orienta-se por necessidades epistemológicas e estéticas de outro modo de conhecimento do mundo associado à sua transformação efetiva. As massas proletárias não chegam ao teatro para contemplar o espetáculo das imagens consolidadas e finamente arquitetadas. O que veem é um mundo que se pode construir a partir das ruínas que se disseminam – o teatro só pode ser o *espelho do mundo* se essas mesmas ilusões se despedaçam em muitos cacos, sendo cada um deles o sinal de uma reconstrução possível.



² BENJAMIN, 2017, p. 11.

³ LEHMANN, 2002, p. 234-235.

⁴ BENJAMIN, 2017, p. 12.

O público em mais de um momento demonstrou haver compreendido encenações de peças de Brecht sem o auxílio de uma crítica profissional. É o caso justamente de *Um homem é um homem*, de 1931. O seu teatro estaria mais próximo da vida do que as teorias assentes sobre o espetáculo dramático: “as dificuldades enfrentadas pelo reconhecimento do teatro épico não passam da expressão de sua proximidade à vida, enquanto a teoria define no exílio babilônico de uma prática sem qualquer relação com nossa existência”⁵. Aquilo que pareceria o mais *familiar*, a vida cotidiana, torna-se *estranho* por meio das técnicas de distanciamento do teatro épico. O que aparentava ser o mais familiar, uma vivência constitutiva da atividade dramática anterior, revelava-se, em muitos aspectos, a imagem do distanciamento e da perda de raízes da teoria, que a figura do exílio babilônico expressa.

Em termos mais técnicos – e, ao menos no caso de Brecht, também estéticos –, o teatro épico recorre a táticas diversas de interrupção. Elas demonstram o seu caráter autorreflexivo, por assim dizer, o que significa não perder de vista a própria materialidade; não a toma como técnica de fomento à ilusão: “O teatro épico, ao contrário, mantém ininterruptamente uma consciência viva e produtiva de ser teatro. Essa consciência permite tratar os elementos do real no sentido de uma ordem experimental”⁶. Pertence ao arco abrangente de orientações teóricas e experimentais o elemento socrático desse teatro, ou seja, a capacidade de produzir *espanto*. Noutros termos, a dupla habilidade de produzir *distanciamento* e *estranheza* face ao cotidiano: “o teatro épico honra uma prática socrática de maneira firme e pura. O interesse é despertado naquele que se espantou”⁷. Não há em todo esse itinerário demarcação das esferas compositivas. O aspecto técnico não se aliena em dispositivo externo. A interrupção, além disso, serve à *revelação das situações*: “Ou seja, o teatro épico não reproduz situações; antes, as revela. A revelação das situações acontece por meio da interrupção dos processos”⁸. Trata-se de *procedimento pragmático* – no sentido de *práxis* –, e não de *representação mimética*. Encenam-se as práticas por



⁵ Ibidem, p. 12.

⁶ Ibidem, p. 13.

⁷ Ibidem, p. 13.

⁸ Ibidem, p. 14.

meio das quais se busca resistir a toda sorte de fixação exclusiva em episódios contemplativos.

Devem-se às novas funções atribuídas à técnica os motivos da referência habitual que Benjamin lhe faz na análise do teatro épico. Para isso, os novos meios de comunicação e entretenimento que se desenvolviam à época, especialmente o rádio e o cinema, mostravam-se decisivos: “As formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas – tanto do cinema quanto do rádio. Ele está à altura da técnica. [...] O teatro épico confere ao palco as mesmas conquistas [*Errungenschaft*]”⁹. Encontramos aqui mais uma figura da *proximidade* e do *distanciamento*, agora referida ao acesso das massas. O termo *Errungenschaft* pode ser também entendido como “avanço”, “conquista”, “progresso”. Tais características tornam presumível que o teatro épico não se coadune com as expectativas habituais de entretenimento associadas ao teatro burguês, pois “questiona o caráter de entretenimento do teatro [*Unterhaltungscharakter*]”¹⁰; ele abala sua validade social na medida em que retira sua função na ordem capitalista”¹¹. Conforme já mencionado anteriormente, é um teatro da tribuna e da ação, pouco tendo em comum com as expressões dramáticas voltadas para o prazer contemplativo individual.



