

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL E  
INSTITUCIONAL**

Márcio Fransen Pereira

**Bertolt Brecht: utopia e imagem. Uma narrativa do exílio**

Porto Alegre, março de 2014.

Márcio Fransen Pereira

## **Bertolt Brecht: utopia e imagem. Uma narrativa do exílio**

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Psicologia Social e Institucional. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa.

Porto Alegre, março de 2014.

Márcio Fransen Pereira

## **Bertolt Brecht: utopia e imagem. Uma narrativa do exílio**

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Psicologia Social e Institucional. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa (Orientador)

---

Prof<sup>a</sup> Dr. Ana Maria de Medeiros da Costa (UERJ)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr. Jaqueline Tittoni (UFRGS)

---

Prof. Dr. Clóvis Dias Massa (UFRGS)

Data de aprovação: \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2014.

## AGRADECIMENTOS

À CAPES, por financiar meus estudos.

À UFRGS e ao Programa de Psicologia Social e Institucional, por me possibilitar uma formação de professor universitário.

À professora Ana Costa, por me acompanhar durante estes dois anos de trabalho.

À professora Jaqueline Tittoni, por aparecer a tempo em meu mestrado, tornando-se, agora, uma referência de trabalho permanente.

Ao professor Clóvis Massa, por ter se encontrado comigo em uma tarde quente de dezembro, aproximando ainda mais o teatro a minha formação.

Ao Edson Sousa, amigo e orientador, por acolher minhas questões de pesquisa, sempre estando disponível para trabalhar com minhas urgências e torná-las escrita. Agradeço ao Edson por manter vivo o Laboratório de Pesquisa em Psicanálise, Arte e Política, e por me aceitar como membro. Não tenho dúvida de que esta pesquisa é apenas um primeiro tempo, de muitos outros que virão, de produção e experiências como essa que agora concluímos.

A Cristina Birck e Roberta Pires, por me trazerem para o mestrado a partir de suas pesquisas e dos percursos que traçamos juntos. Agora, mais que colegas, as tenho como grandes amigas do coração.

A Janaina Bechler, Andrea Fricke, Flademir Williges, Marcos Pippi de Medeiros, e a todos os outros colegas do LAPPAP que forjaram as melhores intervenções em minha pesquisa.

A Déia Proença, colega que comigo ingressou no mestrado, em 2013, e sempre tornou tudo mais leve e bonito.

Ao Mario Borba, colega e grande amigo abraçado durante o mestrado, que agora levo para a vida inteira. Agradeço também a Luna Mendes pela amizade. Mario e Luna são amigos que, pelas ruas de Porto Alegre, aprendi muito mais sobre política do que muitas das aulas que já cursei.

Ao Pedro Brasileiro, colega de mestrado, colega de capoeira e grande amigo que sempre me ensina muito sobre a vida e sobre o que existe de mais importante nela. Não me deixo esquecer de Viviane Palmeira e Maria Brasileiro, duas princesas que, junto com Pedro, tornam meu porto mais alegre.

A todos os colegas do mestrado que, junto comigo, traçaram estes dois anos de trabalho.

Ao Wiliam Celestino, por cuidar de minhas palavras.

Aos meus avós, por me incentivarem sempre.

Ao meu pai, por ter me transmitido a clínica.

A minha mãe, por me ensinar sobre as palavras, sejam elas estrangeiras ou familiares.

Aos meus irmãos, meus melhores amigos. Crescemos juntos, vivemos juntos e, assim, sempre estaremos.

A Nanda, por ter aceitado casar comigo, por desejar ter uma vida simples comigo e me tornar uma pessoa melhor. Agradeço a Nanda, por me amar e me tornar forte sempre que preciso. Temos, sim, uma vida boa.

## RESUMO

Na pesquisa desenvolvemos um percurso por Bertolt Brecht na especificidade do seu exílio. Objetivamos traçar relações entre sua posição de exilado e as camadas do pensamento brechtiano verificado por Fredric Jameson (2013), no livro *Brecht e a questão de método*. A constituição do exílio de Brecht é entendida como um deslocamento, dentro do estado de exceção, de uma situação de exílio para uma posição de exílio (DIDI-HUBERMAN, 2008) que, entre diferentes características, evidencia a própria exceção (AGAMBEN, 2004). Ao final do percurso, trabalhamos, a partir de autores da psicanálise e do pensamento utópico, com a hipótese de que Brecht fez de sua situação de exílio um sintoma.

**Palavras-chave:** Bertolt Brecht, exílio, Kriegsfibel, estado de exceção, sintoma.

## RESUMEN

En la pesquisa desarrollamos un recorrido por Bertolt Brecht en la especialidad del su exilio. Objetivamente trazar relaciones entre su posición de exilado y las capas del pensamiento brechtiano verificado por Fredric Jameson (2013), en el libro *Brecht y el Método*. La constitución del exilio de Brecht es entendida como un desplazamiento, dentro del estado de excepción, de una situación del exilio para una posición de exilio (DIDI-HUBERMAN, 2008) que, entre distintas características, evidencia la propia excepción (AGAMBEN, 2004). Al fin del recorrido producimos, a partir de autores de la psicoanálisis y del pensamiento utópico, con la hipótesis de que Brecht hizo de su situación de exilio un síntoma.

**Palabras-clave:** Bertolt Brecht, exilio, Kriegsfibel, estado de excepción, síntoma.

## ABSTRACT

In this research, a path was developed for Bertolt Brecht specifics of his exile. The main focus was to draw relations between his position as an exiled person and the layers of brechtian thoughts verified by Fredric Jameson (2013), in the book *Brecht method*. The nature of Brecht's exile is understood as a displacement, within a state of exception, of an exile situation to a position of exile (DIDI-HUBERMAN, 2008) in which, among different characteristics, Brecht puts in evidence himself his own exception (AGAMBEN, 2004). At the end, psychoanalyst authors and utopian thinkers were used, bearing in mind the hypothesis that Brecht made a symptom out of his exile situation.

**Keywords:** Bertolt Brecht, exile, Kriegsfibel, state of exception, symptom.



## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	09
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1 UM PERCURSO SOBRE BRECHT</b> .....	16
<b>2 ESTADO DE EXCEÇÃO E A CONSTITUIÇÃO DO EXÍLIO DE BRECHT ...</b>	26
2.1 O ESTADO DE EXCEÇÃO .....	27
2.2 A POSIÇÃO DE EXÍLIO .....	37
2.3 EXÍLIO E PENSAMENTO BRECHTIANO .....	51
2.3.1 O efeito de estranhamento .....	57
2.3.2 Autonomiação .....	60
2.3.3 Épica .....	61
2.3.4 Dualidades do sujeito .....	65
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	71
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	83
<b>ANEXOS</b> .....	86

## APRESENTAÇÃO

Nesta parte, precedente à pesquisa de mestrado, recupero as circunstâncias que me levaram a propor um estudo relacionado à obra do alemão Bertolt Brecht (1898-1956). Durante os anos de 2008 e 2009, cursei minha especialização em Atendimento Clínico na Clínica de Atendimento Psicológico da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (CAP/UFRGS), em Porto Alegre-RS. Dois meses antes de entrar para a especialização, havia terminado minha graduação em psicologia na Universidade Luterana do Brasil (ULBRA/SM), em Santa Maria-RS. Tinha como definição profissional a escolha da psicologia clínica. Em paralelo à especialização, estava o meu ingresso no Percurso de Escola da Associação Psicanalítica de Porto Alegre (Turma XI- APPOA).

Iniciei minha formação em psicanálise após a graduação, que pôde me oferecer apenas alguns direcionamentos para o campo, conforme se pode esperar. A decisão de propor a presente pesquisa partiu, em parte, dessas experiências enquanto clínico após a universidade. Estava imerso no estudo da psicanálise e atendendo pacientes na especialização. Um desses casos de atendimento motivou um trabalho escrito. Tratou-se de uma escrita sobre alguns fragmentos do processo de análise de um jovem ator, por assim dizer, com aspirações brechtianas. Retomei, antes do ingresso no mestrado, o material do caso clínico, e essa tarefa me levou a perceber Brecht de uma forma mais pessoal, mais ou menos desvinculada do caso clínico, como um autor um tanto importante para mim. Um estranho, na verdade, no sentido do *unheimlich* freudiano, uma dupla personagem que não era puro acaso.

Permaneciam insistindo perguntas sobre Brecht, mas, sobretudo, sobre uma função social que passei a nele supor, que ele talvez me transmitisse e por isso era desconhecida. Não há dúvidas de que após aquele processo de análise uma transferência com o trabalho de Brecht tenha se instaurado. De algum modo, tornou-se inevitável retomar Brecht como um pensador de meu interesse, buscando recriá-lo com minhas próprias palavras, pelos meus próprios caminhos de pesquisa e análise, desde uma posição transferencial com o seu trabalho. Logo, desde a suposição de um saber que não se consegue reconhecer com clareza. Minha formação em psicanálise se deparava (bem como ocorrerá em outros momentos) com uma nova perspectiva sobre o “social” através da figura artística de Brecht, ainda que procurasse estudar Brecht como um pensador; de todos os modos, não é

meu objetivo separar arte de pensamento, ao contrário, a transferência com Brecht marcou uma nova fase de minha formação em psicanálise, que, até os momentos finais da pesquisa, confunde-se com a minha escrita.

Essa pesquisa de mestrado se configura como um tempo de inscrição de minha formação na psicanálise (como tantos outros que virão e, por que não, já foram) – no sentido de um ensaio de estilo –, originalmente me lançando na dimensão política do campo que não deixa de me colocar questionamentos. Meu ingresso no Laboratório de Pesquisa em Psicanálise, Arte e Política (LAPPAP), em 2012, do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da UFRGS, define-se, principalmente, neste âmbito. Encontrei, neste espaço, pesquisas que, por meio da arte, não só pensam a psicanálise, mas também os processos de subjetivação da contemporaneidade. Pesquisas inseridas em um eixo que vai da psicanálise e, através da arte, problematizam a própria psicanálise até chegarem aos seus termos políticos; tencionando, assim, o que é “material” da clínica psicanalítica. Opera-se, portanto, no seguinte eixo no LAPPAP: *a arte como um princípio de reflexão política*, conforme registrei após as orientações com o professor e psicanalista Edson Luiz André de Sousa, coordenador da LAPPAP. Coube, assim, abrir as escavações realizadas por alguns autores como Fredric Jameson e George Didi-Huberman sobre a obra de Brecht, identificando o que é político em meu recorte de pesquisa com as minhas leituras de Giorgio Agamben.

De forma geral, a psicanálise fecha, nessa lógica entre arte e política, uma fórmula de três campos distintos, mas que, ao se entrecruzarem, firmam um lugar na pesquisa acadêmica e de intervenções clínicas e políticas. A arte, espalhada por cima de nossa mesa de trabalho, impõe-se ao pesquisar psicanalítico em seus termos políticos, pois ela tem uma inestimável potência de reflexão política; ao estremecer campos, instaura rupturas na construção de percursos que são sempre incertos, na verdade. Na pesquisa a seguir, lancei-me com mais determinação nas relações entre arte e política (a partir do exílio de Brecht) do que entre psicanálise e política. Estou forjando meu próprio rasto de uma psicanálise que pode se estilar em constante diálogo com outros campos e, assim, fundamentalmente, na arte como campo de recriações.

Em 2009, trabalhei no projeto de pesquisa “Estudos de recepção na América Latina: aspectos propositivos.” Esse grande projeto de dez anos, coordenado pela professora Dr. Nilda Jacks, é um mapeamento sobre os estudos de recepção

produzidos entre 2000-2010, realizados em alguns países da América Latina. Pretendia-se categorizar os problemas encontrados nas pesquisas de cada país participante, assim como os avanços; relacionar tais problemas e avanços com a situação da pesquisa em cada país. O meu trabalho era o de ler dissertações de mestrado sobre o conceito de recepção produzidas na América Latina e categorizar cada pesquisa lida, experiência que foi muito importante, na medida em que meu trabalho era o de resumir e associar as dissertações a problemas de pesquisa, a linhas teóricas e a objetivos gerais, por exemplo. Cheguei até a professora Jacks, pois durante minha escrita da monografia de graduação, em psicologia, situei-me no diálogo entre o campo da psicanálise e o campo da comunicação e informação. Havia, na época, a hipótese de imergir no campo da comunicação e informação como pesquisador, porém, a recepção que passou a me interessar foi a do espectador de teatro, por mais que, ao longo da pesquisa, não tenha nela me aprofundado.

A escrita do caso clínico referida e a experiência com os estudos sobre recepção foram as principais circunstâncias que convergiram para que eu propusesse a pesquisa de mestrado, em 2012. E, agora, no início de 2014, com grande alegria pude rememorar o processo precedente. Mas, ao não alcançar como pretendia o objetivo original (de problematizar a psicanálise em seus termos políticos), pude perceber o quanto isso é trabalho de uma vida. O próprio ato de escrever os conceitos psicanalíticos no enlace de uma arte que nos toca julgo ser um “pensar político” sobre o campo ou mesmo sobre nossas relações com o campo e dele podemos nos armar para discutir as demandas sociais, ainda que isso não deva ser tomado como óbvio.

## INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa se propôs desenvolver um percurso sobre Bertolt Brecht na especificidade do seu exílio. Objetivamos traçar relações entre sua posição de exilado e as camadas do pensamento brechtiano verificado por Fredric Jameson (2013), no livro *Brecht e a questão de método*. A constituição do exílio de Brecht é entendida como um deslocamento, dentro do estado de exceção, de uma situação de exílio para uma posição de exílio (DIDI-HUBERMAN, 2008) que, entre diferentes características, evidencia a própria exceção (AGAMBEN, 2004).

Temos a hipótese de que o exílio é uma categoria propositiva de um pensamento sobre si e sobre os outros que estão em uma mesma condição histórica. George Didi-Huberman (2008) articula, no livro *Quando as imagens tomam posição*, o exílio de Brecht como esta posição que é concentrada na escritura da história e da vida com imagens que não param de expor e expor-se. Uma posição de produção de imagens que se envolvem com diferentes estratos do mundo, especialmente, privilegiadas por nos fazerem refletir; imagens que se conectam com outras histórias e outros tempos, bem como com a nossa história e tempo; imagens que não cessam de "tomar posição" (DIDI-HUBERMAN, 2008) diante de nós mesmos também, espectadores inevitáveis de imagens e receptores de informações por meio dessas imagens.

Brecht se torna nômade, um "Brecht em movimento" (JAMESON, 2013) – não apenas por causa da ascensão do nazismo, mas também por ter se mantido de frente para seu ponto de "desancoragem", sem que isso tenha significado a cristalização em uma situação. Brecht permaneceu em movimento –, como quem se vira para olhar as marcas, deixadas, sobretudo, pelas duas Grandes Guerras. Brecht consegue se deslocar ao longo de fronteiras para lembrar, talvez, que a poesia pode surgir até mesmo de perdas e, de uma forma determinada, do reconhecimento dessas perdas ao longo de um terreno cinza de guerra.

Brecht sugere, no poema *Apaguem as pegadas*, que a perda deve – como a imagem de um livro em chamas – acionar a nossa memória (em vez de apagá-la ou inibi-la), e "sabemos que não há violência maior do que silenciar a voz que ainda poderá testemunhar sobre a catástrofe" (SOUSA, 2011, p. 33). No poema citado, Brecht escreve "apegue as pegadas! / Assim me foi ensinado". O início do exílio de Brecht ocorreu um dia após o incêndio do parlamento Alemão, o Reichstag (DIDI-

HUBERMAN, 2008), em 28 de fevereiro de 1933; seus livros (e de tantos outros, como os de Sigmund Freud) foram queimados na “queima de livros”, *Bücherverbrennung*, em julho do mesmo ano.

(...) Cuide, quando pensar em morrer  
 Para que não haja sepultura revelando onde jaz  
 Com uma clara inscrição a lhe denunciar  
 E o ano de sua morte a lhe entregar  
 Mais uma vez:  
 Apague as pegadas!  
 Assim me foi ensinado.  
 (Bertolt Brecht, *Apaguem as pegadas*)

Supomos, aqui, que aquilo que foi perdido não se consegue resgatar por um método que busque, passo a passo, compreender os detalhes de uma vida-obra. Vidas perdidas só podem ser reencontradas em seus vestígios. Se assim for, temos à frente o desafio de recolher, após a morte de Brecht, quais fragmentos de sua vida levamos conosco, ao passo que a leitura de sua obra também tem um peso para cada um de nós.

A opinião mais frequente sobre o trabalho de Brecht se associa ao campo do teatro, uma vez que Brecht se tornou um clássico do teatro moderno. No entanto, ao ser uma das referências mais importantes do teatro político, a sua produção como dramaturgo se demonstra aberta a diferentes enfoques; por conseguinte, estudamos Brecht nas elaborações realizadas fundamentalmente por dois autores – Jameson (2013) e Didi-Huberman (2008) – que, em suas análises, contemplam-nos com uma iniciativa mais ativa sobre Brecht: o pensar Brecht como uma complexidade inquietante que sofre nossa recepção consciente, mas também inconsciente. Dessa maneira, o nosso percurso sobre Brecht é uma revisão não linear de sua obra; o trabalho de Brecht ainda permite diferentes atravessamentos, mesmo após muito já ter sido dito sobre o seu trabalho.

Coube a nós, nesta pesquisa, seguir considerando todos os “Brechts”, sem precisar passar por todos eles. Sendo assim, daqui em diante, percorreremos a obra de Brecht como se ela estivesse inacabada, como se ela fosse um projeto. Lembramos, aqui, da proposta de José Antônio Pasta (2010), o qual arquiteta, no livro *Trabalho de Brecht*, uma concepção de “trabalho” em Brecht que não seja uma simples designação do processo que causa a obra. O autor sugere que não há, na verdade, uma obra de Brecht, mas sim um projeto que é produto de um trabalho, de

um constante trabalho de “construção recíproca de objeto e método” (p.17). Nesse sentido, Pasta é, juntamente com Jameson (2013), um interlocutor privilegiado na determinação de um projeto utópico brechtiano ao mostrar suas fraturas.

Eis nossa segunda hipótese de pesquisa (nossa primeira hipótese – para não a perdermos – é a de que o exílio é uma categoria propositiva de um pensamento sobre si e sobre os outros que estão em uma mesma condição histórica): a de que Brecht foi um pensador utópico, no sentido blochiniano, no seu longo estudo sobre *O Princípio Esperança* (2005). No entanto, mesmo que não consigamos contemplar todos elementos deste Brecht utópico, optamos por, desde já, expô-lo como uma de nossas referências.

Não desejando perder o tom metodológico proposto por Pasta, que indica o processo como método, gostaríamos, por outro lado, de registrar que nos identificamos com o termo adotado no livro *Um leitor-espectador: recorrido psicanalítico pela literatura e cinema* (2012), de Lilian Pedrón. A autora lança mão de uma noção de “leitor-espectador” que faz falar os seus objetos de estudo, mas também sua própria posição de pesquisadora. A noção “leitor-espectador” articulada se refere a um caminho de estudo de alguns tipos de arte a partir da psicanálise. Segundo a autora, “Quando um psicanalista comenta um texto é primordialmente um leitor” (p.12-13). Abordamos o projeto de Brecht como um “grande texto”, precisamos navegar por ele – nos autorizando a estar à deriva, de tempos em tempos. Tirar deduções dele significou se situar como seus leitores e, de forma associada ao teatro – seu campo principal –, também nos situar como espectadores das imagens que destaca por meio de seus *Diários de Trabalho* (2005) e do *Kriegsfibel* (2004). Passamos, por fim, a uma breve listagem dos tópicos de nossa abordagem metodológica, no mesmo instante em que indicamos o seguinte: devido à complexidade da estética brechtiana, o livro de placas *Kriegsfibel* (2004) foi escolhido como suporte preciso para nossa discussão sobre a produção de exílio de Brecht.

Inicialmente, trazemos a presente introdução. Em um segundo momento, foi traçado um recorte biográfico sobre a vida de Brecht, que nos possibilita uma orientação, não linear, a partir de alguns de seus poemas. Nesta parte, Hannah Arendt e Walter Benjamin conduzem nossas interpretações, bem como outros autores.

Em um terceiro momento, procedemos à divisão em três subtópicos: no primeiro subtópico, objetivando uma ampliação teórica da noção de exílio elaborada por Didi-Huberman (2008), em relação a Brecht, no livro *Quando as imagens tomam posição*, percorremos a revisão conceitual, proposta por Agamben, sobre o estado de exceção. O filósofo nos coloca num eixo que nos leva a melhor entender a dimensão política de uma reflexão sobre o exílio. No segundo subtópico, adentramos mais precisamente sobre a formulação – posição de exílio – a partir de Didi-Huberman. No terceiro subtópico, orientados por quatro camadas do pensamento de Brecht, identificadas por Jameson (2013), articulamos exílio e pensamento brechtiano.