A segunda versão do ensaio, escrita oito anos mais tarde, divide-se em oito seções com títulos temáticos no início de cada uma delas. Embora a sua estrutura exponha-se mais nitidamente, notam-se mudanças significativas na tonalidade – um especialista pontuou o caráter mais distanciado do texto, se comparado ao anterior. A própria relação com a filosofia benjaminiana se mostraria menos óbvia: “A conexão com o próprio pensamento de Benjamin é menos pronunciada, o debate produtivo cedeu lugar a uma apresentação distanciado”¹². Não é o nosso propósito acompanhar as diferenças entre os dois textos. Basta-nos neste espaço indicar os novos aspectos que o autor introduz no debate. Um deles concerne à atitude do público, que não parece imerso em expectativas

⁹ BENJAMIN, 2017, p. 15; 1991b, p. 524.

¹⁰ Na primeira e segunda versões do ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, no entanto, o mesmo termo, *Unterhaltung* (entretenimento, divertimento), assume sentido positivo – respectivamente: BENJAMIN, 1991a, p. 465; 1991c, p. 380.

¹¹ Idem, 2017, p. 18; 1991b, p. 527.

¹² MÜLLER-SCHÖLL, op. cit., p. 81. [*Die Verknüpfung mit Benjamins eigenem Denken ist weniger ausgeprägt, die produktive Auseinandersetzung ist einer distanzierten Präsentation gewichen*].

com o desenrolar da trama, mas comporta-se de outra maneira – demonstra uma descontração capaz não apenas de *fruir* a cena à sua frente, mas sobretudo de *avaliar*, atividade que requer certo distanciamento: “Esse público, como coletivo, também se sentirá chamado a um posicionamento imediato. Porém, tal posicionamento, imagina Brecht, deve ser refletido, relaxado – resumindo, o de pessoas interessadas”¹³. Semelhante interesse é marcadamente político e implica cuidado com os mais diversos procedimentos cênicos.

A ideia de interrupção, constitutiva desse teatro, associa-se aos sentidos políticos que incentiva. É nesses termos que ele se diferencia do teatro dramático aristotélico, pois não visa à empatia. Sua estratégia é a de separar determinadas situações no palco: “Essa descoberta (esse distanciamento) das situações se dá por meio da interrupção dos processos”¹⁴. Em vez de representá-las como elo de um enredo mais amplo, produz um *efeito de estranhamento* (*Verfremdungseffekt*) capaz de mobilizar a atenção para a análise do trecho. Tal seria o significado de *espanto* com a situação do herói capaz de substituir a *empatia* com ele mesmo. A ideia parece ser a de tirar qualquer fetiche relativamente ao encadeamento da ação. Interromper implica um reaprendizado de leitura e de visão; a isso contribui o método de citação dos gestos, que também se associa à interrupção: “O ator deve conseguir espaçar seus gestos como um tipógrafo faz com as palavras. Esse efeito pode ser alcançado, por exemplo, na medida em que o ator cita o próprio gesto em cena”¹⁵. Citar os gestos forma espaços e distâncias que, em termos provisórios, *desnaturaliza* a semântica dos mecanismos sociais e amplia as suas possibilidades. Tal era o caso do cuidado de Brecht na encenação de *A mãe* – sobre a qual retornaremos adiante – para resistir a qualquer empatia com os protagonistas. O que importa aqui é convergir o olhar para a situação da qual procederia a origem efetiva das injustiças, assim resistindo a um tipo de mergulho emocional que, embora motivado pelo interesse no destino dos personagens, conduz paradoxalmente à indiferença após o gozo do prazer estético.



¹³ BENJAMIN, 2017, p. 23.

¹⁴ Ibidem, p. 25-26.

¹⁵ Ibidem, p. 26.

2. Estranhamento e resistência à indiferença

O modo brechtiano de criar distância com o objetivo de resistir à indiferença constitui-se tanto pela interrupção, conforme mencionamos anteriormente, quanto pelo efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*). Em suas reflexões teóricas, Brecht esclarece que essa prática se distingue da interpretação aristotélica do gênero dramático, sobretudo com respeito ao tipo de emoção suscitado no público, a catarse¹⁶: “que se estabeleça uma comunicação entre o espectador e o ator, na qual, apesar de toda a estranheza e todo o distanciamento, o ator em última instância se dirija diretamente ao espectador”¹⁷. Benjamin intui a novidade da experiência proposta em um texto de 1930, intitulado “Bert Brecht”, no qual reivindica que, em vez de recorrer à história literária, seria a forma crítica (*kritische Form*) a mais apropriada ao estudo de um poeta contemporâneo. Concede relevo ao esforço do poeta alemão por colocar o talento de escritor a serviço da inovação e transformação do mundo. Importa aqui, segundo Benjamin, uma nova postura¹⁸, comprometida com exhibir a materialidade da cena de modo que contribua ao despertar, e não ao sonho prazeroso do público. Nos termos do dramaturgo alemão, trata-se da necessidade de se resistir á empatia: “a técnica que causa o efeito de distanciamento é diametralmente oposta à que visa a criação da empatia. A técnica de distanciamento impede o ator de produzir o efeito da empatia”¹⁹.

A ideia de estranhamento havia sido elaborada anteriormente pelos formalistas russos, dos quais Brecht recebeu influência. Em especial, o conceito de *desfamiliarização* ou *desautomatização* (*ostranenie*), desenvolvido por Viktor Chklovski em seu artigo seminal “A arte como procedimento” (1917/1919). Fazia parte de pesquisas linguísticas imanentes que investigavam o *specificum* da linguagem poética, ou ainda, os critérios de



¹⁶ Em seu sentido filosófico mais influente, o termo encontra-se em um passo da *Poética* no qual Aristóteles expõe uma definição esquemática da tragédia, que tem na mimesis o elemento estruturador. Busca distinguir o gênero pelo tipo de ação e da linguagem utilizadas, bem como pelas emoções que suscita: “A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões [*pathematon katharsin*]” (*Poética*, 6, 1449b 20-25). A definição seria retomada com mais vagar e extensão em uma passagem da *Política*: VIII, 6 e 7.

¹⁷ BRECHT, 1988, p. 24, nota.

¹⁸ BENJAMIN, 1986, p. 122.

¹⁹ BRECHT, 1978a, p. 80. Fiama Pais Brandão traduz *Verfremdungseffekt* por “distanciamento”. Também é possível vertê-lo para “estranhamento”.

literariedade de determinado texto. Ele assim o define: “o caráter estético se revela sempre pelos mesmos signos: é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo”²⁰. A forma assim disposta marca tanto a diferença em relação à linguagem cotidiana, quanto a estruturas consagradas pela história literária, as quais amiúde se associam a um duplo gesto de canonização de textos literários e conservação de estruturas de poder. O distanciamento com as expectativas habituais dos leitores e a quebra das linhas de contiguidade de determinada tradição, constitutivas desse estudo do crítico russo, guardam pontos de contato com a experiência brechtiana. Entretanto, a abordagem de Chklovski é fundamentalmente intrínseca, distinta, nesse sentido, do interesse político da estética teatral do escritor alemão.