Por último, no momento das considerações finais, já acompanhados de Jameson, Didi-Huberman e Agamben, desenvolvemos – a partir de uma sequência de imagens trabalhadas por Brecht – uma tentativa de apreender a situação de seu exílio como se fosse um sintoma que se caracteriza como o resto de um sonho de um ideal de sociedade.



## 1 UM PERCURSO SOBRE BRECHT

Hannah Arendt (1987), em *Homens em tempos sombrios*, chama as gerações nascidas entre 1890 e 1920 de as “três gerações perdidas”, “cuja iniciação no mundo foram as trincheiras e os campos de batalha da Primeira Guerra Mundial”. Conforme escreve, foram eles mesmos, homens desta época, que “inventaram ou adotaram essa expressão, pois sentiam que haviam se tornado incapazes de ter vidas normais; a normalidade era uma traição a toda experiência do horror e à camaradagem em meio ao horror”. Sendo assim, soldados ou refugiados de guerra se encontravam em uma mesma condição, que era a de se “converter em homens” e, em vez de recusarem o que “constituía os seus patrimônios”, tiveram que se perder neles mesmos “para si e para o mundo” (ARENDDT, 1987, p. 186-187).

Em *Infância em Berlim por volta de 1900*, Benjamin (1993) traz um conjunto de quarenta e um fragmentos literários. De forma geral, é possível alinhar os fragmentos por um único e mesmo fio que nos leva às memórias de sua infância. Benjamin escreve, sobre a sua origem e o infantil; são devaneios/lembranças sobre/da infância que abrigam a esperança de um novo presente. Encontramos uma sugestão, em *Infância em Berlim*, logo no primeiro fragmento do texto, de como apresentar os dados biográficos de vidas tão intensas como puderam ser a de Brecht e muitos outros, homens e mulheres, que nasceram entre o final do século XIX e início do século seguinte.

Com esta sensibilidade em mãos, a sugestão que retiramos de *Infância em Berlim* e trazemos para nossa apresentação sobre Brecht, que também poderia ser chamada de “Por que Brecht?”<sup>1</sup>, é a seguinte: experiências extremas como a guerra só podem ser narradas em seus vestígios. Fazemos dessa sentença o tom deste percurso por Brecht, e de nossa procura seguinte por um conceito de exílio em Brecht.

Brecht, conforme se pode ler em seus *Diários de Trabalho*, evitava explicitamente falar de si – o que dificulta e exige cuidado ao estabelecermos relações entre sua vida e sua obra. Segundo sugere, priorizava carregar consigo o material de trabalho – seus tópicos literários. No dia 21 de abril de 1941, em seu *diário*, Brecht aponta:

---

<sup>1</sup> O artigo de Roland Barthes com esse título nos trouxe muitas inspirações.

Que estas notas contêm tão pouca coisa pessoal decorre não só do fato de que eu mesmo não me interesse muito por assuntos pessoais (e não disponho realmente de um modo satisfatório de apresentá-los), mas principalmente do fato de que desde o começo previ ter de levá-las através de fronteiras cujo número e qualidade era impossível predizer. Este último pensamento me impede de escolher quaisquer outros tópicos que não sejam literários (BRECHT, 2002, p. 183).

Em abril de 1941, Brecht estava exilado na Finlândia. O dramaturgo expõe, nesse apontamento, que as constantes travessias impostas durante seu exílio não eram, para ele, sua família e colaboradores, apenas um exercício de perdas (possíveis de serem imaginadas por nós com as frequentes mudanças de país que fizeram), mas também um exercício de escolhas do que sempre lhe parecia mais essencial carregar consigo.

A vida de Brecht, como uma dessas vidas perdidas pela catástrofe da guerra, talvez possa ser especificada da seguinte forma: “vida perdida” naquilo que dele mesmo pesava demasiadamente pesado de carregar depois do impacto da guerra. É como se para o exilado, especialmente Brecht, se impusesse o gosto do colecionador, que recolhe aqui e ali, nada mais e nada menos, daquilo que realmente precisa para ir adiante com seu trabalho e, por que não, com sua sobrevivência. Ruth Berlau, atriz e colaboradora de Brecht, escreve suas memórias cerca de 25 anos após a morte do dramaturgo e, na quarta parte de seu livro, relembra, sob o título *Trocando de países como de sandálias*, que:

Quando Brecht abandonou a Alemanha, ele não esperava que o regime nazista durasse muito tempo. Por isto, tratará de se instalar bem perto da fronteira alemã, de modo que pudesse voltar rapidamente (BERLAU, 1985, p. 74).

Em 1933, com a ascensão do nazismo, Brecht percorre, como muitos de sua época, países da Europa em busca de refúgio, pois esteve quinze anos no exílio, até o retorno a Berlim, em 1955. Didi-Huberman (2008), no livro *Quando as imagens tomam posição*, cita os lugares por onde o dramaturgo passou durante o exílio. Segundo o autor,

O exílio de Brecht começa em 28 de fevereiro de 1933, o dia seguinte do incêndio do Reichstag. A partir desse momento, vaga de Praga a Paris, de Londres a Moscou, se estabelece em Svendborg (Dinamarca), passa por Estocolmo, chega à Finlândia, vai rapidamente de novo a Leningrado, Moscou e Vladivostok, se instala em Los Angeles, passa uma temporada

em Nova York, deixa os Estados Unidos (...) volta a Zurique antes de fixar-se, definitivamente, em Berlim (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.13).

Arendt reconhece, em um fragmento do poema *A paisagem do exílio*, o que significava para o dramaturgo as constantes travessias, sua condição de refugiado político, ao “mudar mais vezes de países do que de sapatos” (ARENDR, 1987, p. 193). Como um mensageiro do infortúnio, Brecht não é indiferente ao que vê, mas parece entender bem o fato de hesitarmos ou não diante do que vemos, ele se arrisca no tempo – no seu tempo próprio – no trabalho de registro, e, desse modo, sempre à procura de seu papel. E seu mensageiro do infortúnio alude, sobretudo, a um sujeito frio ou, ainda, um que leva em si uma frieza. É alguém que certamente já foi derrubado do barco ou se deixou cair dele, experimentando o balanço da água fria dos mares.

Mas também eu, no último barco  
 Vi ainda a alegria da aurora no cordame  
 E os corpos cinza claro dos golfinhos, emergindo  
 Do Mar do Japão  
 E os pequenos carros a cavalo com decoração em ouro  
 E os véus cor-de-rosa sobre os braços das matronas  
 Nas ruelas da condenada Manila  
 Viu também o fugitivo com prazer.  
 As torres de petróleo e os jardins sedentos de Los Angeles  
 E os desfiladeiros da Califórnia ao anoitecer, e os mercados de frutas  
 Também não deixaram indiferente  
 O mensageiro da infortúnio  
 (BRECHT, *A paisagem do exílio*)

Retomando Benjamin, em *Infância em Berlim*, temos a imagem de uma cidade, vista em diferentes tempos de uma vida, que pode ser desvendada como uma selva para alguém instruído. Para o autor, “saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução” (BENJAMIN, 1993, p. 73). O contexto a que nos propomos imaginar é agora o de Augsburg – cidade natal de Brecht –, bem como o contexto da Alemanha por “volta dos anos 1900”. Encontrar-se na Augsburg de Brecht é, primeiro, estar no final do século XIX, em uma cidade de destaque comercial e industrial.

Os progressos econômico, industrial e tecnológico faziam parte da herança que Guilherme II havia recebido do avô Guilherme I e do "Chanceler de Ferro", Otto Von Bismarck; um país unificado que "em breve iria conquistar uma supremacia na

política europeia e mundial", bem como "um dos mais eficientes exércitos do mundo". A Alemanha, neste período, assumia "posição da maior importância na vida econômica e política do mundo" e "lugar entre os grandes poderes imperialistas" (EWEN, 1991, p. 16-18).

Ao longo dos trinta anos de reinado, Guilherme II também estava destinado a ver a decadência desta Alemanha e do sistema monárquico (que se destruiu totalmente em 1918). Em contraponto a este progresso, até então nunca visto no país, surgiu uma classe trabalhadora que culminava no socialismo alemão, em 1914.

Brecht começou a escrever poemas em 1913 e, pouco tempo depois, buscou contato com um jornal de sua cidade (*Neueste Nachrichten*). Frederic Ewen (1991), citando um dos editores que acolheu o jovem poeta, retoma um trecho que data 35 anos após as primeiras publicações de Brecht, no jornal.

Nos primeiros anos da Primeira Guerra Mundial provavelmente em torno de 1915, eu era editor de um jornal de Augsburg. Um jovem ginásiano me procurou – devia estar no quinto ano – e me trouxe seus primeiros poemas. Tinham algo a ver com a guerra (EWEN, 1991, p. 46).

Em 1914, quando a Alemanha declarou guerra contra a Rússia, Brecht contava com dezesseis anos, e, como muitos daquela juventude, viu-se imerso em um patriotismo. Poemas como *O Voluntário*, *Uma Lenda Moderna* e *O Campo Belga* são da época (EWEN, 1991). Durante esse mesmo período, Brecht passou a mostrar suas dúvidas em relação aos propósitos da guerra e, por meio de novos arranjos poéticos, começou um ensaio de aproximação e afastamento de um primeiro período, que foi o de patriotismo. Ele passou a afirmar "que apenas pessoas estúpidas conseguem pensar levemente na morte" (EWEN, 1991, p.48).

Em 1918, durante uma greve política, Brecht trabalhou por um curto período em um hospital militar de sua cidade natal. Ele fora recrutado como enfermeiro – na época, cursava o primeiro ano de medicina em Munique –, e, após seu serviço militar, nunca mais voltou ao curso. Para Ewen (1991), "se algum resquício do espírito guerreiro ainda sobrevivia nele, este foi esmagado para sempre com as horrendas experiências a que agora era submetido" (p.48). Tais experiências são descritas por Brecht em uma entrevista:

Eu fazia curativos, transfusões de sangue. Se o médico ordenava: Brecht, ampute aquela perna! Eu respondia "sim, excelência" e cortava a perna. Eu

vi de que maneira os médicos remodelavam as pessoas, para expedir todos de volta para o front o mais rápido possível (PEIXOTO, 1968, p. 28).

É interessante que os poemas do “Brecht patriota” sequer foram reimpressos; apenas sabemos de seus tons de orgulho, por exemplo. Em *O Voluntário*, Brecht “conta a experiência vivida por um voluntário ao descobrir que, agora que se tornou um soldado alemão, pessoas que antes mal lhe dirigiam a palavra porque seu filho se portara mal lhe jogam uma rosa” (EWEN, 1991, p. 47). Índícios de mudanças dessa posição – para uma antiguerra – são associados à publicação do poema *A árvore em fogo* (EWEN, 1991, p.47-48). Segue a primeira estrofe do poema:

Na tênue névoa vermelha da noite  
Víamos as chamas, rubras, oblíquas  
Batendo em ondas contra o céu escuro.  
No campo em morna quietude  
Crepitando  
Queimava uma árvore.  
(BRECHT, *Árvore em fogo*)

*Árvore em fogo* é um poema que foi escrito em algum momento entre 1913-1915 e sugere uma estratégia de observação do artista que se formava no campo de batalha. A utilização da palavra “árvore” também pode ser encontrada no seguinte trecho de *Aos que vão nascer*, escrito tempos mais tarde, entre os anos 1933 e 1935, durante o exílio dinamarquês (ARENDDT, 1987).

Que tempos são esses, em que  
Falar de árvores é quase um crime  
Pois implica silenciar sobre tantas barbaridades?  
(BRECHT, *Aos que vão nascer*)

A expressão *Tempos Sombrios*, de Arendt, surge da poética de Brecht, que anunciava o espírito da época – a terrível notícia – para os possíveis desavisados, ou, ainda, para aqueles que não estão habituados a discutir as atrocidades que vinham ocorrendo no período. Pode-se perceber que tal anúncio partiu, algumas vezes, da construção da imagem de uma árvore que, no caso do poema *Árvore em fogo*, está por sucumbir às chamas. Mais especificamente, a expressão recolhida de Brecht por Arendt foi extraída de um fragmento do poema *Aos que vão nascer*.

É verdade, eu vivo em tempos [sombrios] negros.  
 Palavra inocente é tolice. Uma testa sem rugas  
 Indica insensibilidade. Aquele que ri  
 Apenas não recebeu ainda  
 A terrível notícia.  
 (BRECHT, *Aos que vão nascer*)

A imagem da “árvore em fogo” é possível de ser associada ao enquadramento de uma expressão pessoal de Brecht. No entanto, mais claramente, é no poema *Do pobre B.B.* que Brecht, em nove quadras, traz indícios mais precisos sobre si mesmo (ARENDDT, 1987). A primeira quadra é a seguinte:

Eu, Bertolt Brecht, venho da floresta negra.  
 Para a cidade minha mãe me carregou  
 Quando ainda vivia no seu ventre. O frio da floresta  
 Estará em mim até o dia em que eu me for.  
 (BRECHT, *Do pobre B.B.*)

Neste ano de 1922, as cidades já estavam marcadas pela Grande Guerra. Brecht se torna mais um transeunte à procura de algum abrigo; talvez seja mesmo a poesia que tenha lhe dado algum amparo, bem como a bebida e o charuto. *Do Pobre B.B.* não é uma expressão de um homem desventurado na “cidade de asfalto”, indecifrável para um desacostumado com a selva, e sim de um homem que logo se vê consciente diante do mundo, mas também diante de sentimentos inomináveis e, assim, um tanto pesados para se carregar sem alguma ironia. Para Arendt, “Brecht também se sentia perdido”, pois o mundo, além de feri-lo, outrossim lhe parecia demasiadamente excessivo (ARENDDT, 1987, p 193).

Destas cidades ficará: o vento que por elas passa!  
 A casa faz alegre o conviva: ele a esvazia.  
 Sabemos que somos fugazes  
 E depois nada virá, somente poesia.  
 (BRECHT, *Do pobre B.B.*)

A bebida e o charuto, em Brecht, impregnavam-se tanto quando a poesia. Ele escrevia:

Na cidade de asfalto estou em casa. Recebi  
 Desde o início todos os sacramentos finais:  
 Jornais, muito fumo e aguardente. Desconfiado  
 Preguiçoso e contente – não posso querer mais!  
 (BRECHT, *Do pobre B.B.*)

No entanto, não é sem esperança que os poemas foram esculpindo no estilo de Brecht, neste contexto de pós-Grande Guerra. O “frio da floresta negra” o persegue desde Augsburg, com a queda de um ideal de guerra, mas, talvez, especialmente, também com a queda de um ideal de nacionalidade. Evidenciava-se como resistência um passado recente, mais ainda presente e possível de transformações. Aquele frio que mais tarde o marcará como mensageiro do infortúnio talvez fosse antes um resquício de esperança, mesmo que não forte o bastante para proteger toda a floresta das chamas, mas suficiente para lembrar o quanto a guerra poderia ser passageira. “Destas cidades ficará: o vento que por elas passa!”.

Nos terremotos que virão tenho esperança  
De não deixar meu “Virginia” apagar com amargura  
Eu, Bertolt Brecht, chegando há tempos na selva de asfalto  
No ventre de minha mãe, vinda da floresta escura.  
(BRECHT, *Do pobre B.B.*)

Em 1955, um ano antes da morte de Brecht, a “árvore” reaparece, materializando-se, em Berlim Oriental, após os anos de exílio, logo em frente a uma das janelas da última morada de Brecht. Um texto escrito por Aderbal Freire-Filho, diretor teatral brasileiro, foi motivado pela nova reedição do livro *Estudos sobre teatro* (2005), de Brecht. A reedição saiu pela editora Nova Fronteira, em 2005, com a compilação dos textos teóricos mais importantes de Brecht, escritos ao longo de toda sua vida. O texto de Freire-Filho acabou tornando-se, a nosso ver, um belíssimo ensaio sobre a sobrevivência do trabalho de Brecht.

Freire-Filho (2005) renomeia seu texto para *Comentários irreverentes e reverentes* e dá-lhe, assim, certo tom “informal”. Inspirado por Leminski, o diretor brasileiro brinca da *Metamorfose à morte-me-safo* do artista. À escrivanhinha de Brecht, em Berlim Oriental, por volta de 1955-56, é para onde somos transportados e passamos a imaginar Brecht na sala de trabalho a partir dos olhos de Freire-Filho. São os últimos anos de vida do dramaturgo alemão. “Era uma sala grande, essa onde ele escrevia, e estavam espalhadas nela nada menos que oito mesas” (FREIRE-FILHO, 2005, p. 7). Freire-Filho descreve duas dessas mesas de trabalho de Brecht: a primeira, uma aparente mesa principal localizada “ao lado da janela que dava para o cemitério e onde Brecht tinha sua máquina Royal DeLuxe” (FREIRE-FILHO, 2005, p. 7). A segunda, também importante, “mais alta, encostada na

parede, em que [Brecht] gostava de fazer correções, em pé” (p.17). A mesa perto da janela dá para o que hoje é seu túmulo, mesmo que não fosse uma “pedra com seu nome” que via na época, mas sim o cemitério Dorotheen-Städtischen Friedhof, onde já há tempos está o túmulo de Hegel.

Freire-Filho, assim, oferece-nos imagens da vizinhança que Brecht escolheu para morar nos últimos anos de vida e localiza o dramaturgo naquele apartamento ao lado do cemitério, no número 125 da Chausseestrasse. Nas proximidades – a poucas quadras – do apartamento de Brecht, ainda estava o seu local de trabalho – o Berliner Ensemble<sup>2</sup>. A viagem que Brecht tentou encurtar ao escolher tal apartamento, brinca Freire-Filho, não era para o cemitério e, sim, aquela que de uma distância de cinco a seis quadras podia ser cumprida. Tal trajeto era o caminho que fazia para os seus ensaios no Berliner Ensemble, nos seus últimos de vida. Freire-Filho faz questão de escrever que não aborda, com isso, uma metafísica; contudo, deixaremos essa sua afirmação de lado e, conseqüentemente, entendemos disso certa disposição do trabalho que levava Brecht a se organizar diante da morte. Essa disposição é algo muito material, conforme se pode perceber nas placas negras do *Kriegsfilbel* (2004). A escuta de Freire-Filho, se assim podemos dizer, sobre o trabalho de Brecht não retoma a imagem do artista diante de seu fim, mas diante de sua sobrevivência. É com este Brecht que iremos nos manter ainda por algum tempo.

O que faço andando nesse aposento, olhando para uma mesa e outra, remexendo nos papéis em cima delas, procurando pistas, surpreendendo o Brecht dos cinquenta e poucos anos, ativo, de repente cansado, sentando e tomando um chá, é aproveitar o cenário, e a representação que armo sobre ele, para estender o tema da morte para além dessa vizinhança, para especular sobre um tipo de eternidade que – oba! – aqui talvez possa se revelar (FREIRE-FILHO, 2005, p. 9).

“Brecht morreu?”, pergunta-se Freire-Filho. E, ainda brinca: “se Nietzsche matou Deus, não vai faltar quem queira matar de volta um alemão” (p. 9). A resposta para essa questão não é realmente sem alguma imaginação, conforme se pode extrair da apresentação de Freire-Filho, ou seja, não se trata de ressuscitar Brecht: é lógico que Brecht está morto; mas podemos, sim, retomar o que do trabalho de Brecht, por sua vez, tem utilidade (JAMESON, 2013). O que de seu projeto ganha

---

<sup>2</sup> O *Berliner Ensemble* é uma companhia alemã de teatro fundada por Brecht e pela atriz Helene Weigel, em 1949.



força na atualidade. A orientação de Freire-Filho é a de que estamos em um processo, no qual Brecht vem sendo:

(...) lido, catalogado, editado, re-editado, estudado, escarafunchado, e, finalmente: confundido, incompreendido, malbaratado. Para, aos poucos, ser finalmente bem medido e bem pesado, razoavelmente compreendido (FREIRE-FILHO, 2005, p. 10).

No poema *Tempos Difíceis* temos uma perspectiva semelhante ao retrato da última estada de Brecht, forjado por Freire-Filho. A partir dele, passamos, novamente, a associar sobre a *árvore em fogo*. Segue o poema de Brecht:

Parado na minha mesa  
Vejo pela janela a árvore mais velha no jardim  
e reconheço nela coisas vermelhas e pretas  
e lembro, de repente, os sabugueiros  
da minha infância em Augsburg.  
Por alguns minutos fico a pensar muito sério,  
se eu deveria ir à mesa  
para buscar meus óculos, assim como, para ver outra vez  
as bagas pretas nos raminhos vermelhos.  
(BRECHT, *Tempos Difíceis*)

Temos aí um Brecht que hesita recolocar os seus óculos para ver outra vez, como pesquisadores nos posicionamos ao seu lado, bem diante de sua escrivaninha. Certamente, estamos muito determinados e nos contentando em saber apenas um pouco sobre o seu trabalho. Deste modo, por vezes, ergueremos nosso olhar para a paisagem que agora sua janela enquadra. São novos ares, sem dúvida. Estes novos ares nos inquietam. Ficamos por algum tempo nesta sala, com alguma liberdade para escrever sobre o que vemos ao folhar, pouco a pouco, as páginas do trabalho de Brecht, ali, bem em cima da mesa. Se assim pudermos nos imaginar, temos diante de nós este projeto como inacabado, possível de releituras.

Lembramos que Benjamin, em *Infância em Berlim*, conta que um médico, certa vez, não lhe prescreveu apenas óculos para a queixa de miopia, mas também uma escrivaninha. A mesa, em sua engenhosidade, tornou-se seu recanto mais favorito. Também diante de uma janela, a mesa era o espaço que Benjamin festejava seu retorno para casa, após a escola. O motivo da comemoração não era outro a não ser o próprio reencontro com aquela mesa. Em um armário oculto, sob o assento, alguns livros eram cuidadosamente guardados, juntamente com alguns cartões-postais e um álbum de colecionar selos. Após a escola, Benjamin se

ocupava de uma brincadeira que tem tudo a ver com um jogo de imagens; a esta arte, originalmente francesa, era dado o nome de “decalcomania” (BENJAMIN, 1993, p.118-119). Atualmente, o objeto deste processo é chamado de “decalque” e as imagens obtidas por ele são produto de uma sobreposição de superfícies com as mãos; a superfície resultante é estampada e, portanto, passa a preservar uma imagem precedente.

Que imagem, aqui, estamos forjando de Brecht a partir de nossas leituras? Talvez, com paciência, o leitor deste trabalho possa notar que nosso objetivo não é obter uma imagem nova ou final, mas sim uma que seja produto de uma sobreposição de superfícies, camadas ou estratos. Para pensar o trabalho de Brecht, percebemos que não é sem alguma medição que se transporta seu material para outras superfícies que não a sua inicial ou de origem. O nosso manuseio implica, aos poucos, portanto, distanciar-se do enquadramento brechtiano conseqüentemente, hesitar talvez ao olhar pela mesma janela em que ainda corre, vez ou outra, um vento frio.

Dessa maneira, não dispensamos a escrivaninha e ferramentas tão elementares – como podem ser uma tesoura e um tubo de cola para um escolar diante de uma longa tarde de artes. Obviamente, tais ferramentas metaforizam nosso desenvolvimento não linear sobre o trabalho de Brecht que, por si mesmo, é descontínuo. Sendo assim, para poder abordar o pensamento de Brecht, seguimos (da nossa parte) acomodando os óculos à procura de um entendimento sobre sua posição de exílio e, mais detalhadamente, à procura de uma posição de exílio que não é uma mera situação, mas uma postura brechtiana diante da guerra.

## 2 ESTADO DE EXCEÇÃO E A CONSTITUIÇÃO DO EXÍLIO DE BRECHT

Objetivando uma ampliação teórica da noção “posição de exílio” elaborada por Didi-Huberman (2008), em relação a Brecht, no livro *Quando as imagens tomam posição*, percorremos a revisão conceitual, proposta por Agamben (2004), sobre o estado de exceção. O filósofo italiano nos coloca num eixo que nos leva a melhor entender a dimensão política de uma reflexão sobre o exílio.

As relações contínuas entre estado de exceção e soberania foram postas por Carl Schmitt, segundo Agamben (2004). Agamben adentra a discussão de Schmitt identificando que sua definição de soberania – “aquele que decide sobre o estado de exceção” (p.11) – e estudos atuais teorizam sobre o estado de exceção no direito público. Pela terminologia, temos o estado de exceção – *Ausnahmezustand* – como um termo comum da doutrina alemã; pelas doutrinas francesa e italiana, temos o “estado de sítio” ou “decretos de urgência”; pela doutrina anglo-saxônica, temos a “lei marcial” (p.15). Agamben utiliza o termo técnico “estado de exceção”, em seus livros, e busca defini-lo como termo inseparável do que se pretende contemplar – ou seja, o lugar da exceção.

Agamben escreve que as teorizações de Schmitt nos possibilitam pensar a exceção enquanto uma urgência, na medida em que há medidas jurídicas que não podem ser compreendidas no âmbito político, bem como políticas que extrapolam os regimes jurídicos. Desse modo, podemos começar a nos aproximar do paradoxo da questão, que é: em Schmitt, o estado de exceção tramita e “apresenta-se como forma legal daquilo que não pode ter forma legal” (p.11-12).

O estado de exceção, no livro *Estado de exceção* (2004), é introduzido como um dispositivo original que o direito utiliza para tratar da vida, “a incluindo em si por meio de sua própria suspensão”, e, ainda, como “uma urgência” teórica que está fundamentada na discussão sobre “a ligação e o abandono de um ‘vivente’ ao direito (p.12). Especialmente, disparadas por uma base teórica que está em Foucault, naquilo que o autor francês – ao final da *Vontade de saber* – resume do processo pelo qual o poder estatal se transforma em biopolítica (AGAMBEN, 2007).

Para o próprio filósofo italiano, o seu livro *Estado de exceção* (2004) trabalha com “essa terra de ninguém, entre o direito público e o fato político e entre a ordem jurídica e a vida”; para ele, “somente erguendo o véu que cobre essa zona incerta” é que, talvez, possamos saber o que significa, na história do ocidente, agir

politicamente (p.12). Acreditamos que o exílio de Brecht seja um profícuo material para o seguimento dessa discussão, ainda mais que o campo de discussão que Agamben abre atinge uma problematização sobre os estados contemporâneos e suas práticas entre a indeterminação de democracias e regimes totalitários.

## 2.1 O ESTADO DE EXCEÇÃO

Até a metade do livro *Estado de Exceção* (2004), Agamben apresenta a leitura que faz de Schmitt nos direcionamento para um determinado ponto em que passa a problematizar os seus limites conceituais. Uma primeira definição de estado de exceção, abordada no livro, corresponde a “uma tomada de posição quanto à natureza dos fenômenos jurídicos que se propõe a definir” (p.15).

Tratemos, agora, de dois aspectos introdutórios abordados na primeira metade do livro. Um dos primeiros aspectos que Agamben elege para abordar o assunto é a “guerra civil”. O filósofo a coloca em estreita relação com a resistência e a insurreição, criando, desde modo, um dado oposto ao que é o estado normal – “uma zona de indecibilidade quanto ao estado de exceção, que é a resposta imediata do poder estatal aos conflitos internos mais extremos” (p.12). Com isso, aproximando-nos da primeira etapa do século XX, Agamben descreve o paradoxo decorrente do conceito de “guerra civil legal”, em relação ao caso do Estado nazista que assolou o mundo (p.12).

No mesmo dia em que Brecht sai da Alemanha, 28 de fevereiro de 1933, Hitler promulgou o Decreto para a proteção do povo e do Estado, “que suspendia os artigos da Constituição de Weimar relativos às liberdades individuais” (p.12). Isso ocorreu logo que Hitler teve o poder entregue a ele. O autor chega a definir a “guerra civil legal” como sendo o totalitarismo moderno – como uma transformação que ocorre dentro de parâmetros constitucionais. No caso alemão, “todo o Terceiro Reich pode ser considerado, do ponto de vista jurídico, como um estado de exceção que durou doze anos” (p.13) – permitindo não apenas a “eliminação física só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político”, ainda que durante estes doze anos nunca se tenha falado em exceção, conforme escreve Agamben. (p.13).

O segundo aspecto introdutório abordado, na primeira metade do livro, é de que o estado de exceção também se caracteriza como interferência nas distinções que estão nos fundamentos de uma constituição democrática; referimo-nos que a Primeira Guerra Mundial, segundo Agamben, e nos anos que se seguiram, aparecem como “laboratórios em que se experimentaram e se aperfeiçoaram os mecanismos e dispositivos funcionais do estado de exceção como paradigmas de governo”. Agamben aponta – enquanto efeito essencial do estado de exceção – “a abolição provisória da distinção entre poder legislativo, executivo e jurídico” (p.19).

A França foi o país em que pela primeira vez surgiram as escrituras de um estado de exceção moderno (Assembleia Constituinte de 8 de junho de 1791, lei do Diretório de 27 de agosto de 1797 e decreto napoleônico de 24 de dezembro de 1811), na época da Revolução. E, no caso da Alemanha (que nos contextualiza mais precisamente), o estado de exceção estava assegurado no artigo 48 da constituição, da República de Weimar, ao estabelecer os poderes do Reich (p.23-24):

(...) a história do artigo 48 da Constituição de Weimar é tão estreitamente entrelaçada com a história da Alemanha de entre as duas guerras, que não é possível compreender a ascensão de Hitler ao poder sem uma análise preliminar dos usos e abusos desse artigo nos anos que vão de 1919 a 1933. Seu precedente imediato era o art. 68 da Constituição bismarkiana, o qual, caso ‘a segurança pública estivesse ameaçada no território do Reich’, atribuía ao imperador a faculdade de declarar uma parte do território em estado de guerra (Kriegszustand) (...) (AGAMBEN, 2004, p. 29).

Segue-se o artigo 48, citado por Agamben (2004):

Se, no Reich alemão, a segurança e a ordem pública estiverem seriamente [erheblich] conturbadas ou ameaçadas, o presidente do Reich pode tomar as medidas necessárias para o restabelecimento da segurança e da ordem pública e da ordem pública, eventualmente com a ajuda das forças armadas. Para esse fim, ele pode suspender total ou parcialmente os direitos fundamentais [Grundrechte], estabelecidos nos artigos 114, 115, 117, 118, 123, 124 e 153 (AGAMBEN, 2004, p.28, citando a Constituição de Weimar).

A formação de um regime totalitário estaria, neste caso, justificada em defesa da segurança e da ordem, sobretudo, no caso Alemão, em proteção do presidente do Reich. Com efeito, a proteção da democracia pode acabar não sendo uma democracia, pode acabar com o estado democrático de direito, conforme ocorreu no final da República de Weimar. Este período foi marcado, segundo Agamben, por um inteiro estado de exceção; fundamentado pela ausência de um

parlamento que pudesse fazer resistência à subida de Hitler ao poder, foram três anos de ditadura presidencial, de 1930 a 1933, “justificados” por uma emergência político-militar pós-guerra e também com a crise econômica.

Agamben escreve que o pensamento de Schmitt está concentrado em duas publicações – *A ditadura*, de 1921; *Teoria Política*, de 1922 –; na primeira delas, os modelos ditatoriais pautaram o desenvolvimento do conceito de exceção. Agamben, aos poucos, vai reformulando a base argumentativa da doutrina schmittiana, em virtude de uma reflexão que não perde de vista aquela zona de incertezas e intensidades (referida há pouco, em relação à “guerra civil legal”) em detrimento dos elementos que a compõe. No entanto, antes disso, Agamben desenvolve as diferenciações de Schmitt sobre dois tipos de ditaduras: a ditadura comissária e a ditadura soberana. Agamben vai mostrar mais adiante que a influência do pensamento de Benjamin, no trabalho de Schmitt, traz à tona os limites de uma discussão sobre a exceção que se propõe a pensar apenas nos modelos ditatoriais. O filósofo sugere que foi até mesmo por isso que Schmitt incluiu em sua abordagem a temática da decisão. Reservemos um espaço para entendermos esses deslocamentos conceituais, antes de chegarmos ao momento em que Agamben passa a dialogar com Benjamin.

Segundo Agamben, Schmitt expõe que teríamos a seguinte divisão: a ditadura comissária com objetivo de “defender ou restaurar a constituição vigente” (p. 53); e a soberana, mais difícil de compreender, em que o estado de exceção “alcança (...) seu ponto de fusão” (p.53). A ditadura soberana se liga ao estado de exceção numa relação intrínseca com o campo jurídico, sobretudo, pois a figura do soberano “que pode decidir sobre o estado de exceção, garante sua ancoragem na ordem jurídica” (p.56). Para Agamben, a importância de entendermos essa composição do pensamento de Schmitt está no fato de que o jurista afirmava um importante ponto de discussão; para ele, o estado de exceção ocorre “na suspensão de toda ordem jurídica” e, assim, “parece escapar de qualquer consideração do direito”, ao passo que também não pode “em sua consistência factual e, portanto, em sua substância íntima, (...) aceder à forma do direito” (p.54).

Em relação à ditadura comissária, Agamben retoma de Schmitt a seguinte especificação: ela, a comissária, “suspende de modo concreto a constituição para defender sua existência” – do ponto de vista teórico, a ditadura comissária é aquela que está subordinada “integralmente pela distinção entre norma e as regras técnico-

práticas que presidem sua realização” (p. 55). Já a ditadura soberana, diferente da comissária, não se limita a suspender a constituição – “com base num direito nela contemplado e, por isso, ele mesmo constitucional” (p.55) –, mas, de forma mais radical, “visa principalmente a criar um estado de coisas em que se torne possível impor uma nova constituição” (p.55).

Para Agamben, ambas as elaborações de Schmitt sobre os regimes ditatoriais não conseguem dar conta do estado de exceção – “da progressiva exacerbação do uso do estado de exceção” (p.56) –, como ocorreu ao final da República Weimar, por exemplo.

No final da República de Weimar (que não ocorreu de uma única vez, foram várias reformas realizadas pelo partido nazista até a ascensão de Hitler), a exceção se inscreve como algo totalmente novo que radicalizava a ordem jurídico-política, e que tem a ver com o espaço, uma topologia. A máxima, sugerida por Agamben, é “Estar-fora e, ao mesmo tempo, pertencer” (p.57). Ou seja, no que se refere à ordem jurídica, o estado de exceção pode se instaurar como “algo diferente do anárquico e do caos”, pois neles “(...) ainda existe uma ordem, mesmo não sendo uma ordem jurídica” (p.57). Perguntamo-nos, então, como Agamben amplia a discussão para além de uma exceção instaurada pelos modelos ditatoriais que suspende a constituição ou que se coloca, além de suspendê-la, como operador de nova ordem jurídica? Mais precisamente: como podemos pensar o estado de exceção ocorrido na Alemanha, na primeira parte do século XX? A resposta que encontramos, no livro de Agamben, indica o estado de exceção como elemento topológico que é representado por um vazio de direito ou mesmo como não lugar absoluto.

A pista parece estar nos desdobramentos da ditadura soberana, nos quais a soberania passa a representar um estado da lei em que a norma se aplica, mas não está formalmente em vigor. A ditadura soberana parece estar mais próxima do que Agamben entende sobre o caso alemão e sobre o que se deve considerar em atuais discussões sobre a exceção. A ditadura soberana é onde há uma suspensão ou anulação das normas, no que diz respeito aos direitos constituintes (até aqui não há diferença entre a comissária e a soberana) e também onde encontramos a decisão soberana e suas aplicações da norma em um máximo de discrepâncias e ausência de parâmetros que possam se reportar à “norma perdida” ou, em um sentido mais amplo, à “constituição em vigor” – trata-se, propriamente, da exceção enquanto intensidades múltiplas e imprevistas.

As ditaduras soberanas efetivam uma normatização do real, em seus desdobramentos, ao suspenderem a norma. Eis a pista: o real. Uma oposição entre norma e sua realização em um máximo de intensidades – o que indica uma supressão de qualquer norma mais do que uma suspensão. Retomando: a exceção é a normatização efetiva, no caso, do real.

Esse seria, propriamente, o campo de ações da decisão: o real. Entendemos por “normatização efetiva do real” quando não há nada interno ao poder estatal que possa garantir a aplicação das normas vigentes; por conseguinte, é quando o poder do estado toma discrepâncias entre as normas e realidade em benefício da soberania – “a união impossível entre norma e realidade, e a conseqüente constituição do âmbito da norma, é operada sob a forma de exceção, isto é, pelo pressuposto de sua relação” (p. 63). Da forma como entendemos, é aí que se encontra a suspensão da norma, para Agamben. Talvez possamos afirmar que a exceção se constitua por parte do estado quando ele adquire uma forma máxima de liberdade, sem regulações mínimas do próprio estado que passa a ser uma instância imprevisível, especialmente no que diz respeito à decisão.

Agamben escreve que ela, a decisão, “nunca pode ser deduzida da norma sem deixar rastros” (p.58). No livro *Estado de Exceção* (2004) existe uma questão fundamental entre a norma e sua aplicação, mais precisamente naquilo que Agamben aborda como “força de lei” e que nos auxilia a entender a exceção como regida pelas decisões soberanas.

No caso da ditadura soberana, a “força de lei” é um dos elementos centrais da discussão que concentra as relações soberanas com a norma, pois no estado de exceção “a norma está em vigor, mas não se aplica (não tem força) e, de outro lado, surgem atos que não têm valor de lei adquirem sua ‘força’” (p 61). A exceção é, nesse caso, “um espaço anômico onde o que está em jogo é uma força de lei sem lei” (p.61), especialmente “na abertura de um espaço em que a aplicação e norma mostram sua separação e em que uma pura força de lei realiza uma norma cuja aplicação foi suspensa” (p.63). Portanto, as decisões do poder estatal estão numa determinação “superior”, quase “mística” – segundo Agamben – que caracteriza o estado de exceção. O conceito de “força de lei” surge como substrato da decisão soberana sobre a vida, conseqüentemente, despindo-a, tornando-a nua de direitos.



O conceito “força de lei”, enquanto termo técnico do direito, define, pois, uma separação entre a *vis obligandi* ou a aplicabilidade da norma e sua essência formal, pela qual decretos, disposições e medidas, que não são formalmente leis, adquirem, entretanto, sua “força” (AGAMBEN, 2004, p. 60).

É, desse modo, uma “força oculta”, mas extremamente atuante e com alto poder de inscrição. O conceito de “força de lei” é retomado por Agamben do direito romano e medieval – “onde tem o sentido geral de eficácia, de capacidade de obrigar” (p.59) –, apesar de que foi apenas na “época moderna, no contexto da Revolução Francesa, que ele começa a indicar o valor supremo dos atos estatais expressos pelas assembleias representativas do povo” (p.60). Sobre a “força de lei”, Agamben relembra que “O caso limite dessa confusão é o regime nazista em que, como Eichmann não cansava de repetir, ‘as palavras do Führer têm força da lei’” (p.61).

O passo seguinte, dado por Agamben, na composição conceitual do estado de exceção é em direção a uma análise sobre o *iustitium*. Nesse aspecto, Agamben arranja importantes diferenças entre seu pensamento e o de Schmitt, as quais nos auxiliam a pensar no estado de exceção como não sendo uma ditadura, mas sim um espaço vazio de direito, por assim dizer, uma zona de anomia – “onde o que está em jogo é uma força de lei sem lei” (p.61) –, em que as determinações jurídicas estão esvaziadas.

O problema crucial ligado à suspensão do direito é o dos atos cometidos durante o *iustitium*. À medida que não são transgressivos, nem executivos, ou legislativos, mas situam-se em um não-lugar absoluto (AGAMBEN, 2004, p.79).

Mas o que é, afinal, este *iustitium*? *Iustitium* “significa literalmente ‘interrupção, suspensão do direito’” (p.68). Mais precisamente:

(...) uma suspensão não apenas da administração da justiça, mas do direito enquanto tal. É o sentido desse paradoxal instituto jurídico, que consiste unicamente na produção de um vazio jurídico (AGAMBEN, 2004, p. 68).

Agamben chega, assim, às relações teóricas entre Schmitt e Benjamin, que abrem o encerramento do livro sobre o estado de exceção. O texto passa a trazer considerações sobre a exceção enquanto vazio de direitos. Para Agamben, Benjamin buscava um pensamento sobre a violência (o termo alemão *Gewalt*

significa também simplesmente “poder”): “absolutamente ‘fora’ (*ausserhalb*) e ‘além’ (*jenseits*) do direito e que, como tal, poderia quebrar a dialética entre violência que funda o direito e violência que o conserva (*rechtsetzende und rechtserhaltende Gewalt*)” (AGAMBEN, 2004, p.84). Há uma grande proximidade entre a discussão de Schmitt sobre estado de exceção e a de Benjamin sobre violência.