Não obstante compartilhassem entre si diversos pressupostos estéticos, Benjamin não acolheu integralmente os meandros do método brechtiano. Gagnebin sublinha a propósito que a proximidade com o Surrealismo e Kafka descerrou possibilidades de enfrentar outros *estranhamentos*, os quais não se encerram no círculo dos métodos exclusivamente racionais: “Talvez existam outras estranhezas instigantes que habitam lugares que a razão não reconhece como seus: os monstros, as deformações, os sonhos, os delírios”²¹. Em seus ensaios sobre o teatro épico, Benjamin parece interessado nos mecanismos do seu funcionamento, embora se mostre cauteloso com as suas consequências: “Benjamin sempre ressalta o primeiro momento de estranhamento, de interrupção, de distanciamento sem insistir nas consequências que parecem não lhe convencer de maneira tão necessária assim”²². Se bem que Brecht reconheça as dificuldades da efetivação do quadro emancipatório aberto pela disposição cênica que propõe, não deixa de creditar a isso possibilidades revolucionárias efetivas. Sem recusar a totalidade do projeto, Benjamin escolhe mudar a ênfase para o exercício (*Übung*)²³ do seu artesanato, capaz de romper o sortilégio da pretensa naturalidade do espetáculo.

²⁰ CHKLOVSKI, 1971, p. 54.

²¹ GAGNEBIN, 2002, p. 159.

²² Ibidem, p. 159.

²³ Em nota, a autora remete o termo *Übung* para o prefácio ao *Trauerspiel*, em que Benjamin estabelece a articulação entre exercício e escrita filosófica. A esse respeito, é esta uma das passagens mais importantes da obra: “Se a filosofia quiser permanecer fiel à lei de sua forma, como apresentação [*Darstellung*] da verdade e não como guia para o conhecimento, deve-se atribuir importância ao exercício [*Übung*] dessa forma, e não à sua antecipação, como sistema. Esse exercício impôs-se em todas as épocas que tiveram consciência do Ser indefinível da verdade, e assumiu o aspecto de uma propedêutica” (BENJAMIN, 1984, p. 50; 1991a, p.



Brecht reconhece a relevância crítica e estética de tais características nesses artistas, mas julga que eles falham ao manterem a estranheza em sua estranheza, por assim dizer, sem se apropriarem dela com a clareza necessária exigida pela ação política. Gagnebin objeta se o compromisso crítico com a resistência à identificação não deveria enfrentar o risco precisamente de se haver com o estranhamento por tempo em tudo alheio ao seu controle: “o perigo da não-volta para o domínio da compreensão e do entendimento, o risco da permanência no estrangeiro por um tempo indeterminado”²⁴. Não se trata, evidentemente, de equalizar os termos da dificuldade, entre o *adiamento político* na esfera do exercício e o *adiamento comunicativo* na esfera do estranhamento. Contudo, parece incontornável a todos eles o problema de um tipo de identificação empática cujos efeitos são ironicamente o oposto do que presume exhibir – ou ainda, de uma *catarse da indiferença*, com a ambiguidade que a expressão comporta²⁵. Delineia-se assim um caso exemplar em que é preciso emocionar-se profunda e delicadamente para que as coisas permaneçam no mesmo lugar – e, de preferência, no mesmo tempo.

3. Uma práxis exemplar: a formação da mãe revolucionária

O conceito de práxis norteia a estratégia benjaminiana de análise da peça *A mãe*, de Brecht²⁶. No ensaio que lhe dedica, ele examina a princípio a acusação de que os comunistas, em vista do seu radicalismo, pretenderiam destruir a família. Por trás desse temor aparente esconde-se outro mais fundamental: o de se revelar a historicidade da constituição da família sob o capitalismo, que não se funda em princípios universais e valores eternos, mas serve à reprodução do sistema econômico. Ao referir-se a Brecht, ele observa que o objeto da crítica elaborada pelos comunistas é o de pensar novas funções

208. Tradução modificada).

²⁴ GAGNEBIN, op. cit., p. 160-161.