O ensaio de Benjamin, de 1921, recebe uma tradução duplicadora para contemplar a ambiguidade do termo *Gewalt*. O título, em português, *Crítica da violência – Crítica do poder*, torna a “‘indecidibilidade’ que está no coração do termo *Gewalt*” mais aparente e, com isso, já traz de imediato “o centro da argumentação benjaminiana” (SELIGMAN-SILVA, 2005, p. 1).

Para Seligman-Silva (2005), o texto de Benjamin traz duas figuras para pensarmos no estado de exceção. A primeira é a figura do “grande bandido” que “gera admiração do povo, justamente porque ele ostenta a violência/poder que lhe é proibido manifestar”. A figura do “grande bandido” aparece como uma representação do estado de exceção “dentro de uma aparente normalidade do estado de direito” (p. 3). Benjamin está trabalhando com a cena europeia de sua época. O ensaísta “detecta uma antinomia entre a esfera jurídica, que quer integrar toda a sociedade em um sistema de fins jurídicos, e os fins naturais dos indivíduos”; trata-se de uma divisão entre aqueles que têm o “direito a recorrer à violência para concretizar seus fins” e aqueles que têm, por outro lado, através do sistema jurídico, “o monopólio da violência” (SELIGMAN-SILVA, 2005, p. 3). A segunda, a violência pura, surge da revolta aos direitos de greve, entre a manifestação operária e o Estado-poder. Especialmente, é quando o Estado-poder impõe limites ao direito de greve, ou seja, quando se busca dominar algo que ainda não se tem previsão no sistema jurídico. No caso, “este poder é cedido aos trabalhadores para se evitar ações mais violentas (SELIGMAN-SILVA, 2005), contudo, quando a greve se amplia e passa a ser uma ameaça de greve geral, com status revolucionário, “o Estado a classifica como *abuso* e apelará para decretos especiais” (p.4), de caráter excepcional. Como um caso limite, Benjamin vê a greve geral revolucionária como uma passagem do uso legítimo de um direito que desestabiliza a ordem jurídica. É quando o direito torna-se violência inapreensível, a nosso ver, a não ser por um reordenamento jurídico ou por um acréscimo ainda maior de violência que busca restabelecer a ordem. O acréscimo de violência por parte do estado só demonstra o quão revolucionária pode ser uma greve para o sistema jurídico, e é nisso que se justifica uma outra

classificação para a violência, de maneira especial, uma classificação que adjective a violência pela guerra, em contraponto dialético ao direito de guerra (SELIGMAN-SILVA, 2005, p. 4).

As duas faces que se abrem para a violência são as da “instituidora de direitos” e da “mantenedora de direito”, visto que se deve entender a violência de guerra como limiar de compreensão de qualquer tipo de violência, ou seja, daquelas que procura instituir novos direitos ou daqueles que procuram manter direitos já constituídos. Um outro exemplo, trazido pela crítica de Benjamin à violência, é a polícia como representante do poder soberano. Para Seligman-Silva (2005), Benjamin “atinge o cerne da questão da *Gewalt* enquanto composição indissociável de violência e poder” (p.4-6) quando, nesse ponto, pode-se falar sobre a duplicidade mesma da questão, que só pode ser vista por dois pontos, portanto, com ajuda de uma única palavra que possa se dividir em dois sentidos; em nossa língua: violência e poder.

Em Benjamin, deste modo, existe uma violência “fora” e “além” que é “pura” ou “divina” e que no domínio humano (e político) se pode chamar de “revolucionária” (p.84). Agamben introduz as proposições colocadas por Benjamin, ao passo que aponta também o direito como uma instância que não tolera qualquer ameaça que sustente uma violência fora dele, sobretudo, se pensarmos na perspectiva schmittiana. Dessa parte em diante fica mais claro que Agamben não deixa de lado a doutrina schmittiana, mas, na verdade, a amplia a partir dos seus encontros com Benjamin.

Para Agamben, é como se Schmitt tentasse capturar o espaço vazio de direito, o para “fora” e para “além” do direito, que o pensamento de Benjamin se preocupa em preservar como atividade revolucionária, independente do próprio ordenamento jurídico. Trazemos um fragmento do texto de Benjamin, recortado por Agamben:

Se à violência for garantida uma realidade também além do direito, como violência puramente imediata, ficará demonstrada igualmente a possibilidade da violência revolucionária, que é o nome a ser dado à suprema manifestação de violência pura por parte do homem (AGAMBEN, 2004, p.85, citando Benjamin).

A violência revolucionária que parte do homem é efeito de uma outra que se adjectiva com pureza e que se encontra em uma determinada exterioridade,

sobretudo, em uma exterioridade que a marca como operadora de inscrições (para além do direito), bem como de uma nova volta, de uma volta de direitos que produz rupturas inaugurais (p.85). Esta, sim, é a violência chamada de revolucionária por Benjamin. É como se Benjamin dissesse-nos que há na exceção uma violência soberana, mas há também em cada homem uma potência revolucionária tão forte quanto – e aqui acrescentamos por nossa conta – uma potência utópica, de esperança. O “Brecht em movimento”, o Brecht do exílio, ou melhor, a nossa leitura sobre o exílio de Brecht, objetiva apontar para um deslocamento da exceção que constituiu o exílio em direção à concepção de uma posição de exílio que, além de evidenciar o estado das coisas, traz a esperança.

Para Agamben, Schmitt procura capturar a proposta de Benjamin sobre a violência pura no vazio jurídico manifesto pelo estado de exceção e, principalmente, inscrevendo esse vazio de leis – que Agamben chama de “anomia” – no próprio corpo jurídico – que Agamben chama de “nomos” (p. 86). Entende-se por “anomia” a falta máxima de objetos, e por “nomos” a presença máxima de estatutos e leis. Temos, aí, mais claros tais significados que colorem as definições finais do trabalho do filósofo italiano. “O estado de exceção é, pois, o dispositivo por meio do qual Schmitt responde à afirmação benjaminiana de uma ação humana inteiramente anômica” (p.86) – que acena estar no sentido de uma ausência de leis, mas também (conforme podemos inferir) de uma ausência de autoria – uma vez que se relaciona com a figura humana. Brecht teve, segundo Didi-Huberman, um dos exílios mais produtivos do século XX, sua autoria atinge (no período) um grau determinado que leva alguns especialistas a dizerem que o Brecht do exílio é o Brecht das obras teatrais mestras. Didi-Huberman, desse modo, impressiona-se com o fato de que o Brecht do exílio seja também reconhecido como o Brecht da maturidade<sup>3</sup>.

Retomando: Agamben define que, primordialmente, a questão que se desdobra do debate entre Benjamin e Schmitt se insere numa “zona de anomia que, de um lado, deve ser mantida a todo custo em relação com o direito e, de outro, deve ser também implacavelmente libertada dessa relação” (p. 92). A zona de anomia é a relação mesma entre violência e direito, que Agamben chama finalmente de “estatuto da violência como código da ação humana” (p. 92). O estado de

---

<sup>3</sup> Para citar algumas obras produzidas no exílio: *Grande medo e miséria do III Reich*, *A vida de Galileu*, *A compra do cobre*, *Mestre Puntila e seu valete Matti* e *O círculo de giz caucasiano*.

exceção é quando a violência se torna regra, confundindo-se cada vez mais com o direito à vida, e passando a não ter instâncias seguras que possam diferenciar norma e realidade. Ao contrário do que, inicialmente, se possa imaginar, a exceção não trata de um espaço de fáceis previsões, mas sim de um espaço carregado de manobras de intensa indeterminação. Agamben destaca de Benjamin que o próprio estado de exceção emerge ao ponto que tende, por fim, “a tornar-se regra” (AGAMBEN, 2004, p. 27). O trabalho schmittiano de reivindicar a reinserção da violência no contexto jurídico, em Benjamin corresponde à procura de elementos que possam assegurar uma violência fora desse contexto – enquanto uma violência pura.

Assim, podemos concluir que o eixo desenvolvido por Agamben – sobre o estado de exceção – vai se firmar com as teses benjaminianas sobre violência revolucionária. Agamben reafirma Benjamin, recolocando que o ordenamento jurídico foi estabelecido para conter a violência, dominá-la no âmbito de uma ordem, mas acaba por conter em si exatamente o efeito oposto, suspendendo os direitos estabelecidos e garantidos; ou seja, aprimorando o estado de exceção como real, no qual se admite a permissão de violências não reguladas por lei.

Por mais que Agamben não se refira ao exílio de Brecht, propomo-nos a pensar o exílio de Brecht como uma estratégia de guerra para tornar evidente a exceção. O que nos parece é que a estrutura de estado, estado-nação, conforme a conhecemos, abre fraturas que de algum modo só temos acesso se as desvendarmos na própria complexidade que as constituem como verdades, ou seja, o seu estatuto ficcional. Agamben termina o livro observando que o objetivo de sua produção foi evidenciar um estatuto ficcional da exceção, este é um desfecho que, ao final da pesquisa, tomamos com uma elaboração que também tramita na dinâmica entre o sujeito e o Outro, a partir da psicanálise. Dessa maneira, nossa estratégia é retornarmos a Brecht, especialmente naquilo que de seu exílio se tornou uma postura frente à exceção, de exposição da guerra, pois ela traz o que podemos chamar de uma subversão do exílio como uma situação imperativa. O exílio que ocorreu a Brecht não seria, em nossa leitura, apenas de quem fisicamente está fora de seu país, mas também de quem discursivamente guarda uma estranheza e se abre para diferentes perspectivas do ver.

Até mesmo para Agamben, no texto *Política do exílio* (1996), a situação do exilado não é nem de direito nem pena (no sentido daquele que sofre um processo

penal), mas de quem está dentro e fora do ordenamento jurídico e constitui um aspecto central de indiferença entre o externo e o interno, entre o excluído e o incluído. O autor escreve que a situação de exilado se define como:

Esta zona de indiferença, em que o exilado e o soberano se comunicam pela relação de “desterro”, constitui a relação jurídico-política originária, mais original do que a oposição entre amigo e inimigo que, segundo Schmitt, define a política. A sensação de estranhamento de quem está “desterrado” do poder soberano é mais estranha que toda a inimizade e todos os sentimentos de estranhamento e, ao mesmo tempo, mais íntimo que toda interioridade e toda cidadania (AGAMBEN, 1996, p. 16).

Temos aí, portanto, uma perspectiva do exílio que se abre para uma posição que reporta à exceção que é, originalmente, impedida de ser reportada.

## 2.2 A POSIÇÃO DE EXÍLIO

O livro *A Pintura Encarnada* (2012) abre uma série de trabalhos do historiador de arte Didi-Huberman no que tange a estudos sobre o campo teórico das artes, especialmente interrogando o tom de certeza da história da arte. Passando por diferentes produções de artistas em seus livros, Didi-Huberman chega a Brecht com uma escrita que mistura leveza e precisão, cadenciada por uma conceituação que nos parece ser sempre fragmentada. Ali onde procuramos a conclusão de um conceito, Didi-Huberman o marca com uma nova metáfora, uma nova vírgula, que nos leva a repensá-lo. Essas interrupções, no livro *Quando as imagens tomam posição* (2008), não estão ausentes; nesse trabalho, as metáforas do autor questionam pela primeira vez o “olho da história”, que é o título dado por ele a uma série de três ainda incompleta.

Incluimos o exílio como um conceito, especialmente ao falarmos agora sobre uma “posição de exílio”, a partir de Didi-Huberman, em relação ao exílio que ocorreu a Brecht. Nossa intenção, aqui, é discutir a especificidade do exílio de Brecht. Para tanto, de que posição fala Brecht no exílio? Fundamentalmente, de uma posição de expor a guerra, de uma tomada de posição sobre a guerra, que é entendida como uma posição de saber, ao longo do livro *Quando as imagens tomam posição* (2008); para sabermos é preciso tomar posição e não há nada de simples nesse gesto – na sequência teórica apresentada por Didi-Huberman durante o livro.

Didi-Huberman escreve que tomar posição é se “situar duas vezes ao menos, sobre os dois fronts ao menos (...) já que toda posição é, fatalmente, relativa.” Conforme exemplifica:

Trata-se, por exemplo, de afrontar alguma coisa; mas, diante desta coisa, é preciso também contar com tudo isso de que nós nos desviamos, o “fora do campo” que existe atrás de nós, que nós recusamos talvez, mas que, em grande parte, condiciona nosso próprio movimento [nosso movimento mesmo], então nossa posição. Trata-se igualmente de se situar no tempo. Tomar posição, isso é desejar, isso é exigir alguma coisa, isso é se situar no presente e visar um futuro (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 11).

Tomar posição, situar-se no presente e visar a um futuro, ainda que como um movimento que exige se orientar por um “fundo de uma temporalidade que nos precede, nos engloba, chama à nossa memória até nas nossas tentativas de esquecimento, de ruptura, de novidade absoluta” (p. 11) E, dessa maneira, para se constituir uma posição de saber, “é necessário saber o que a gente quer, mas é necessário, também, saber onde se situa nosso não-saber, nossos medos latentes, nossos desejos inconscientes” (p. 11). Para Didi-Huberman, o saber conta, ao menos, com duas resistências, “(...) duas significações da palavra *resistência*”:

(...) a que diz de nossa vontade filosófica ou política de quebrar as barreiras da opinião (é a resistência que diz *não* a isso, *sim* àquilo), mas, igualmente, aquela que diz nossa propensão psíquica a erigir outras barreiras no acesso sempre perigoso ao sentido profundo de nosso desejo de saber (é a resistência que não sabe mais muito bem a que ela consente nem a que ela quer renunciar) (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 11-12).

Saber é estar – em, no mínimo, dois espaços; em duas temporalidades ao mesmo tempo. É quando alguém se implica, aceita movimentos de afronta, de entrada e viagens ao núcleo de um tema, sem demasiadamente bordejar. Especialmente, é preciso saber cortar, pois cortar implica “*afastar-se*, violentamente no conflito, ou bem ligeiramente, como o pintor logo que ele se afasta de sua tela para saber onde ele está em seu trabalho” (p.12).

No caso do exílio, é preciso saber estar distante, “nada na imersão pura, no ‘em-si’, no terreno fértil [terriço] do *muito-perto*” (p.12). No entanto, na abstração pura, ninguém saberá de algo, “na transcendência ativa, no céu do *muito-longe*” (p.12). Notemos que, para Didi-Huberman, para se saber é preciso se supor

movimento, especialmente, assumir constantemente a responsabilidade sobre os movimentos. E esse movimento é o que desenha uma posição:

(...) tanto [de] *aproximação* quanto [de] *afastamento*: aproximação com reserva, afastamento com desejo. Ele [o exilado] supõe um contato, mas ele o supõe interrompido, se não é quebrado, perdido, impossível até o fim (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 12).

Nesta dança de metáforas, que caracteriza a abordagem de Didi-Huberman, o exílio também é metáfora; o exílio é como alguma parte daquilo que Adorno, segundo Didi-Huberman, denominava “‘vida mutilada’ (ali onde cruelmente nos falta o contato)”, como também é “a possibilidade mesma de uma vida do pensamento (ali onde, no olhar mesmo, nos requer a distância)” (p. 12). Estamos com Brecht, no exílio que lhe ocorreu. Com um artista que, como muitos outros, viveu o peso da configuração histórica imposta desde o início dos anos trinta. No caso de Brecht, foram no total 15 anos de exílio, vivendo

(...) sem teatro, geralmente sem dinheiro, vivendo em países cuja língua não era a sua”, entre o acolhimento e a hostilidade, esta, notadamente, desde processos maccarthystas (caça às bruxas) que ele teve de enfrentar na América (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 13).

Uma das perguntas que nos fazemos é a seguinte: como dentro deste quadro de incertezas que marca o exílio podemos falar de um trabalho de Brecht no exílio, ou, ainda, de uma posição de exílio em Brecht produtora de um trabalho? Tal pergunta está em confluência com nossa primeira hipótese de que o exílio é uma categoria propositiva de um pensamento sobre si e sobre os outros que estão em uma mesma condição histórica.

Ocorre que, “apesar das dificuldades, e mesmo dessas tragédias cotidianas, [Brecht] chegou a fazer de sua *situação* de exílio uma *posição*, e desta aqui um *trabalho* de escrita, de pensamento apesar de tudo” (p. 14). Eis aí uma torção que subverte uma situação ao se assumir e observar nela mesma. Repetimos, então, que Brecht fez de sua situação de exílio um “pensamento apesar de tudo”, e é nisso que nós nos debruçamos – com os efeitos do artista em movimento que, na verdade, levam consigo sua própria situação até encarná-la e dá-la um outro status, um status de trabalho (escrita do exílio). Concentramos nosso entendimento sobre a posição de exílio de Brecht, nestas palavras de Didi-Huberman:



Uma heurística da história que ele atravessava, a guerra e sua incerteza quanto a todo o futuro. *Exposto à guerra*, mas nem muito perto (ele não foi mobilizado sobre os campos de batalha) nem muito longe (ele sofreu, essa foi uma das inúmeras consequências dessa situação) [ele teve a sofrer, foi de longe, inúmeras consequências dessa situação]. Brecht terá praticado uma aproximação da guerra, uma *exposição da guerra* que foi ao mesmo tempo um saber, uma tomada de posição e um conjunto de escolhas estéticas absolutamente determinantes (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 14).

Vejamos estas escolhas estéticas que nos servem para apontar o trabalho de Brecht na especificidade de seu exílio. O *Kriegsfibel* foi publicado por volta de um ano antes da morte de Brecht, em 1955, depois de um grande esforço de Ruth Berlau, pois algumas imagens sofreram censuras. Trata-se de um livro de fotografias recortadas da imprensa e colecionadas por Brecht, durante o exílio escandinavo e estadunidense, o que compreende grande parte do exílio. O livro traz, logo abaixo de cada fotografia e sua legenda original, um pequeno poema de quatro linhas no estilo epigramático – que significa literalmente “sobre-escrever”. Os poemas, muitas vezes irônicos, buscam causar um choque com a imagem fotográfica. Cada conjunto fotografia-poema é chamado de placa ou fotoepigrama; ao total são 69 placas. No dia 20.06.44, escreve Brecht, em seu *Diário de Trabalho*:

Trabalho numa nova série de fotoepigramas, Quando examino os antigos, que em parte datam do início da guerra, me convenço de que quase não há o que cortar (politicamente nada), prova da validade de meu ponto de vista, dado o aspecto extremamente mutável da guerra (BRECHT, 2005, p. 230).

A organização do *Kriegsfibel* lembra os *Diários de Trabalho* de Brecht, que foram escritos dentre os anos 1938 e 1955. Os "diários" são registros do seu trabalho no exílio e foram montados com breves textos, mas com bem menos imagens que o *Kriegsfibel*. A edição do *Kriegsfibel*<sup>4</sup> da *Ediciones del Caracol*, publicada em 2004, é a que utilizamos. Ela se baseia na edição alemã da *Eulenspiegel Verlag*, de 1994, que é uma reprodução da primeira, de 1955. Aqui, faz-se preciso, mesmo que brevemente, apresentarmos algumas linhas gerais do trabalho de Brecht antes de seguirmos. Para podermos dar conta do *Abc da Guerra*, parece ser preciso ser tão marginal em sua leitura quanto este objeto está para o trabalho de Brecht. Para encarar o “livro da guerra” é, sem dúvida, necessário tecer uma articulação entre ele e o trabalho de Brecht. Seguir por um modelo de pensamento escolhido por Brecht. A complexidade do trabalho de Brecht está bem

---

<sup>4</sup> Daqui em diante, iremos nos referir ao *Kriegsfibel* através de uma livre tradução: *Abc da Guerra*.

demonstrada no *Abc da Guerra* com seu alto poder de síntese de sua estética. Dedicamos, desse modo, algumas linhas ao Teatro Épico.

A obra teatral de Brecht pode ser situada nas transições entre o tradicional e o moderno no teatro, entre o teatro propriamente dramático e a abertura de condições para o surgimento de um teatro pós-dramático. Seu método é o caráter inquieto de sua arte e suas ideias – o que ganha o nome de estranhamento. O termo "teatro épico" começou a ser utilizado na década de 1920, pelo diretor teatral Erwin Piscator e por Brecht. Na sua acepção técnica, o termo épico se refere ao estilo narrativo que "abrange todas as espécies narrativas, ao lado da epopeia, do romance, da novela, do conto etc." (ROSENFELD, 2012, p. 27). O forte traço narrativo desse gênero literário serviu ao dramaturgo Brecht como resposta ao teatro tradicional. O dramaturgo chegou a chamar seu teatro de não aristotélico; não interessava ao dramaturgo uma estrutura que tendesse a excluir tudo que não pode ser apresentado na forma de diálogos. O teatro tradicional tinha como público o burguês; Brecht, por sua vez, visava tanto a desacomodar a classe burguesa quanto a oferecer a arte ao proletário (ROSENFELD, 2012, p. 28-29).

O efeito narrativo da épica ao criar distâncias mais amplas entre o homem e seu mundo se difere dos efeitos da lírica. Contudo, não é necessariamente o "eu" que some da épica, mas sim a história que passa a ser percebida com certa distância, múltipla, exterior através da narrativa. Trata-se da épica como este "horizonte mais vasto", em que o próprio "eu" que narra tem horizonte maior do que o eu narrado" (ROSENFELD, 2010, p. 25). Nesse estilo, o narrador, mesmo estando distante dos acontecimentos, tem uma perspectiva sobre eles. Ele estaria próximo, mas, com reservas, trazendo o contexto. O narrador sabe sobre as personagens, mas mantém certa distância e não se funde aos seus saberes. Assim, o narrador "não finge estar fundido com as personagens de que narra a história. Geralmente finge apenas que presenciou os acontecimentos" (ROSENFELD, 2010, p. 25). Pode-se perceber que o narrador, quando imita as personagens, não chega a realizar uma metamorfose completa.

No caso do teatro épico brechtiano, é esse traço narrativo da épica que se distancia do rigor do drama tradicional, que visa à catarse; o traço parece servir também para criticá-lo. Brecht, assim, utiliza no teatro o gênero épico como uma estratégia de transformação da arte cênica. Brecht não recorre ao teatro épico apenas para ampliar o mundo para além dos diálogos. Na proposta brechtiana, a

épica é o único gênero literário que poderia corresponder as suas intenções didáticas. Brecht busca, por meio do teatro, "esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la" (ROSENFELD, 2012, p. 30-31). Conforme Rosenfeld (2012),

O fim didático exige – segundo Brecht – que se elimine a ilusão, o impacto mágico do teatro tradicional, que, devido à sua estrutura peculiar, leva o público à identificação intensa com o mundo cênico e o convence da necessidade inexorável dos destinos apresentados. Esse transe, essa identificação emocional que induz o público a se esquecer de tudo, afigura-se em Brecht como uma das consequências principais da teoria da catarse [...]. O público, assim purificado, sairia do teatro satisfeito, afirma Brecht; iria para casa [...] incapaz de uma ideia rebelde (ROSENFELD, 2012, p. 31).

É comum se atribuir ao teatro épico brechtiano um descompasso em relação à diversão que é fundamentalmente o objetivo da arte cênica, bem como é comum a acusação dirigida a Brecht de que sua arte é contra as emoções. Isso, segundo Rosenfeld (2012), é um erro muito frequente de interpretação da proposta. Para o autor, "nenhum homem de teatro jamais chegaria a uma concepção tão absurda" (p. 32). O objetivo principal do teatro épico brechtiano em relação à quebra da ilusão é elevar toda a ação a um pensamento. Ainda que esse objetivo possa ter parecido pouco artístico para alguns críticos, Brecht o pensava como operador da dissolução da naturalidade do teatro tradicional e a abertura de um novo teatro moderno. Isso quer dizer que, por meio de um tipo de renovação, o dramaturgo propunha quebrar a linearidade da ação que leva o homem a um fim trágico, o qual buscava evitar. Brecht acreditava que dessa forma se pode apresentar um teatro em que o homem não é um ser fixo, mas transformável e transformador do mundo. Por definição, essa abordagem refere o homem como "não regido por forças insondáveis que lhe determinam, para sempre, a situação metafísica" (ROSENFELD, 2012, p. 32).

No teatro épico de Brecht, o homem "depende, ao contrário, da situação histórica momentânea que pode ser transformada" (ROSENFELD, 2012, p. 32). Desse modo, o teatro épico brechtiano opera com uma função narrativa buscando fazer uma "desmistificação", uma "revelação de que as desgraças do homem não são necessárias e eternas, mas sim históricas, podendo por isto ser superadas" (ROSENFELD, 2012, p.32). Portanto, através da narrativa, além de ampliar os diálogos interindividuais e apresentar uma exterioridade que passa a concernir à ação dramática, o "teatro político" do dramaturgo se caracteriza pela interrupção da

ilusão que cega. O objetivo principal desse teatro é não ser um espelho da sociedade, mas um dispositivo de sua transformação através da arte. Brecht se ocupava das questões de classe da primeira metade do século XX, tendo também como um dos eixos de ancoragem da obra a guerra que eclodia no período.

No teatro brechtiano, “o ator não se metamorfoseia por completo, ou melhor, executa um jogo difícil entre a metamorfose e o distanciamento, jogo que pressupõe a metamorfose” (ROSENFELD, 2010, p. 161). Isso ocorre, pois, por meio de uma concepção teórica sobre os atos do ator, a saber: seu *gestus*. Na acepção de Brecht, o *gestus* não pode ser confundido como uma simples gestualidade. Trata-se de um conceito mais amplo – um “Gestus Social”. Brecht o considera como “significativo para a sociedade”, que “permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade” (BRECHT, 2005, p. 194). Nesse sentido, conforme o define, quando o gesto significa socialmente uma atitude para com o outro, ele se torna um *gestus*. Nas palavras de Brecht:

Chamamos esfera do gesto aquela a que pertencem às atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entonação e a expressão fisionômica são determinadas por um gesto social; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, instruem-se mutuamente, etc. (BRECHT, 2005, p. 124).

Rosenfeld (2010), em relação ao conceito de *gestus*, diz: “Mesmo as manifestações aparentemente privadas costumam situar-se no âmbito das relações sociais através das quais os homens de determinada época se ligam mutuamente” (p.163). Então, para Brecht, o *gestus* adquire uma dimensão relacional e social. Portanto, o *gestus* se torna um elemento teatral, definindo-se como uma apresentação, aquilo que se faz para mostrar, caracterizando as relações sociais por atos concretos identificadores de uma personagem e seu efeito produzido sobre os espectadores. O *gestus* é a exteriorização das emoções, mas essa expressão deve surgir não do interior, mas de uma perspectiva exterior: “O ator tem de descobrir uma expressão exterior evidente para as emoções de sua personagem” (BRECHT, 2005, p.83), e o *gestus* se mostra como resultante da repetição.

Benjamin (1985), no texto *Que é o Teatro Épico?*, faz uma crítica ao teatro épico, teatro de Brecht. Benjamin escreve: “O teatro épico é gestual. (...) O gesto é seu material, e a aplicação adequada desse material é sua tarefa” (1985, p. 80). Quando a linearidade da ação dramática é interrompida, tem-se um pensamento

sobre a própria ação; o ator expõe o seu ofício ao espectador, evidencia a representação. Um fluxo entre ele mesmo e seu papel. No fluxo que é interrompido, podem-se ver as contradições. Em cada interrupção há um *gestus* facilmente definido, exposto, que apresenta início e fim determinados em si mesmo. Benjamin conclui: “a mais alta realização do ator”, no teatro épico, “é tornar os gestos citáveis”. E completa: o ator “precisa espaçar os gestos, como o tipógrafo espaça as palavras” (BENJAMIN, 1985, p. 80, 88). Brecht não aceitava as coisas como naturais; trabalhava sempre as dispondo de formas diferentes, traduzindo linearidades em descontinuidades. As figuras históricas utilizadas em suas peças estão sempre deslocadas no tempo e na geografia; os atores devem ser sempre eles mesmos e outros, mantendo sempre uma ideia de que teatro é teatro. Mas ocorre que essa estratégia foi, para Brecht, uma arma política, um dispositivo que corta as expectativas e que mostra, principalmente, o fundo falso da representação, sem abandoná-la por completo.

Nosso ponto é o de que o *Abc da Guerra*, apesar de não ter sido produzido para os palcos, radicaliza o trabalho de Brecht através de uma escritura do exílio, a partir de fotografias da II Guerra Mundial e, dessa maneira, demonstra um alto poder de deslocamentos, especialmente estéticos, adquirido por Brecht durante o exílio.

Referindo-nos ao exílio de Brecht, no recorte do *Abc da Guerra*, não estamos descartando o restante de seu trabalho, mas supondo que, no exílio, o trabalho de Brecht foi exigido de uma forma muito singular, justamente de se afetar na experiência sem sucumbir a ela. Imaginar. Imaginar é diferente de se iludir, pois implica uma criação. Desse modo, aqui, buscamos nos aproximar do exílio de Brecht como uma postura narrativa adquirida pelo artista de exposição da guerra, especialmente ao ter no gesto de recorte de fotografias da imprensa o próprio ato de interrupção das informações que chegavam e de fabricação de uma tomada de posição em relação à situação que atravessava. Mas há nas imagens também outros *gestus* que, capturados pela fotografia, evidenciam fraturas.

A placa 39<sup>5</sup> do *Abc da Guerra* traz uma fotografia de 8 de dezembro de 1941. Nela, uma mulher grita de dor diante do corpo de seu filho morto entre os escombros causados pelo ataque da marinha japonesa à maior base militar dos EUA no oceano pacífico. Trata-se de Pearl Harbor. Este ataque deu início à guerra

---

<sup>5</sup> Anexo A.

declarada entre Japão e EUA; foi a entrada oficial dos EUA na II Guerra Mundial. Vemos, um pouco mais acima da mulher em evidência, no campo esquerdo central, uma outra mulher agitando o braço como quem procura forças para se levantar. No centro da fotografia, um típico transporte camponês tem o eixo rompido; ao fundo, algumas sombras se afastam para outro lugar. Abaixo da imagem fotográfica, Brecht escreve:

Oh! Voz da tristeza de duplo coro  
De homens armados e de vítimas das armas  
O filho do céu precisava de Singapura  
E ninguém além de você precisava do seu filho.

As fotografias do *Abc da Guerra* têm uma função documental; são registros de fatos históricos. Brecht as utiliza como extrato da guerra. Tais fotografias, apesar disso, não deixam de trazer desdobramentos ficcionais que são provocados pelo poema escrito ou mesmo pelo próprio ato de recorte e colagem do dramaturgo que as retira da imprensa e as rerepresenta dentro de um fundo preto. Algo nelas traz uma “potência visual” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 35), uma estranheza obscura de suas experiências de exilado.

Traçando um diálogo com Foucault, lembramos das pinturas do artista belga René Fronçois Ghislain Magritte, que são certeiras. Magritte vincula imagem e palavra com humor e cativa quem por elas é tocado. A alma do trabalho do artista produz um incômodo aos realistas. Há um envolvimento intelectual de seu trabalho com o pensar, na medida em que pintar é um pensamento.

Os comentários de Foucault (1988), em *Isto não é um cachimbo*, sobre as versões do quadro de Magritte tecem relações com o trabalho de mais dois artistas: Klee e Kandinsky. Foucault nos situa através de dois princípios que acredita serem da pintura ocidental do século XV ao XX. Trata-se de dizer que “o essencial é que o signo verbal e a representação visual jamais são dados de imediato” (p.256). Há um plano que sempre os hierarquiza, isto é, as associações entre as palavras e as imagens somos nós mesmos que fazemos a partir das nossas experiências ao ver as imagens. O primeiro princípio já anotamos: é o do não imediatismo entre imagem e palavra. O segundo princípio é o que coloca uma “equivalência entre o fato da similitude e a afirmação de um laço representativo” (p.256). Foucault está falando, nesse segundo princípio, sobre a experiência a partir de dois elementos da

representação; o autor mostra que Magritte subverte a representação, ou seja, não quer dizer que a imagem do quadro analisado não represente algo, mas que a imagem do quadro não é uma justaposição imediata da palavra, isto é, do que sustenta um significado. Portanto, o alvo que há pouco mencionamos, ou melhor, as pinturas certas de Magritte, são, na verdade, imagens que se deixam errar. Armadilhas da imagem ou do olhar?

Estamos, em o *Abc da Guerra*, mais próximos de Magritte do que de Kandinsky e Klee, pois a pintura que se dá, ou melhor, a poética do artista, é mexer com a exatidão das semelhanças, romper (talvez) com a imagem, sem a destituir de seu lugar de representação. Lembramos: isto ocorre, no *Abc da Guerra*, entre imagem e palavra. Sobretudo, ao romper até o ponto de confirmar a existência de uma representação e, assim, a urgência de um pensamento através da imagem.

Em Magritte, conforme escreve Foucault (1988), “não basta que o cachimbo se pareça, no próprio desenho, com um outro cachimbo, que, por sua vez etc.”, pois a pintura está “determinada a separar, cuidadosamente, cruelmente, o elemento gráfico e o elemento plástico”; e, ainda, “a partir de um sistema que lhe é comum, uma figura simultaneamente oposta e complementar” (p. 256-257). Ainda ocorre que a legenda do quadro de Magritte não é uma legenda, é um pensar a imagem do cachimbo. Essa provocação não faz outra coisa a não ser produzir indagações. Poderíamos dizer que as fotografias de guerra colecionadas por Brecht funcionam como indagação do que representam por meio da escrita do poema, ou seja, não como informantes de uma realidade de guerra, mas como uma contestação desta realidade.

A fotografia da placa 39, por exemplo, foi feita há mais de 70 anos. No entanto, sabemos que algo foi calado na imagem, talvez algo que o poema busca resgatar do grito inapreensível pelo registro fotográfico, o “duplo coro” ali barrado – o gesto interrompido. Mas não se trata apenas de um som perdido; ocorre-nos que seja a perda de mais uma vida. Aquele ato fotográfico aconteceu e ele representa um instante, mas não qualquer instante – a placa 39 registra o instante de uma morte real. Em *A pequena história da fotografia*, escrito em 1931, Benjamin escreve:

(...) na fotografia surge algo de estranho e de novo (...) algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na “arte” (BENJAMIN, 1985, p. 93).

Pensamos que essa proposição de Benjamin precisa, nesse trecho, a fotografia no âmbito do real que se dá como ficção. Benjamin escreve algo “que não quer extinguir-se na ‘arte’” (p.93). Quem é? Quem é este ser inominado que apenas tem um rosto, mas não diz seu nome? No caso, Benjamin estava abordando fotografias de David Hill, imagens de pessoas anônimas, que não se colocavam em um estúdio, por exemplo, e estavam olhando para o chão ou para qualquer outro lugar, e, assim, com um olhar fugidio – olhar distanciado – da captura. Trata-se justamente de um *gestus* que a foto não captura? Benjamin escreve: “a fotografia com insistência reclama um nome” (p.93).

Vejamos que, na placa 39, a fotografia reafirma o trauma incessantemente; basta olhar, mas também o pode negar a partir da própria recepção e das afetividades do espectador ou do fotógrafo com o objeto fotografado – há nela muitos detalhes não vistos a partir das lacunas; talvez seja por isso que Brecht as recortava, para poder olhar outra vez em uma outra superfície, torná-las mais próximas para, depois, poder, com o poema, distanciar-las. Barthes (1984), não muito distante do pensamento de Benjamin, foi explicitamente motivado por afetividades que lhe eram próprias. O argumento central de seu livro – *A câmara clara* – é fruto da observação de suas fotos familiares. O autor faz ligações entre a imagem fotográfica e o seu objeto fotografado. Sobretudo, a partir de uma emancipação deste objeto. Barthes é impulsionado a querer saber sobre o traço essencial da fotografia que a distingue da comunidade geral das imagens. Para Barthes, a fotografia consiste na certeza de que algo estava lá, no passado.

É interessante que, para Berlau, o *Abc da Guerra* “pretende ensinar a ler imagens” (2004, p. 7), mas, como ela indica, ler imagem do passado no presente. Logo na primeira frase do texto de apresentação do livro, ela se pergunta por que publicar “para trabalhadores, camponeses, intelectuais e jovens que gozam das primeiras razões de felicidade as imagens sombrias do passado?” (p. 7). Lembramos que a primeira publicação do *Abc da Guerra* é de 1955, não mais que 10 anos após o final da guerra. A respeito dessa questão, ela escreve:

A grande ignorância sobre relações sociais que o capitalismo cuidadosamente e brutalmente mantém converte as milhares de fotográficas publicadas nas revistas ilustradas em verdadeiros hieroglíficos, indecifráveis para o leitor ignorante (BERLAU, 2004, p. 7).



É de se perceber que a compreensão de uma imagem não é uma coisa óbvia para Berlau e Brecht. A produção de Brecht e Berlau com fotografias se ocupa da legibilidade destas, um acesso à verdade na abordagem histórica da tradição marxista; a ciência de Brecht é a ciência história e sua filosofia aborda, por meio de um pensamento artístico, o processo histórico que viveu. Para Jameson (2013), o marxismo de Brecht poderia ser entendido

(...) como uma estrutura que explicitasse a necessidade de elaborar uma ‘filosofia particular’ muito própria, e assim criar uma estrutura para uma problematização estética não problematizada (JAMESON, 2013, p. 45).

Este marxismo de Brecht é, sem dúvida, não ortodoxo; por mais que haja uma ortodoxia em Brecht em relação a uma dualidade do sujeito, por exemplo. Brecht teve influências de Korsch, que serviram de “uma simples moldura” que chamamos aqui de *vento frio que atravessa a obra de Brecht*, ao passo que a sustentou muito mais como uma “atitude hostil ao sistema geral” do que uma radicalidade ao conteúdo ideativo. Isso é de total importância, uma vez que Brecht, para Jameson, em seu didatismo, não ensina nada. Eis aí um elemento que entra em confluência com a posição de exílio de Brecht. “Ao invés de esconder o ato de representar”, o trabalho de Brecht “tenta mostrar à plateia que somos todos atores, e que representar é uma dimensão inexorável da vida social e cotidiana” (JAMESON, 2013, p.47). Queremos dizer que o trabalho de Brecht tem a especificidade de mostrar um teatro da vida, mais do que isso, problematizar a vida no teatro em seus ditos e engrenagens. Esse intuito, ao se encontrar no exílio, foi por Brecht adequado para pequenos poemas, pequenas formas líricas, pequenas armas escritas que se mostraram disponíveis para o artista na precariedade do exílio.

Didi-Huberman retoma dos diários de Brecht o seguinte apontamento de 19 de agosto de 1940: “Atualmente, tudo que posso escrever são esses pequenos epigramas, a princípio estrofes de oito versos, e agora só de quatro versos” (BRECHT, 2002, p.109). Para Didi-Huberman (2008), esta é a uma posição obrigatória para um escritor em exílio, “sempre em instância de fazer as bagagens, de partir alhures”; por conseguinte, “não fazer nada que pese mais ou que imobilize muito, reduzir os formatos e os tempos de escrita, tornar mais leve os conjuntos,

assumir a posição desterritorializada” (p.15). Tal situação se desdobra em uma poesia na guerra, em uma produção de poesia de guerra.

Didi-Huberman (2008) entende que a poesia do Brecht exilado era uma poesia abundante, por um lado, e, por outro lado, exploradora e prismática – “longe de se redobrar sobre o elogio, longe de se sacrificar a qualquer nostalgia que seja” (p. 15). Brecht refazia suas escolhas, formas e seus pontos de vista, bem como se movimentava, “convocando toda a memória lírica (...) não cessando de experimentar novos gêneros que ele nomeará alternadamente ‘crônica’, ‘sátiras’, ‘estudos’, ‘baladas’ ou canções de crianças” (p.15).

Com Benjamin, Didi-Huberman remonta tal movimento, tais experimentações imprecisas e passageiras como uma forma de tomar posição, sobretudo, de um saber sobre a situação ao redor, por assim dizer, sobre as transições políticas e históricas – o estado de exceção que assolava o período também o fez olhar para suas formas de trabalho, portanto. Um trecho do livro de Didi-Huberman é preciso ao indicar uma escrita brechtiana do exílio que se move em direção à situação de exceção.

Enquanto que as posições brechtianas parecem hoje em dia, mais que nunca, ‘passadas de moda’, convém remarcar a qual ponto elas foram concordantes com as de Walter Benjamin, interlocutor privilegiado que reconhecia em Brecht o exemplo característico de uma *escrita de exílio* capaz de manter suas exigências formais ao mesmo tempo em que intervinha diretamente sobre o terreno das análises e das tomadas de posição políticas (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 15).