²⁵ A ambiguidade resulta do genitivo, que tanto pode ser objetivo quanto subjetivo nessa expressão. Pode referir-se ao caso de a indiferença administrar o processo catártico. Mas também seria possível aludir à depuração da indiferença. Em qualquer dessas escolhas, o que se orienta em última instância é uma experiência da empatia que resulta em indiferença. No âmbito das sociedades contemporâneas estruturadas em função do consumo, tais possibilidades se aprofundam face à perspectiva de o sofrimento de outrem ser objeto de um prazer momentâneo. Conferir a esse respeito o nosso Costa, G. G. A resistência à catarse da indiferença na filosofia da nova música de Theodor Adorno, (COSTA, 2021, p. 174).

²⁶ Intitula-se “Um drama familiar no teatro épico”. Foi publicado no *Literarische Welt* em 5 de fevereiro de 1932.



para os membros da família, e não o de suprimi-los. No final de contas, a seguir semelhante linha argumentativa, pode-se sugerir que a dispensabilidade dos membros da família é mais exatamente uma premissa das formas de produção do capitalismo. O comunismo “não pretende simplesmente eliminar os laços familiares. Ele apenas verifica a capacidade de eles se alterarem. Ele se pergunta: a família pode ser desmontada para que seus componentes recebam outra função social? [*sozial umfunktioniert zu werden*]”²⁷. Os expedientes de distanciamento e resistência à indiferença confluem para esse projeto crítico. Confrontam-se assim os gestos de neutralização epistemológica com que a dinâmica da vida social transcorre como se estivesse alheia à sua própria historicidade. A abordagem mais apropriada para isso concentra-se na determinação social da mãe e das funções por ela exercidas. Disso decorre uma pergunta crucial na pela: “função social pode tornar-se revolucionária? E como?”²⁸.

O texto brechtiano foi baseado no romance homônimo de Máximo Gorki, escrito em 1907, na ilha de Capri, onde o escritor russo passava o exílio. O espaço inicial divide-se entre a fábrica e a casa dos protagonistas. Estes formam uma família de operários que enfrentará mudanças decisivas. O pai, Mikhail Vlassov, era um serralheiro com problemas de alcoolismo e comportamento violento com a esposa. Morre de hérnia, dias após recusar-se a procurar um hospital. O filho, Pavel Vlassov, também trabalha na fábrica e se transformará em um revolucionário, após o contato com amigos envolvidos em atividade política e leituras sistemáticas. A mãe, Pelagueia Nilovna, é uma mulher humilde que se dedica aos cuidados do lar. Ela acompanha a mudança de comportamento do filho com um misto de admiração pela coragem e disciplina e de temor pelos riscos em que se envolvia. Ao longo da narrativa, a par com as ações de Pavel e das prisões que sofrerá, se vão configurando transformações radicais na mãe. O medo que a consumia e a incompreensão de temas políticos se substituem decisivamente pela ousadia e o entendimento da estrutura de organização do trabalho na cidade. Uma noite, os guardas revistam mais uma vez a sua casa e levam o filho preso. A mãe mantém-se firme, domina a vontade de chorar. A indignação finalmente superou o medo. Um momento decisivo ocorrerá com a grande manifestação planejada para o dia 1 de maio de 1905. A Pavel caberá a honra de conduzir



²⁷ BENJAMIN, 2017, p. 39; 1991b, p. 511. *Umfunktionieren* é o mesmo verbo e pertencente ao mesmo campo semântico do conceito de *reconversão* (*Umfunktionierung*) desenvolvido por Benjamin em “O autor como produtor”.