É interessante que Didi-Huberman não fala de uma posição de exilado de Brecht antes de 1940. É só neste agosto de 1940, quando Brecht se põe a escrever pequenos poemas, que ele encontra os indícios de uma posição de exilado na postura de Brecht frente aos periódicos que dispunha. Para Didi-Huberman, a escolha pelo estilo epigramático coincide com o momento em que Brecht assume “febrilmente” algo que podemos entender como sendo uma leitura de exílio. No trecho, Didi-Huberman afirma que Brecht se arruma, utilizando toda a imprensa europeia, para se manter em dia com a situação. No diário de trabalho de Brecht, no registro de 22 de agosto de 1940<sup>6</sup>, Didi-Huberman aponta para um mapa da Inglaterra que expressava, ao seu modo de ler, um “teatro da guerra”. São aviões, bases e instalações militares que compõem este teatro, no entanto, frente a toda a

---

<sup>6</sup> Anexo B.

dinâmica da guerra, Didi-Huberman percebe que Brecht se sentia como quem acaba de receber um sopro de poeira no rosto. Entre uma “solidão contemplativa e a multidão ativa nos campos de batalha, entre os momentos de triunfo de Hitler e a esperança de que a Inglaterra aguentará, fará frente” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 17), constituía-se uma poesia motivada por imagens e escritas da imprensa que energicamente, com tons irônicos, tinha como base o recorte de periódicos, tal como já tinham (de forma semelhante) intensamente explorado os dadaístas. Eis uma indicação de método de trabalho adquirida no exílio e que passa por características modernas, justamente em uma época em que isso já havia sido feito – o trabalho de montagem.

Em um tópico dedicado aos epigramas, Didi-Huberman (2008) expõe que as imagens recortadas por Brecht solicitam um retorno aos horrores da I Guerra Mundial, que é referida também como a grande guerra técnica. As atrocidades decorrentes do estado de barbárie já podiam, por meios técnicos, ser documentadas. O resgate de Brecht do estilo epigramático remonta à antiguidade clássica. Os gregos gravavam em seus túmulos de mármore o que pode ser entendido como uma oferta aos olhos daquele que se colocasse diante de sua tumba. A oferta era, justamente, o registro de algo de sua existência que, agora, grafava-se na pedra. Esse estilo de grafia é denominado epigrama. Tal noção está, segundo Didi-Huberman (2008), nas placas do *Abc da Guerra*, no que corresponde a uma simplicidade e precisão que passa a revigorar um valor ético, que supomos de revelia da vida através de imagens tão fortes, como podem ser as de uma guerra. A forte concentração que se dá no estilo epigramático traz em si um caráter portátil que se converte em arma, “uma verdadeira poética contra toda política das armas”, segundo Didi-Huberman (2008, p. 53).

Percebe-se como valor ético a escolha dialética nos epigramas, em que operam “espera” e um determinado “esclarecimento” sobre a imagem que é legendada, bem como de significados em suspenso que possam evidenciar a história individual e coletiva que se impõe em cada imagem. Cada placa, composta por imagem e poema, traz uma mensagem do exílio de forma deliberada à épica que era arranjada por Brecht nos palcos. É uma mescla de narração e interrupção da imagem que se estabelece pelo poema. É como se, em cada placa, Brecht nos perguntasse: Consegues ler a imagem?

## 2.3 EXÍLIO E PENSAMENTO BRECHTIANO

Pensar sobre Brecht, na atualidade, requer mais do que uma adaptação de sua dramaturgia para os dias atuais. É preciso rever seu estatuto de projeto utópico. Fredric Jameson, no livro *Brecht e a questão do método* (2013), realiza parte fundamental deste trabalho (repensar Brecht) por meio de um curso complexo que revigora suas ideias – conforme Gislaine Cristina de Oliveira (2011) destaca, em relação a Jameson. O autor, já no prólogo do livro, mostra-se querendo “abraçar” (p.1) Brecht “em sua multiplicidade de forma dialética e atravessar sua dispersão ‘na direção de uma certa unicidade’” (p. 23). Isso não é pouca coisa, uma vez que Jameson lê, em Brecht, o que é “totalizante”, ou, ainda, o que faz, em Brecht, um certo conjunto. A pesquisa *Desemaranhar: estudo de O método Brecht de Fredric Jameson*, de Oliveira (2011), não é somente um guia para a leitura do livro *Brecht e a questão do método*, de Jameson, mas uma “chave mestra” para adentrar (como ela mesma alude) a “emaranhada” crítica de Jameson sobre o trabalho de Brecht e, conseqüentemente, na fragmentação e constantes contradições de sua obra, destacas por Jameson.

José Antonio Pasta (2010) arquiteta, no livro *Trabalho de Brecht*, uma concepção de *trabalho* em Brecht que não seja uma simples designação do processo que causa a obra. O autor sugere que não há, na verdade, uma obra de Brecht, mas sim um projeto que é produto de um trabalho, de um constante trabalho de “construção recíproca de objeto e método” (p.17). Pasta é, juntamente com Jameson, um interlocutor privilegiado na determinação de um pensamento utópico brechtiano na contemporaneidade. O problema central do livro de Pasta é o de que tal pensamento está associado a uma “classicidade” que Jameson resolve a partir de Tatlow (1977).

Jameson publica, originalmente, *Brecht and Method* em 1998. O livro foi traduzido para o português “nas comemorações do centenário do aniversário do dramaturgo alemão” por *A questão do Método de Brecht*, o que ocorreu no ano seguinte, em 1999. Os tradutores compunham um grupo de intelectuais preocupados com a “(re)colocação de algumas balizas importantes para se pensar o teatro de Brecht” (OLIVEIRA, 2011, p.1-3). É interessante perceber que um movimento semelhante havia ocorrido com Barthes nas primeiras encenações, em Paris, das peças de Brecht, no começo dos anos cinquenta.

Em 1965, Roland Barthes (2007) escreve um ensaio intitulado *Sempre gostei muito de Teatro*, e, como em outros textos, traz uma crítica à passagem do Berliner Ensemble por Paris naqueles anos. Ocorre que Barthes identificou uma “distinção brechtiana” que não era tão óbvia de se perceber e a colocou no nível de um “código” para a época. E, ainda, indo mais além, deu a essa distinção o estatuto de uma “ordem fantasmática” e “utópica”. É possível perceber que Barthes, neste ensaio, propõe mais do que uma questão de *gosto* para o público francês. Ao tentar descrever seu espanto, Barthes escreve: “não um refinamento das cores ou uma plástica dos movimentos (pode-se encontrá-los em outros contemporâneos), mas um ‘código’, tão claro e tão sóbrio que o espetáculo se torna ao mesmo tempo ofuscante e tenso” (BARTHES, 2007, p. 7). Para Barthes, o dramaturgo resolve a contradição, até então insolúvel, de “tornar ao mesmo tempo a arte acessível e difícil” (p. 8). Barthes coloca que foi desvendando os abusos das regras, ou seja, através da própria estrutura econômica do teatro, da formação e dos ofícios, que Brecht escapa, e, assim, formula algo que pôde ser chamado de novo. Depois de Barthes, o desenvolvimento mais amplo dessas questões ficou a cargo de Jameson, em seu *Brecht and Method*. Lembramos, aqui, que Benjamin (1985), em seu ensaio *O autor como produtor*, desenvolve uma análise de autores e suas produções, na sociedade de sua época; o foco da análise de Benjamin foi traçar uma distinção entre os autores que abastecem reproduzem a estrutura dominante e os que produzem novas formas, a partir de novas técnicas. Para Benjamin, o autor é produtor quando opera na engrenagem de uma estrutura literária, o ensaísta dá – entre outros exemplos - Brecht como um autor que faz movimentar a engrenagem do teatro, especialmente, ao ter imprimido em sua dramaturgia novas técnicas transformaram a estrutura da produção e o lugar da recepção teatral. Ao colocar em questão a quarta parede do teatro, a divisão entre palco e plateia, Brecht também colocou em questão os limiares entre atores, diretores, personagens e, principalmente, sobre a função de um novo teatro moderno. Nas palavras de Benjamin (1985, p. 132),

*Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém.* O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for a sua capacidade de transformar em colaboradores

os leitores ou espectadores. Já possuímos um modelo desse gênero, do qual só posso falar aqui rapidamente. É o teatro épico de Brecht (BENJAMIN, 1985, p. 132).

Jameson (2013), ao longo do livro *Brecht e a questão de método*, lança-se sobre o terreno lavrado pelo dramaturgo às luzes da modernidade, ao longo da primeira parte do século XX. Durante seu curso, Jameson cartografa três dimensões – pensamento, linguagem e narrativa – que, por sua vez, elaboram uma triangulação de traçados um tanto imprecisos separadamente, mas que, ao se ligarem, desenham para o leitor o que de Brecht existe de mais brechtiano. A certeza acerca da imprecisão desses traçados de Jameson não pode ser desconsiderada, pois é o autor que as apresenta como “triangulações com Brecht”: “parece que o traço distintivo e inequívoco do trabalho de Brecht só pode ser descrito em categorias dúbias, principalmente as relativas a estilo, ideias e enredo” (p.39). Desse modo, tal triangulação não é conclusiva, mas metodológica para um avanço sobre os estudos sobre Brecht. A triangulação comporta um único traço visível em três dimensões – pensamento, linguagem e narrativa – que não se priorizam entre si, mas se projetam cada um às outras duas. O método distintivo de Brecht só pode ser discutido, para Jameson, com os tensionamentos dessas três dimensões que se caracterizam como fugidias, portanto.

Retomamos por um instante nossa postura diante da escrivinha de Brecht, aquela posição que criamos e imaginamos ao final da segunda parte dessa pesquisa – quando traçamos um percurso por Brecht. Dentro de seu escritório, em frente à mesa de trabalho de Brecht, o livro de Jameson nos desperta: somos motivados a olhar o *Abc da Guerra* naquilo que ele pode ser útil. A imagem de Brecht, ao nosso lado, já desapareceu. Temos agora, definitivamente, parte de sua obra em mãos e algumas notícias de sua vida e de seu exílio como uma posição. A janela ao lado da mesa (que enquadra o cemitério Dorotheen-Städtischen Friedhof) está mais aberta do que nunca. E é com um pulo que nos retiramos da sala, sem deixar de recolher algumas imagens. Brecht recortou e colou, ao longo do *Abc da Guerra*, fotografias que trazem feridos ou, na maioria das vezes, cadáveres. Nas placas 10<sup>7</sup> e 45<sup>8</sup> estamos diante de um cemitério. Dispondo essas duas placas lado a lado, o que vemos é a uma sequência de cruces cravadas no solo e que marcam a presença de

---

<sup>7</sup> Anexo C.

<sup>8</sup> Anexo D.

covas. A placa 45 se destaca pela cruz central em que uma luva (fixada na madeira) está voltada para o céu. A placa 10, mais sólida e direta, traz a inscrição de uma palavra: “Desconhecido”. Didi-Huberman (2008) escreve que há uma consciência fúnebre do mal político, nas imagens colecionadas por Brecht e são os poemas epigramáticos que remontam uma consciência fúnebre – uma postura diante da morte – que é ética, em Brecht.

Para Didi-Huberman (2008), as placas de Brecht, por vezes, contradizem a esperança. A “potência visual” do atlas é “acompanhada de uma tonalidade inquieta, obscura e, frequentemente, pessimista” (p.35). Didi-Huberman tece esse argumento lembrando que Brecht também demonstra um lamento no recorte e colagem dessas imagens de revistas e jornais. Em relação aos campos de concentração e extermínio, o dramaturgo se mantém “silencioso, como privado de palavras ou suas explicações políticas”, por exemplo. Ambas as placas, de algum momento entre os anos de 1945 e 1948, são o final da II Guerra Mundial (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 35-36). O avanço Aliado sobre a Alemanha nazista é confirmado; o dramaturgo que imaginava um rápido retorno para casa no começo do exílio, em 1933, agora podia preparar as malas definitivamente. Completavam-se 15 anos. Agora, já em frente ao seu apartamento, em Berlim, imaginamo-nos retornando, estamos subindo novamente as escadas que levam ao seu escritório. Durante esta subida de dois lances de escada, lemos o poema da placa 45.

Na escola aprendemos que lá em cima  
Mora um vingador de todas as injustiças e a morte  
Encontramos quando nos levantamos para matar  
Você tem que punir aqueles que nos enviaram.

Retomando Jameson (2013), a ideia de utilidade é um argumento coerente para a proposta de um pensar Brecht atualmente. Tal proposta alça uma perspectiva utópica sobre o trabalho do dramaturgo apenas possível de, agora, ser extraída, pois, mais do que nunca, a presente retórica de mercado deslegitima os discursos de esquerda, para o autor americano. Os indícios desse Brecht utópico estariam na inseparável relação entre atividade e conhecimento de sua arte. No campo da imagem, tomamos como atividade o ato de ver imagens ou mesmo de produzir uma imagem; e, em relação ao conhecimento, temos em vista o pensamento sobre esse olhar a imagem como a proposição de um pensamento pela via da legibilidade das

imagens. Ou seja, perceber uma imagem ou produzir uma imagem é uma atividade que não é sem consequências.

Jameson fala de formação estética, mas também de formação política. Contudo, é como se disséssemos: não existe em Brecht alguma atividade que não tenha o cunho político? É evidente que não. Para Jameson, os caminhos de Brecht destacam a compreensão do processo como propósito e não como um “fim-pretexo” (JAMESON, 1998, p. 13-14) para o pensamento político. Ocorre que, para Brecht, não é que exista uma justaposição entre pensamento e atividade, mas uma atividade revolucionária, no sentido do ato de voltar outra vez para o meio da ação. Colecionar, esperar, atravessar fronteiras, voltar e, finalmente, voltar outra vez, interrompendo as ações, posicionando-se no tempo com os dois pés; é também caminhar por diferentes perspectivas. Conforme já trouxemos, bem como em uma posição de exílio, trata-se de tomar posição, sabendo que existe um “fora do campo” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 11). Isto é, extrapolar barreiras do sim e do não, acionar formas de trincheira e de fronteira que fazem, ao mesmo tempo, a composição de um movimento de aproximação e afastamento; conforme nos referíamos: de “aproximação com reserva” e “afastamento com desejo” (2008, p. 12). Desse modo, a estética brechtiana está ligada a uma posição de exílio, no sentido em que há uma problematização constante dos meios de ação, do processo a partir dos quais se toma posição que sugere, ao final, a fabricação de um pensamento político.

As placas 10 e 45 trazem na escrita do poema essa posição essencialmente dialética de Brecht, mas também didática. Podemos ler o poema independente da imagem que comenta. Contudo, a legenda de Brecht não responde; a legenda é viva e nela encontramos todas as cores que as imagens em preto e branco do livro não trazem, ou melhor, os contrastes da própria imagem em preto e branco. Segundo Jameson, “ainda que didático, é preciso acrescentar que Brecht, a rigor, nunca teve uma doutrina a ensinar, mesmo no que se refere ao marxismo enquanto sistema” (JAMESON, 2013, p. 13-14). O que Jameson articula é que as “lições” de Brecht estavam ligadas ao encaminhamento de propostas, ainda que sem abolir delas certa ambiguidade característica da dialética brechtiana. Para exemplificar isso, Jameson parte do sentido da ciência em Brecht, a partir da peça Galileu. Brecht, para o autor, em relação às ciências e ao conhecimento, não se desvincula do que em um “manual popular de mecânica” podemos encontrar como sendo “a combinação



resultante de ingredientes e do aprendizado do uso de ferramentas novas e incomuns” (p.17).

Segundo o autor, para Brecht “ciência e conhecimento não são tarefas árduas e enfadonhas, mas, sobretudo, fontes primárias e principais de prazer” (p.17). Para Brecht, os “jogos de aprendizagem” são “dotados de um entretenimento, e em que a própria pedagogia se torna um elemento da classe por ela representada” (p.17). E, ainda, “o ensino da prática também é, em si, uma prática legítima, e, assim, ‘participa’ das próprias satisfações proporcionadas a seus aprendizes” (p.17). A arte teria, entre suas funções, a função de embelezar a vida nesta coisa infantil que é fazer por fazer e, quem sabe, brincar por brincar.

No caso, a própria “atividade é um dos traços do conhecimento e da arte na medida em que eles refluem em direção ao útil” (p.17). A atividade é o meio inerente ao lento “processo em que o útil se converte em um fim em si – não fim formalista e vazio (...) ou um fim qualquer que invocamos para sermos capazes de nos manter ocupados” (p.17). A arte de Brecht reivindica um laboratório de experimentações, na qual a criação não é outra coisa a não ser os processos de aprendizagens. A arte de Brecht tem a especificidade naquilo que, para Jameson, da “construção do socialismo” se perde quando o processo utópico é concreto, pois, conforme aborda, o que sobrevive em Brecht, como pensamento – não apesar de uma situação de exílio, mas muito em função de sua posição de exílio – é uma práxis da ordem do dia (p.17). Logo, uma atividade que é sempre mutável e transitória e nunca totalizante. Eis uma estratégia frente à exceção – estar em movimento. Primordialmente, a especificidade de Brecht estaria, portanto, na postura transitória frente à realidade, ativa por justamente reconhecer a realidade também como transitória.

Na primeira parte livro já citado, o autor desmembra, portanto, o pensamento de Brecht a partir de quadro diferentes camadas que, ao mesmo tempo, relacionam-se com outras camadas, mas que, também, trazem em si suas especificidades. A primeira camada é a do conceito de “estranhamento”; a segunda é a camada do problema da “autonomiação”; e, antes de chamar a questão da “dualidade do sujeito” – quarta camada –, temos a terceira camada do “Épico” como “terceira pessoa”.

### 2.3.1 O efeito de estranhamento

Vamos, então, ao efeito de estranhamento. O conceito de estranhamento é uma camada crucial do pensamento de Brecht e se demonstra como uma técnica teatral e como um fundamento constituinte da posição de exílio de Brecht. Encontramos o estranhamento naquela sensação própria de quem está “desterrado” do poder soberano, dita por Agamben (1996, p.16), em relação à constituição do exílio; ou, ainda, o estranhamento como movimento daquele que se afasta para poder tomar posição, incluir o “fora do campo” em seu espaço de percepções (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.11).

Jameson (2013) propõe que o efeito de estranhamento brechtiano é atualmente um conceito brechtiano que, para ser entendido, devemos, antes de tudo, estranhá-lo (p. 57-69). Influenciado pela sabedoria clássica chinesa, Brecht compensa, para Jameson, as carências do marxismo. Podemos associar a isso algo próximo à crítica que Foucault faz a Marx. Para Foucault, não são só as estruturas sociais que motivam as relações de poder, mas existem microrrelações de poder que atuam em toda a sociedade, em seus microssistemas discursivos, nas relações que não são apenas econômicas. Mas não é certamente pela mesma via de Foucault que Brecht pensa. Citando Antony Tatlow (1977), Jameson escreve:

Não podemos dizer que não havia “metafísicos” ou epistemologia na filosofia chinesa, mas essas duas áreas – tão cruciais para a filosofia ocidental – eram concebidas de modo muito distinto. Os primeiros filósofos chineses eram humanistas práticos, preocupados com a ordem social. À parte o padrão humano e uma conscientização constante do contexto social, talvez a qualidade mais marcante do pensamento chinês seja a insistência na mais próxima conexão possível entre conhecimento e ação (JAMESON, 2013, p. 58).

Jameson rastreia a influência da “sabedoria chinesa clássica”, no pensamento de Brecht, através de um domínio comumente associado a Maquiavel e a Lênin. Mas ocorre que, segundo Jameson (2013), a ênfase dada por Brecht não chega a se afastar do “domínio de uma ética individual” (p. 58). A especificidade do pensamento brechtiano, que se investiga entre o clássico e o moderno, fica mais clara quando a questão do papel social aparece na leitura de Jameson. Ainda baseado em Tatlow, o autor retoma a noção de “*Haltung* - postura” enquanto

categoria filosófica de transmissão de ensinamentos (p.58). Propomo-nos a exemplificar a postura brechtiana a partir do *Abc da guerra*.

A placa 47<sup>9</sup> tem a seguinte descrição em sua página anterior: "Um soldado americano olha para um soldado japonês que abacara de ser forçado a matar. O japonês tinha se escondido em uma embarcação e disparou contra as tropas norteamericanas" (BRECHT, 2004, p.106). Para Didi-Huberman, a placa 47 é como um documento que serve a duas verdades. "O observador [da placa] vê o triunfo sobre o Japão aliado a Hitler", no entanto, ainda há uma outra verdade mais profunda: "o soldado americano é o instrumento de uma potência colonial que luta contra outra potência colonial" (BRECHT, 2004, p.41). Acionando a leitura da imagem, Brecht instiga o observador a ser um espectador engajado ao que dela é duplo, ou, ainda, múltiplo. No caso da placa 47, o epigrama é o seguinte:

Tinha ficado vermelha de sangue uma praia  
Que não pertencia a nenhum dos dois.  
Eles foram forçados, dizem eles, a matar.  
Eu acredito, eu acredito, mas pergunta-se: Por quem?

Jameson lembra-nos que Brecht se preocupa mais com a "realidade" do que com o "realismo". Quando o efeito de estranhamento é um dos traços do pensamento brechtianos, de um modernismo de Brecht, que se volta para a expressão de uma função original e história, de surpreender variedades de formas tanto quanto a realidade é capaz de assumir (JAMESON, 2013).

O efeito de estranhamento traz consigo as características da montagem, na medida em que consegue organizar um grande número de traços de uma prática artística ou social. Para além de uma função no iluminismo burguês, de acordo com Jameson, o efeito de estranhamento deve ser estranhado e estranhar a própria natureza humana em seus universais. Chegamos à munição do arsenal brechtiano ao longo do exílio: o efeito de estranhamento que lhe confere uma postura. No teatro tradicional, teatro burguês para o dramaturgo, ele comenta (BRECHT, 2005) que se dava ênfase a uma intemporalidade de seu objeto. A história é dita de maneira a se supor situações "universais" e ela permite apenas um homem, de todos os tempos e de todas as raças, expressar-se. A intemporalidade circunscreve respostas "eternas", o tópico é sempre o mesmo, como a resposta também virá a ser, não há

---

<sup>9</sup> Anexo E.

elementos de diferenciação. Para Brecht, essa concepção não admite uma coisa chamada História, mas é apenas a-história<sup>10</sup>, ou seja, alguns elementos mudam, mas o homem permanece inalterável; ainda nessa concepção, “a História é uma realidade no que se refere ao ambiente, mas não o é em relação ao homem” (p. 85).

Em síntese:

O ambiente é caracteristicamente insignificante, é concebido, pura e simplesmente, como um motivo, é uma grandeza variável, algo inumano, existe, a bem dizer, o imutável permanente, a grandeza fixa. (BRECHT, 2005, p. 85).

Rosenfeld (2000) define que a função do estranhamento é a de se anular a si mesma. O tornar distante anula a familiaridade de nossas situações habituais a ponto de ela ficar “estranha” a nós mesmos e se tornar em um nível mais elevado essa nossa situação mais conhecida e mais familiar. Então, o estranhamento passa a ser “negação da negação; levar através do seu efeito o não-conhecer até o conhecer” (ROSENFELD, 2000, p.152).

Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo, tornar conhecido – tomar posição, conforme Didi-Huberman (2008) confere ao exílio. Rosenfeld diz que a teoria do estranhamento é, em si mesma, dialética. Na técnica em questão, as coisas existem somente na medida em que se transformam, na medida, portanto, em que estão em problematização consigo mesmas. Isso também sucede em relação aos sentimentos, opiniões e atitudes dos homens, por meio dos quais se exprimem, respectivamente, as diversas espécies de convívio social. O efeito de estranhamento é, dessa forma, um resgate de uma classicidade que fica mais clara ao sabermos que Brecht busca suas bases na sabedoria chinesa mais do que nos formalistas russos. Brecht escreve o ensaio *O Efeito de Estranhamento nos Atores Chineses* entre os anos de 1936 e 1937; há uma nota da edição brasileira de 1997 que diz que a produção do texto foi provocada por um espetáculo da companhia do ator chinês Mei Lan-fang, que Brecht assistiu em Moscou, em 1925. Não há dúvida que Brecht fora muito influenciado por esta apresentação e que ela teve um papel fundamental no desenvolvimento de um pensamento brechtiano.

(...) o artista chinês nunca representa como se houvesse uma quarta parede além das três que o cercam. Ele expressa sua consciência de estar sendo

---

<sup>10</sup> A-história (com a letra a minúscula) significa uma concepção não-histórica.

observado. Isso o diferencia imediatamente das ilusões cênicas do palco europeu. A plateia não pode mais ter a ilusão de ser um espectador impresentido de um acontecimento que está realmente acontecendo. Toda uma elaboração técnica europeia, que ajuda a dissimular o fato de que a cena é arrumada de forma a facilitar a visão da plateia, é portanto desnecessária. Além disso, o artista observa a si próprio. (...) Um olhar obvio para o chão, para avaliar o espaço que tem disponível, não o impressiona por ser capaz de quebrar a ilusão (BRECHT, 2005, p. 106).

### 2.3.2 Autonomiação

A segunda camada das quatro que nos leva à composição do pensamento de Brecht, para Jameson, é a camada da autonomiação. Aqui, Jameson retoma a característica narrativa do gênero épico do teatro de Brecht – vejamos essa narração como estratégia do exílio de narrar o vazio de direitos que a constituiu. Lembramos que, diferente da dramática, a “narrativa pode ser cortada em vários pedaços separados como se cortados como uma tesoura” (JAMESON, 2013, p.69). Cada fatia assume uma postura independente, por assim dizer, uma atitude separada e individual em relação às demais. O *Abc da Guerra*, por um tempo, foi visto por nós como uma tela de cinema na qual muitas imagens estavam pausadas e apenas se ligavam por estarem no mesmo livro, ou as imagens do livro de Brecht e Berlau abordam a guerra etc.; mas, na verdade, essa associação não precisa ser totalmente descartada, talvez apenas redimensionada. A autonomiação da leitura de Jameson pôde nos permitir sustentar não a referência do filme (por mais que se associem, frequentemente, a Brecht os filmes de Chaplin), mas sim a imagem de um homem portando uma antiga máquina fotográfica que registra, aqui e ali, seu curso. No caso do *Abc da Guerra*, a trajetória é a seguinte:

Primeiro nota-se a Guerra da Espanha através dos detalhes de uma praia basca e pela Praça de Catalunha em Barcelona, ocupada pelo general Yagüe. Nota-se também filas de tanques de guerra invadindo a Polônia, o incêndio no céu norueguês, a entrada das tropas alemãs nos Países Baixos, na Bélgica e na França. Nota-se Roubaix destruída, Paris sob ocupação, um francês da resistência fuzilado pelos nazistas. Nota-se como a guerra se entende e logo Singapura, Siam, Nova Guiné e outras ilhas do Pacífico, Palestina, Sicília, Itália, Normandia, a frente de batalha está de novo (...) Nota-se finalmente, no momento da liberação, como os sobreviventes encontram suas casas devastadas ou se alegram ao se encontrarem com outros sobreviventes; como os prisioneiros alemães andam sem rumo, esgotados, abatidos como fantasmas congelados; como tudo está destruído e como voltam a ter, sobretudo, a alegria do retorno da vida (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 55).

Por meio de representação da fotografia, Brecht não precisou estar fisicamente no campo de batalha, a fim de dar “testemunho” da história – o curso do *Abc da Guerra* não coincide com a trajetória do exílio e a troca de países já citada.

Brecht foi um grande espectador da guerra; a posição de exílio que obteve era também uma narrativa de sua própria situação. Durante o exílio, seu conceito de estranhamento vinha dizer-lhe: olhe com cuidado. Esse cuidado, primordialmente, produz interrupções, bem como uma divisibilidade de um processo que se tenha firmado em uma entidade de “coisificação” – como é o caso da exceção. Percebemos que não é sem uma violência, por assim dizer, entre o meio estético e o político, que Brecht produz na imagem (Placa 39), deslocamentos entre o sentimento (tristeza), a voz (duplo coro), algozes e vítimas (homens armados e de vítimas das armas), filho do céu (pilotos representantes da decisão soberana) e, novamente, sentimento (uma morte não contada e, portanto, inenarrável).

Aqui, pensar em um fluxo interrompido, na voz apreendida, é outra vez notar uma trajetória não linear. Justamente, para se poder ver o gesto como fraturado, e assim, um *gestus*. É não se estabelecer em apenas uma perspectiva do ver e, como denota o duplo coro e a dupla posição do homem na ação fotografada, resistir à imagem através da divisibilidade do processo, da sua própria inconstância se posicionando contra a lógica de objetificação da forma (JAMESON, 2013). Portanto, não é só ver, mas também pensar a posição pela qual se olha. Eis, dentro da arte, uma violência revolucionária, utópica, de estranhar formas e sobreviver a elas como espectador, especialmente, ao se embutir no conceito de espectador a característica do ator brechtiano que não se metamorfoseia por completo com sua personagem, mas sim se exige no jogo que pressupõe metamorfoses incompletas entre si e o que se representa – no caso do espectador, o que se recria ao olhar.

### **2.3.3 Épica**

A terceira camada do pensamento de Brecht, segundo Jameson (2013), é a épica ou a função de terceira pessoa. Com uma paridade entre épica e a noção de terceira pessoa, Jameson frisa a primazia do estilo narrativo sobre o dramático no trabalho de Brecht como fator que também se liga ao “estar distante” e à “interrupção da ação” das camadas anteriores, por meio do efeito de estranhamento.

Já trouxemos, anteriormente, alguns elementos do teatro épico de Brecht, mas agora se faz preciso percebê-los não como recurso técnico e sim como mais uma camada intrinsecamente orgânica da doutrina brechtiana e que, no exílio, se configura como estar distante a partir de um trabalho de observação e narração da própria ação.

Conforme apontamos, por meio de Didi-Huberman (2008), na posição de exilado de Brecht se constata uma aproximação da guerra, uma exposição da guerra que, ao mesmo tempo, é um saber, uma tomada de posição que se firma como uma escrita do exílio, um trabalho absolutamente estético do artista no campo de batalha que se armava cheio de incertezas quanto ao futuro. Dessa maneira, a narração do exílio, através das imagens e dos poemas do *Abc da Guerra*, expunha também a situação ao redor. A placa 42<sup>11</sup> traz uma moça tailandesa amedrontada se escondendo em uma trincheira improvisada. Essa foto foi recortada por Brecht; trata-se da capa da revista LIFE, de 17 de março de 1941. E o epigrama escrito abaixo da imagem diz o seguinte:

Que não seja encontrado, que não seja assassinado  
Pois nos ares lutam os 'senhores' uns com os outros  
O povo rasteja amedrontado pela terra,  
E acompanha suas lutas, então, de longe.

É correto dizer que os "diários" e o "abecedário" são documentos sobre um período de grandes guerras, contudo, ao manuseá-los, pode-se perceber que ali toda escolha não linear em dispor as coisas mostra pelo menos dois planos. O que é enunciado dá ao leitor certo abrigo improvisado, de caráter dialético, que não se firma como um terror ou também uma piedade, aciona-o a tomar posição ao perceber, no mínimo, dois polos da guerra, deslocar-se por esses polos e refletir sobre o que vê. Essa mesmo parece ser a função de placas como a 21<sup>12</sup>, fazer trincheira, uma barreira frente a uma identificação cega com o que há à vista. A placa 21 traz a imagem de colunas de fumaça saindo do chão, que impedem de serem vistos os destroços ou os que buscavam se proteger no solo. Eis um "sopro de poeira no rosto" que Brecht produz, agora, aos espectadores. O epigrama escrito por Brecht diz o seguinte:

---

<sup>11</sup> Anexo F.

<sup>12</sup> Anexo H.

A fumaça indicava que estiveram ali:  
Os filhos do fogo, mas não os da luz.  
E de onde vieram? Das trevas.  
E aonde foram? Ao nada

Trazemos ainda um dos elementos que se destaca nestas duas placas; trata-se do objeto avião comportando duas potências: a destruidora e a utópica. No registro de 28 de agosto de 1940<sup>13</sup> dos diários, Brecht escreve que há em sua época uma impossibilidade de se fazer uma poesia dos objetos, pois quando fora para Suécia, antes da guerra, havia proposto um filme com o lema “o avião para jovens operários” – uma arma em mãos confiáveis –, escreve ele, ainda que quisesse apenas dar expressão ao sonho de voar, sonho básico do homem. No entanto, logo veio uma objeção: “você certamente não pretende que eles sejam pilotos de bombardeiros” (BRECHT, 2002, p 116). A imagem literalmente recortada e colada junto ao texto, na folha de seu diário, é a de um painel de avião de guerra, que se destaca como um emaranhado de conexões que sustenta no ar o mortífero da guerra, bem como a possibilidade de atravessar fronteiras, e vislumbrar um futuro.

Aqui, o céu não pode ser visto nem debaixo ou de cima: seja pelo homem no avião, seja pelo homem que se abriga no chão. No sentido brechtiano, se assim podemos dizer, o céu sustenta uma paisagem histórica em que elementos como o avião e a fronteira fazem ver a situação do homem na engrenagem social, por vezes impossibilitado de criar novas conexões, suas próprias travessias e fugas.

O exílio adquire em Brecht um estatuto de pensamento, de articulação entre conhecimento e atividade, na medida em que o dramaturgo se propõe a narrar, contudo, sua situação como se estivesse trabalhando com uma personagem. Mas ainda não é só isso. Já desenvolvemos que Brecht – como se fosse um colecionador – priorizou recolher e levar consigo, ao longo das fronteiras, tópicos de seu trabalho. Esta era, para ele, uma condição quase que imperativa devido às mudanças que constantemente precisava fazer de um país para outro. A terceira camada elencada por Jameson, a nosso ver, relaciona-se com este Brecht colecionador, de forma especial, pois tal camada não recorta do pensamento de Brecht uma recusa do “eu”, ou, ainda, uma recusa da identificação. A função “terceira pessoa” (que caracteriza o pensamento de Brecht) se traduz como um saber impessoal. É como se, ao longo

---

<sup>13</sup> Anexo G.



do exílio, Brecht encarnasse a épica no sentido da citação, do gesto que em Benjamin visualizamos da seguinte forma:

Benjamin, no texto *Que é o Teatro Épico?*, faz uma crítica ao teatro épico, teatro de Brecht. Benjamin escreve: 'O teatro épico é gestual. (...) O gesto é seu material, e a aplicação adequada desse material é sua tarefa'. Quando a linearidade da ação dramática é interrompida, tem-se um pensamento sobre a própria ação; o ator expõe o seu ofício ao espectador, evidencia a representação. Um fluxo entre ele mesmo e seu papel. No fluxo que é interrompido, podem-se ver as contradições. Em cada interrupção há um gestus facilmente definido, exposto, que apresenta início e fim determinados em si mesmo. Benjamin conclui, 'a mais alta realização do ator', no teatro épico, 'é tornar os gestos citáveis.

Isso não é tão simples como pode parecer. Apesar de nossa experimentação, que trouxe uma citação desta própria dissertação, o que confere ao gesto, ou melhor, ao exílio de Brecht, nossas associações com a terceira camada do pensamento brechtiano é a quebra de uma ilusão referente às formas que se propõem totalizantes.

A questão dos gestos citáveis não é mais bem entendida pela via óbvia da identificação, pelas posições de Brecht de recusa da identificação entre ator e personagens, mas antes como sendo uma noção que, em alguma medida, sustenta-se como uma estrutura, na qual existe um vazio constituinte – um corpo estranho – que, fabricado, arranjado, faz parte da engrenagem e que precisa, por conseguinte, ser enunciado, mesmo que pela sua ausência.

No caso do teatro, personagem e ator mantêm entre si uma relação complexa, medida por lacunas, na qual a função de terceira pessoa é um artifício que constata o elemento ficcional da situação que se está representando (JAMESON, 2013). No caso de uma situação de exílio, fabricam-se sobre a própria condição de desterro alternativas para se agir politicamente, evidenciando o vazio que constitui a zona de incertezas, mais ainda, é erguer o véu entre direito e política e, assim, não apenas identificar sujeitos e funções, mas também as lacunas que indicam suas incompatibilidades. A estrutura de ficção do estado de exceção. Se ampliarmos essas proposições para o trabalho de Brecht, poder-se-á dizer que sua medida era

(...) menos uma questão de situar um dado indivíduo numa classe social preexistente, com seus valores ideológicos e aparências específicas, do que de transcender o duplo padrão de eventos individuais e coletivos (JAMESON, 2013, p. 89).

Nesse sentido, pensamos que a posição de exílio de Brecht traz de seu pensamento a especificidade de problematizar acontecimentos individuais como engendrados em fatos históricos, enquanto, contudo, um trabalho que precisa ser produzido, montado tal qual é o estado de coisas que o constitui. Brecht narra seu exílio através da guerra; o seu diário de trabalho, conforme entende Didi-Huberman (2008, p. 16-22), é um diário, mas não qualquer diário.

(...) enquanto foi dito que o título *Arbeitsjournal* [Diário de trabalho] foi eleito por Helene Weigel, companheira de Brecht, para enfatizar seu caráter literário e justificar o desaparecimento de certos elementos mais privados – de ordem sexual ou sentimental – tais como as viagens do escritor com Ruth Berlau entre 1942 e 1947. Mas isso sem dúvida não é o essencial. A noção de *Arbeitsjournal* [Diário de trabalho] se justifica plenamente, de fato, se tomamos nota do verdadeiro trabalho – no sentido artesanal, artístico, conceitual, incluindo o sentido psíquico freudiano do término – que se desenvolve nesta obra extraordinária. É um jornal onde se constroem juntas, mesmo que seja para contradizer, todas as dimensões do pensamento brechtiano. É um *work in progress* permanente, é *work in progress* da reflexão e da imaginação, da busca e do encontro, da escritura e da imagem (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 16-17).

O diário de Brecht se dá nas fronteiras entre o privado e a história, entre ficção e documento. Como uma gênese do trabalho de Brecht, seus diários, para o autor, não buscavam uma intimidade do indivíduo. Trata-se mais de uma posição documental (p. 32) sobre o encontro de uma vida com sua época.

### 2.3.4 Dualidades do sujeito

Chegamos à quarta camada: dualidades do sujeito. Tal camada está ligada à proposta de Jameson de pensarmos, na pós-modernidade, uma dualidade que se configura em tensão com uma multiplicidade e não em oposição a esta última. Jameson (2013), em relação ao dualismo de Brecht, entende que podemos falar em afirmação ou negação. Pensamos como exemplo do dualismo brechtiano a peça didática *Aquele que diz sim, aquele que diz não: óperas escolares*, de 1929/1930. A peça didática aborda o tema do consentir, do estar de acordo. Dividida em duas partes, muito semelhantes, a peça traz a jornada de um menino que, diante da sua própria morte, é posto a tomar posição.

Na primeira parte, *Aquele que diz*, um menino solicita a seu professor que o aceite em uma jornada às montanhas em busca de remédios para uma epidemia

que afligia a região. O menino era motivado pela doença que já assolava sua mãe. Ao receber a autorização para acompanhar o grupo que subia a montanha, o menino se despede da mãe, mas não esperava que durante a viagem seria vítima da mesma doença. Diante da situação, em plena jornada, o professor pergunta a ele se o grupo deveria retornar à cidade – o professor esclarece há um costume que exige isso, que o menino precisa afirmar que não deseja que o grupo volte. Ao final, o menino diz “sim” ao costume pedindo que o joguem no vale. Com poucas variações (como exemplo, o fato de não se falar em doença), a segunda parte, *Aquele que diz não*, termina com o menino dizendo “não” ao costume.

Conforme pesquisa de Vicente Concilio (2013), Brecht escreveu a segunda parte após ter recebido muitas críticas em relação à primeira; muitas delas se basearam em visões religiosas que para o dramaturgo passaram a exigir uma segunda versão que contrariasse a primeira. Fica evidente que o objetivo de Brecht foi manter um debate e não um consenso em relação à temática do estar de acordo – “o autor instaura o processo dialético, abrindo aos jogadores a possibilidade de tentar equacionar o problema trazido à tona pelas duas respostas possíveis a uma mesma situação” (CONCILIO, 2013, p. 24). A peça didática *Baden-Baden* é outro trabalho de Brecht que traz a questão do acordo, mas não tão explicitamente a questão da dualidade afirmação e negação (CONCILIO, 2013). Temos a questão da dualidade do sujeito melhor vista na peça didática *A exceção e a regra*; inclusive, através deste trabalho de Brecht, é possível melhor entendermos o que Jameson compreende como uma contradição estrutural.