²⁸ Idem, 2017, p. 39.

a bandeira vermelha, o que significará nova prisão. Ao descrever o início da marcha, o narrador apresenta um painel rico das diversas reações de alguns personagens ao movimento. O relato da alegria da mãe contribui ao trabalho de construir a sua formação e o seu despertar políticos. É também o prelúdio de uma repressão violenta que parece formar-se, como pequenas nuvens que mal parecem anunciar uma tempestade: “Com um sorriso ardente nos lábios, a mãe caminhava atrás de Mazine e, por cima da cabeça deste, olhava para o filho e a bandeira. Ao redor dançavam rostos alegres, olhos de todas as cores...”²⁹. A canção dos manifestantes desperta homens e mulheres: “Era como se um enorme clarim soasse no ar, acordasse os homens, originando em uns a combatividade, em outros, uma alegria confusa e o pressentimento de algo novo, uma curiosidade ardente”³⁰. Depois de percorrerem certa distância, encontram-se com o grupo de soldados encarregados de reprimir a marcha dos trabalhadores. Alguns dos operários se dispersam, temerosos. A repressão é vitoriosa e os soldados levam consigo Pavel. A mãe, durante a confusão, ao fugir e encontrar-se em uma rua deserta, leva consigo o pedaço do estandarte partido com a bandeira vermelha na ponta. Dirige-se a um grupo e desfia um discurso emocionado, que timbra em palavras de sacrifício – um sacrífico a ser lembrado, em memória dos caídos. A mãe haverá de desenvolver atividade política intensa e lhe caberá o seu quinhão de truculência das forças de segurança da cidade.³¹.

Na peça de Brecht, a mãe lamenta inicialmente a sopa rala que tem de servir ao filho. É o resultado do desconto de um copeque no salário dele. Refere o apego do filho pelos livros – Benjamin sublinhou a representação teórica dessa paixão, contra o pano de fundo prático da mãe, conforme veremos adiante. Um coro de operários revolucionários entoava um

²⁹ GORKI, 2011, p. 204.

³⁰ Ibidem, p. 205.

³¹ O romance foi levado às telas em 1926 por Vsevolod Pudovkin. Ele insere algumas mudanças importantes no enredo, que salientam a formação revolucionária da mãe. A primeira é a luta entre o pai e o filho, que ocupam linhas opostas – aquele em favor dos interesses do patrão, este em favor da causa revolucionária. Trata-se de excelente estratégia dialética, fortalecida pelos procedimentos de montagem que o autor aprendeu com o seu mestre Lev Kuleshov, quando frequentou a Escola de Cinema de Moscou. Tome-se, apenas para mencionar uma cena colhida a esmo, o momento em que o jovem tenta pular um muro a fim de escapar à perseguição dos guardas, mas o pai puxa-lhe as pernas. Após muito esforço, consegue desembaraçar-se das mãos do pai. Obtêm-se os contrastes pela montagem e se confrontam desse modo a imagem da velha estrutura e a vontade de transformá-las. Em semelhante contradição a mãe comporia a síntese capaz de conduzir adiante uma nova função da família. A segunda mudança feita no filme aduz a morte da mãe, atropelada pela cavalaria, enquanto empunhava a bandeira vermelha. Pudovkin introduz um elemento sacrificial em sua interpretação do romance.



canto para ela, do qual sobressaem dois versos emblemáticos: “Não é na cozinha que se resolve / O problema da carne que falta na cozinha”³². A exemplo do romance de Gorky, também aqui se vai constituindo o seu entendimento dos motivos da luta revolucionária do filho, a qual ela haverá não apenas de reconhecer, mas também de apoiar de maneira relevante. A certa altura, Pavel e os amigos explicam à mãe os fundamentos da causa a que se dedicam. Um dos pontos é a ideia de propriedade. Mencionam a separação entre meios de produção e forças produtivas. O diálogo apresenta elementos socráticos – próximo à maiêutica, a arte de fazer o interlocutor chegar ao conhecimento sem imposição externa – e é marcado pela sobriedade. Nesse mesmo passo lhe ensinam a dialética – afim à dialética hegeliana do senhor e do escravo – entre exploradores e explorados. Aqueles dependem destes para manter o fluxo crescente do seu capital. Também suscitam dúvidas quanto à neutralidade da política – aqui ela representa o aparato repressor do Estado. Não paira acima da luta de classes, mas procede justo dessa luta e toma partido originária e necessariamente. A seção dedicada ao 1 de maio de 1905 recebe um título sugestivo: “Relato dos acontecimentos ocorridos no dia 1 de maio de 1905”. Significa um momento em que os atores se dirigem ao público. Mencionam o cordão de isolamento montado pelos policiais, que exigiam dispersão e entrega da bandeira vermelha que empunhavam em sua marcha. O relato serve-se assim de um construto distanciado, por meio do discurso indireto, apropriado a evitar a empatia. Brecht faz uma mudança importante na caracterização de Nikolai, o professor – que no romance acolheu a Mãe em sua casa. Aqui ele é contrário à atividade política de Pelagueia. Talvez se trate de uma estratégia de confrontação entre teoria e prática, significando que não vem do professor as luzes reveladoras do destino da mãe. Ela o aprende na prática, a teoria vem depois, o que é coerente com a escolha socrática do diálogo já mencionado. Uma das partes mais conhecidas da peça é por sinal o “Elogio da aprendizagem”. São três estrofes, que terminam sempre com este verso: “Tens de assumir o controle”³³. Igualmente significativas são estes outros: “Vê pelos teus olhos! / O que não viste / Não sabes”³⁴. Pavel é preso pela última vez e fuzilado. É o Coro quem o informa; não se nos depara o evento, mas se o refere de modo distanciado. Pelagueia assumirá adiante uma posição crítica da religião – diferente do romance, cuja transição se



³² Ibidem, p. 11.

³³ Ibidem, p. 43.

³⁴ Ibidem, p. 44.

advinha, mas não é explícita. No desfecho, situado no ano de 1917, ela marcha com os operários, levando consigo a bandeira vermelha. Aqui, o objeto figura tanto a luta quanto a memória – a lembrança dos que o conduziram no passado e caíram em algum momento.

Benjamin persegue as consequências da tese de que o lugar do trabalhador no sistema produtivo é um indício do nível de exploração a que está sujeito. Semelhante teia é especialmente aprisionadora no caso da mãe. A protagonista da peça enfrenta uma dupla exploração, a saber, como mulher e mãe: “Pelagea Wlassova, “viúva de trabalhador e mãe de trabalhador”, é duplamente explorada: primeiro, como pertencente à classe trabalhadora; depois, como mulher e mãe”³⁵. Ela representa, por esse motivo, os explorados. As expectativas revolucionárias colocam no centro das suas disputas a transformação dessas funções sociais: “Aquele que pariu, duplamente explorada, representa os explorados em seu mais profundo aviltamento. Se as mães forem revolucionadas, nada restará a revolucionar”³⁶. À oposição não dialética entre forma e conteúdo o teatro épico apresenta a relação dialética entre teoria e prática. Tal explica que a protagonista da peça apenas tenha desenvolvido a compreensão teórica das suas atividades após envolver-se em diversos campos da luta política com o intuito de ajudar o filho. Essa explicação permite entender o *procedimento de simplificação construtiva* (*konstruktive Vereinfachung*) que Benjamin identifica na cena épica brechtiana: “A mãe percorre o caminho da primeira à última ajuda: o da solidariedade da classe trabalhadora. [...] Então, a mãe chega ao partido primeiro pela ajuda; a teoria vem depois. o teatro épico é o teatro do herói surrado”³⁷.

O herói surrado (*geprügelte Helden*) é também um herói vencido, o que se coaduna ademais com a filosofia benjaminiana da história³⁸. A teoria se elabora depois da imersão nas camadas mais violentas da realidade social. A esse respeito, Benjamin refere-se à encarnação da práxis no percurso da mãe na peça: “A mãe tornou-se a prática encarnada

³⁵ BENJAMIN, 2017, p. 39.

³⁶ Ibidem, p. 39.

³⁷ Ibidem, p. 40.

³⁸ Filosofia essa que seria mais bem desenvolvida adiante no ensaio sobre Eduard Fuchs (1937) e nas teses “Sobre o conceito de história” (1940).



[*fleischgewordene Praxis*]³⁹. Isso quer dizer que nela só se encontra confiança, nenhum entusiasmo”⁴⁰. Por esse caminho se notabiliza a inversão nas relações entre mãe e filho. Este, que lia os livros, terá então de cuidar dos assuntos cotidianos da casa enquanto a mãe se dedica ao trabalho político⁴¹. A dialética expressa-se destarte no campo concreto da prática: “a dialética não precisa de distâncias brumosas: está em casa dentro das quatro paredes da prática, e, em pé na soleira do momento [*Schwelle des Augenblicks*], recita as palavras que encerram A mãe: “E o nunca se tornará ainda hoje!”⁴². No limiar desse instante se desestabilizam os limites socialmente estabelecidos para os membros da família e se exigem novas funções às quais a teoria deverá conceder a forma devida e, necessariamente, provisória. Em todo o processo a interrupção é a figura por excelência de ruptura com um ordenamento político secular que se fundamenta na divisão social do trabalho e se espelha a seu modo nos modos como se encadeiam a história e a narrativa da vida social. E aqui se entrelaçam os fios da revolução e do despertar no teatro épico.



Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. 4. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie (escritos escolhidos)*. Seleção e apresentação de Willi Bolle; tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Sousa et. al. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986.

_____. *Ensaio sobre Brecht*. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

_____. *Gesammelte Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991a.

_____. *Gesammelte Schriften II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991b.

³⁹ Pode-se também traduzir essa expressão por “práxis encarnada”, de modo que se a associe à filosofia marxiana de onde procedem, com reelaboração própria, as reflexões de Brecht e Benjamin nesse momento. O termo “prática” assume conotação demasiado abrangente e abstrata.

⁴⁰ Idem, 2017, p. 41; 1991b, p. 512.

⁴¹ Segundo a bela expressão do autor, “a urgência da vida cessa de organizar as pessoas segundo os sexos” (Ibidem, p. 41).

⁴² Idem, 2017, p. 41; 1991b, p. 514.

____. *Gesammelte Schriften VII*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991c.

____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978a.

____. *A mãe*. Tradução de Y. K. Centeno e Teresa Balté. Lisboa: Ática, 1978b.

____. *Teatro completo em 12 volumes*. Tradução de Wolfgang Bader, Marcos Roma Santa e Wira Selanski. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. Vol.11.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

COSTA, Gilmário Guerreiro da. A resistência à catarse da indiferença na filosofia da nova música de Theodor Adorno. In: COUTINHO, Luciano; DE CARVALHO, Tiago; MARQUES, Lúcia Helena. (Org.). *Limites do humano*. Brasília: Tanto Mar Editores, 2021

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Críticas estéticas e políticas da katharsis compreendida como identificação. In: DUARTE, Rodrigo; FREITAS, Verlaine; KANGUSSU, Imaculada (Org.). *Katharsis: reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.

GORKI, Máximo. *A mãe*. Tradução de José Augusto. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. *A escritura política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*. Tradução de Priscila Nascimento e Werner S. Rothschild. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. Berthold Brecht. In: LINDNER, Burckhardt (Hrsg.). *Benjamin Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2011.



COSTA, Gilmário Guerreiro da. WALTER BENJAMIN E O TEATRO ÉPICO BRECHTIANO: INTERRUPÇÃO, ESTRANHAMENTO E DESPERTAR. *Kalagatos*, Fortaleza, Vol.17, N.2, 2020, p. 149-163.



Recebido: 08/2021
Aprovado: 09/2021