As peças didáticas<sup>14</sup> têm uma função de “fazer seus participantes ativos e reflexivos em um só tempo” (EWEN, 1991, p. 220). No caso de *A exceção e a regra*, trata-se de experimentar a violência como algo certo e que, a rigor, torna-se regra em nosso mundo. Viajando por um deserto em busca de uma recém-descoberta fonte de petróleo, um mercador leva consigo um guia e *coolie* (trabalhador braçal). Cego pelo desejo de conquistar a fonte o mais rápido possível, o homem se desorganiza e despede seu guia após uma discussão. Sem o guia, mercador e *coolie* vagam pelo deserto perdidos sem achar a fonte; em um determinado

---

<sup>14</sup> Ao longo desta pesquisa, optamos por não aprofundar a análise em uma ou em várias peças didáticas de Brecht, nosso propósito limitou-se a trazer tal especificidade do trabalho de Brecht em seu âmbito teórico.

momento, já atacados pela sede, o *coolie* lhe oferece água com um cantil. Mas temendo que poderia estar sendo atacado, o mercador o mata.

Na chegada à primeira cidade, o mercador é acusado de assassinato pela esposa do *coolie*, contudo, ele é absolvido do crime. O veredito do júri partiu das seguintes questões: Não é mais natural que o *coolie* se aproxime do mercador para matá-lo? Não parecia ao *coolie* ser o explorado na distribuição de água? O *coolie* não poderia querer se vingar? Como o mercador poderia saber que um homem que tanto explorou faria um ato de camaradagem? Quando as questões a serem jogadas (experimentadas) pelos participantes do experimento de Brecht podem nos parecer simples demais, não podemos deixar de notar que elas não puderam ser realizadas antes de 1947. Na verdade, proposta antes do exílio de Brecht, *A Exceção e a regra* trazia “mais do que um tom de profecia das coisas que estavam por acontecer” (EWEN, 1991, p. 238) na Alemanha.

Retomando Jameson, o espaço das peças didáticas é a mais pura liberdade brechtiana de criações entre os atores, em suas palavras, é onde:

(...) um simples gesto visa não só a projetar o que logo terá sido feito, ou seja, o que está sendo feito na nossa frente, como ainda o que não poderia ter sido feito, o que poderia ter se tornado outra coisa completamente diferente ou que poderia ter sido totalmente omitido (JAMESON, 2013, p. 90).

Digamos, então, que as peças didáticas de Brecht, ou melhor, que os jogos teatrais de suas peças didáticas ganham uma multiplicidade de experimentações e ganham um status de contradição estrutural, especialmente por se tratarem de jogos simbólicos que, em nossa leitura, levam-nos a crer numa ausência, ou, ainda, num vazio que de antemão precisa ser ficcionado, trabalhado, a partir da problemática que o motiva. Segundo Oliveira, a camada da duplicidade no pensamento de Brecht é escrita por Jameson com um objetivo muito preciso: expor o elemento da contradição que atravessa sua doutrina (OLIVEIRA, 2011). Concluimos, assim, que as peças didáticas são exercícios de contradições que podem ocorrer na base de diferentes problemáticas políticas e sociais.

Exílio e peça didática, talvez, podem ser lidos como dois termos que se contradizem em Brecht, especialmente, pois, com a saída para o exílio, em 1933, o projeto das peças didáticas – as experimentações entre os atores – precisou ceder

lugar, novamente, ao espetáculo de caráter épico. Nas precisas palavras de Concilio (2011):

O fato é que, como o exílio de Brecht, o projeto das peças didáticas, com sua constante experimentação formal e abordagem controversa de temas políticos e sociais cedeu lugar à pesquisa e formalização de seus textos das ‘peças épicas de espetáculo’, que fez famosa mundialmente sua dramaturgia. Fora da Alemanha, o contexto das organizações de esquerda (sindicatos, corais operários, escolas progressistas e festivais de música experimental) não estava mais à sua disposição, e o projeto das peças didáticas acabou ficando à sombra de seus textos mais famosos (p. 28).

Entretanto, vemos que no exílio o propósito utópico das peças didáticas de mesclar atividade e pensamento se desloca para sua posição de exílio. Um dos encaminhamentos finais do livro *Quando as imagens tomam posição* (2008), de Didi-Huberman, dá-se sobre uma ideia de “desmontar a ordem”, dispor as coisas para se poder ver. A montagem, ou montagens como o *Abc da Guerra*, “nos mostram que ‘as coisas não podem ser o que são [e] que dependem de nós vê-las de outra maneira” (p. 87). Isto é, o recurso da montagem no exílio nos leva a ver as coisas em suas formas não familiares, em um outro nível de experimentação.

Retomando o ensaio de Maurice Blanchot sobre Brecht, fragmentos do trabalho de Aby Warburg, entre outros autores, Didi-Huberman aborda as relações entre poesia e dispersão na produção de exílio de Brecht. Nos diários, por exemplo, Brecht salta de uma página para outra trazendo registros dos mais diversos de sua pesquisa, conforme delinea Didi-Huberman (2008):

Ao percorrer Arbeitsjournal [Diários de Trabalho] não deixamos de saltar brutaemente de uma coisa a outra: o 4 de dezembro de 1941, por exemplo, Brecht conta que oferece a Fritz Lang um “deus da sorte” do Extremo Oriente; mas o que aparece junto a página seguinte de seu diário é uma figura mexicana da morte. O 25 de fevereiro de 1942 só lustra a coleta de doações da guerra, nos EUA, para acentuar o efeito da dispersão oferecida: um monte de cebolas com uma rata morta em uma caixa de papelão, sapatos velhos com uma prótese de perna. O 19 de agosto de 1942, Brecht cola em seu caderno uma imagem de camponeses ucranianos obrigados a serem escravos pelos ocupantes nazistas; mas ao lado ele escreve: ‘em volta da 1, como no escritório os sanduíches que levei e tomo um gole de vinho branco californiano. Faz calor, mas temos ventiladores.’ Exatamente nesse jardim posso ler Lucrecio.’ O 29 de abril de 1944 fala sobre Shakespeare frente a um documento que mostra a prisão de reféns iugoslavos por soldados alemães (p. 88).

Esses espaços vazios, digressões, associações, rupturas e contrastes trazem em si as contradições através de cada intervalo entre os registros; no

entanto, há, sim, um fundo comum que os une. Um fundo de advertência entre sujeitos e objetos, quem sabe, de advertência de um sem sentido e cruel contexto que talvez não poderia ser representado de outra forma, conforme sugere Didi-Huberman (2008).

Didi-Huberman direciona, na produção de exílio de Brecht, o que na quarta camada, do livro de Jameson, é entendido por nós como expressão de uma lógica do tempo no pensamento de Brecht. Aprofundaremos esta análise, a partir da psicanálise, no último tópico do trabalho. O autor francês traz o registro de 14 de agosto de 1944<sup>15</sup>, em que “Brecht monta lado a lado três imagens” (p.89). Na primeira, um bispo faz o gesto da bênção; na segunda, homens da guerra estudam um mapa; e, na terceira imagem, temos um “ossário” nazista na Rússia. Há na montagem de três imagens evidências de acontecimentos dispersos que ocorreram concomitantemente. Há também uma crueldade da guerra exposta a partir de uma perspectiva em relação à coincidência no tempo entre as três imagens. Dessa maneira, somos levados a perceber um tipo de unidade que é composta por Brecht como dispersa, mas também identificável quando dispomos de imagens de uma época, ou, ainda, quando nos propomos a rever estas imagens em outras organizações e ordenamentos. Sobretudo, ordenamentos que de forma desordenada podem constituir intervalos do ver, fraturas no olhar – desordens, portanto, que no *Abc da Guerra* se contradizem com a própria ideia de “cartilha” ou “abecedário”.

Howard Eiland (2003, p. 56), em *Recepção na Dispersão*, por meio de textos de Benjamin (1985), inclusive utilizando o texto *Que é o Teatro Épico?* e abordando o trabalho de Brecht, escreve que Brecht restabelece métodos de montagem; Eiland traz que as diferenciações entre o teatro tradicional e o moderno, em Brecht, funcionam muito em motivo dos recursos de montagem dispostos por Brecht: são curvas e saltos que, nos palcos, operam em contraponto ao desenvolvimento linear, determinado pela evolução das personagens e da condução de cena que traz a sua cena seguinte.

Eiland (2003) lembra também que, para Brecht, a produção do teatro épico insiste em uma separação radical de elementos, o que quer dizer que música e palavras postas em cena são mais independentes entre si. Em nível teórico, tal

---

<sup>15</sup> Anexo I.

separação de elementos busca tornar disparidades visíveis e gerar os efeitos de estranhamento recorrentes (p. 56). Montagem quer dizer um veículo, em Brecht, que não se opõe à dispersão. Veículo de comunicação da exceção; veicular imagens, característica singular do exílio que ocorreu a Brecht. Segundo Didi-Huberman (2008), “não há dúvida que a montagem constitui um elemento fundamental da poética brechtiana”. Para o autor, “a poética brechtiana quase poderia se resumir numa arte de dispor as diferenças” (p. 97). A montagem está nos diários de trabalho, segundo vimos, está na origem da guerra, em sua forma de desordem do mundo. A montagem, tendo sua origem ligada ao período de guerras, questiona a guerra de forma orgânica. Para Didi-Huberman (2008), as trincheiras abertas na Europa com a Grande Guerra suscitaram tanto no terreno estético quanto no terreno das ciências humanas (incluindo Sigmund Freud) a “decisão de mostrar por montagem” (p.98) – “a montagem seria um método de conhecimento e um procedimento formal nascido da guerra” (p.98).

Firmando nossa percepção desde os primeiros conflitos do século XX, a montagem se consolida como um método moderno de uma época em que diferentes artistas e pensadores tomam posição no debate estético-político do período de guerras. Aqui, também, como elemento do pensamento de Brecht que melhor liga a quarta camada da dualidade do sujeito e o trabalho de Brecht no exílio. Em relação a Brecht, trazendo Ernst Bloch, Didi-Huberman (2008) aborda que a escolha pela fotomontagem, como ocorre no *Abc da Guerra*, é um “jogo subversivo de aspecto dadaísta, surrealista ou ‘anarquista’” que não se dá “(...) sem um verdadeiro trabalho arqueológico destinado a levantar esse ‘inconsciente da vista’” (p.100). “Inconsciente da vista” não poderia ser uma elaboração mais precisa ao indicar uma interpretação daquilo que, nas produções do exílio, deslocam-se como formulação do inconsciente. Dessa forma, o recurso da montagem está presente na produção de exílio de Brecht como um mecanismo de composição e dispersão simbólica de papéis e cenários diversos, ao passo que, também, de imaginação desses mesmos papéis e cenários em uma superfície de estrutura semelhante à dos sonhos. Com isso, a posição de exílio de Brecht pode ser interpretada como uma multiplicidade análoga às experimentações das peças didáticas ao se desprender de uma dualidade do sujeito por meio de um processo de fabricação e manejo estético de uma produção predominantemente composta por descontinuidades, dispersões, que tem como fundo comum uma outra experimentação da situação de desterro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“No que não é de estranhar  
 Descubram o que há de estranho!  
 No que parece normal  
 Vejam o que há de anormal!  
 No que parece explicado  
 Vejam quanto não se explica!  
 E o que parece comum  
 Vejam como é de se espantar!”  
 (BRECHT, 1994)

Ter o *Abc da Guerra* como expressão do exílio de Brecht, a partir de Didi-Huberman, ocorre-nos como uma estratégia metodológica de furar nosso imaginário sobre Brecht e sua época, bem como de nos introduzir em uma legibilidade de imagens do passado histórico. Uma sequência de imagens (que iremos abordar a seguir) trazidas por Brecht, em suas placas, chama-nos a atenção pela característica alegórica; no caso do *Abc da Guerra*, encontramos exposto um “teatro da guerra” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 17); a placa 61<sup>16</sup> parece ser a mais alegórica. Na imagem, Brecht escreve:

Vede vossos filhos, surdos e ensanguentados,  
 Separados do tanque de guerra congelado:  
 Ah! até o lobo que mostra os dentes  
 Precisa de um esconderijo! Esquentá-os, têm frio.

Trata-se de uma fotografia da tropa de elite do exército alemão no inverno russo. Conforme a legenda original da imagem, desfigurados, carentes de vontade e orgulho, eles foram o terror dos anos 1940 e 1941. Só diante do frio se preocupavam com a morte. Brecht faz, no poema, uma referência à defesa russa que os ameaçava pelo calor das armas.

Segundo informações trazidas nas legendas originais do *Abc da guerra*, especialmente na placa 59<sup>17</sup>, o exército alemão – em território soviético – fuzilou mais de 7000 civis, ordenados por uma publicação enganosa de que os cidadãos deveriam se apresentar em uma praça pública (Praça Sennaya): “uma vez reunidos foram aprisionados, conduzidos para fora da cidade e mortos por metralhadoras”. A cidade em questão era Kerch. A fotografia da placa 59 “foi tirada quando dois pais que voltavam a Kerch depois de sua reconquista pelo Exército Vermelho, em

---

<sup>16</sup> Anexo J.

<sup>17</sup> Anexo K.



fevereiro de 1942, identificaram o corpo de seu filho”. A legenda original ainda diz: Eles “sentiam mais calor”. Com isso, Brecht escreve em quatro linhas:

Mulher, é mentira toda compaixão  
Que não se transmuta em ira vermelha  
Que já não descansa até arrancar  
Esta espinha da carne da humanidade.

Compaixão. A palavra é escrita também, por Brecht, em outro poema:

Quando para mim tinha terminado a batalha  
Me ajudou a ser um homem amável.  
Do seu silêncio aprendi que carecia  
De compreensão, mas não de compaixão.

A placa desse poema é a 43<sup>18</sup>: um homem caminha com um dos olhos vendados e de pés descalços, junto com um outro homem nativo do lugar, apoiado pelo final da batalha que passava a transformá-lo, do silêncio na imagem, ao passo de seu retorno. Brecht sugere, com o poema, que há um inapreensível ao final da batalha que não pode ser dito. O pensamento brechtiano, ao tomar cada sujeito em uma duplicidade, na interpretação do duplo – ator (subjetivo) e personagem (objetivo) –, encontra na épica, com a narrativa em terceira pessoa, um lugar possível para discernir o que é exceção e o que é regra, sobretudo, construindo uma justaposição entre essas duas instâncias como sendo, ambas, elementos de uma mesma estrutura. É ainda possível dizermos que a posição de exilado de Brecht é como um sintoma frente ao totalitarismo, que ao nível do pensamento brechtiano se constitui como um resto de seu projeto moderno com as peças didáticas. Estávamos com as peças didáticas de Brecht, na última camada elencada por Jameson, e agora podemos retomá-las em uma perspectiva utópica. As peças didáticas concentram uma reivindicação experimental na própria estrutura do teatro.

Para Ingrid Dormien Koudela (2010), “é justamente o caráter utópico da experimentação com a peça didática – concebida para uma ordem comunista do futuro – o que garante a sua reivindicação realista no plano político” (p. 35). Koudela lembra que Bloch “cunhou o termo ‘utopia concreta’ para esta experimentação brechtiana” (p.34). O motor das experimentações são as representações sociais que quando corporalmente concretizadas, nos jogos teatrais

---

<sup>18</sup> Anexo L.

(interpretações), são trabalhados pela via de uma transmissão constante de ações revolucionárias. As experimentações são de diferentes papéis, de diferentes ofícios que compõem a estrutura do teatro. Uma das características centrais das peças didáticas é a ausência do público, estabelecendo-se, assim, o jogo teatral entre os atores. O que quer dizer que os atores, voltados para seu próprio palco e para eles mesmos, trabalham com algo muito próximo à performance, segundo escreve Koudela (2010) ao trazer a leitura de Lehman sobre estas peças. Ainda recorrendo a Lehman, Koudela expõe que o teórico do teatro pós-dramático caracteriza as peças didáticas como forma estética, especialmente naquilo que Heiner Müller compreende como sendo, em seu texto *Descrição de paisagem*, “uma paisagem para além da morte”, ou, ainda, uma “explosão de uma memória dentro de uma estrutura dramática morta” (p.34).

Há, portanto, nas peças didáticas a proposição de uma discussão entre o que sobrevive do palco e do público no teatro de Brecht. As peças didáticas, a nosso ver, radicalizam os elementos do teatro épico já apresentados e, assim, alcançam junto com o *Abc da Guerra* uma potência do pensamento brechtiano – como bem demonstrado em seu exílio – que adquire um estatuto também utópico, no qual se entende que o nexos entre pensamento e ação traz uma incompatibilidade que só pode ser retratada por uma ideia de experiência. No 14º Simpósio da Internacional Brecht Society, ocorrido em maio de 2013, na cidade de Porto Alegre/RS, Koudela trouxe um recorrido de sua pesquisa que, desde o seu doutorado<sup>19</sup>, localiza-se no teatro de cunho pedagógico. Na ocasião, apreendemos com a conferência que as peças didáticas de Brecht têm um plano, fundamentalmente, de aprendizagem por meio de jogos simbólicos que se desenvolvem com a criação de um espaço coletivo de experimentações. Contudo, relacionando peça didática e infância, mais precisamente peça didática e o brincar infantil, Koudela trouxe dois poemas de Mario Quintana para focalizar o que entende como *Jogos Teatrais em Brecht*, título de sua apresentação. O primeiro poema tem como título *Mentiras?*, e, o segundo, *Mentiras*.

A mentira é uma verdade que se esqueceu de acontecer

Lili vive no mundo do faz de conta...  
Faz de conta que isto é um avião.  
Zzzzzuuu...

---

<sup>19</sup> Koudela, I. D. A peça didática de Bertolt Brecht: um jogo de aprendizagem (1987).

Depois aterrizou em um piquê e virou um trem.  
 Tuc tuc tuc tuc...  
 Entrou pelo túnel, chispando.  
 Mas debaixo da mesa havia bandidos.  
 Pum! Pum! Pum!  
 O trem descarrilou.  
 E o mocinho?  
 Onde é que está o mocinho?  
 Meu Deus! onde é que está o mocinho?!  
 No auge da confusão, levaram Lili para cama, à força.  
 E o trem ficou tristemente derribado no chão,  
 Fazendo de conta que era mesmo uma lata de sardinha.

O que podemos falar sobre a pequena Lili? Segundo Koudela, aquela se encontra em uma etapa que Piaget entende como sendo a do jogo simbólico. Lata se transforma em avião e/ou trem, especialmente no exercício da construção de sua inteligência, passado o período sensório-motor e adquirindo (ao longo dos anos) a capacidade de representar aquilo que está ausente. Há, desse modo, entre Lili e sua língua, relações que já se constituem. A pesquisadora aponta que os jogos teatrais, especialmente os jogos teatrais das peças didáticas de Brecht, têm como espaço a proposição de exercícios que se assemelham ao jogo simbólico de uma criança. Tal criança passa a adquirir (pouco a pouco) recursos gramaticais de sua língua para representar ausências e presenças em uma multiplicidade de sons e significados que já a definem como sujeito habitante e habitado pela linguagem, estrutura essa que a antecede. Conforme destaca Koudela, na conferência, o exercício de funções simbólicas permite à criança operar também pela via da reversibilidade, ou seja, rever uma situação através de um movimento que a leve ao ponto de partida. Eis uma concepção sobre a aquisição de regras que compõem o entendimento de um início de pensamento concreto; para Koudela, evidentemente uma piagetiana, é o pensamento concreto que vai levar a criança a obter a capacidade de se colocar no lugar do outro. Sem antes advertir que as fases do desenvolvimento não são estanques, a pesquisadora organiza-se, com isso, para dizer que o efeito de estranhamento de Brecht está presente num jogo que não é diferente daquilo que a pequena Lili, por exemplo, forja com seus objetos. Ainda com Lili, Koudela diz que o estranhamento inicia-se, portanto, por meio de jogos de linguagem; se, por um acaso, a pequena Lili acreditasse no túnel e nos bandidos, muito provavelmente a brincadeira não aconteceria.

Vejamos que isso é para dizer que os jogos simbólicos da infância, no brincar, implicam um distanciamento da realidade que, para Koudela, pode-se

observar como tendo uma base reproduzida nos jogos teatrais de Brecht, especialmente em suas peças didáticas.

(...) fica clara a consciência que [Brecht] tinha não apenas relativa a origem do jogo teatral na psicogênese, como também a do seu significado social como linguagem simbólica do homem comum em seu cotidiano. Tudo aqui que contribui para a formação do caráter realizada, de acordo com Brecht, na primeira fase da infância sendo que aí a imitação exerce um papel fundamental. O jogo teatral na visão brechtiana é um comportamento próprio do ser humano, sendo que o desenvolvimento artístico do teatro como espetáculo é uma marca dentro de um *continuum* que segue da criança até o artista adulto.

Para Koudela, a constituição dos jogos teatrais, das peças didáticas, levamos a perceber que as relações dos homens e a sociedade, no pensamento brechtiano, expressam-se por meio de dualidades do sujeito, mas que são atravessadas por uma multiplicidade própria da linguagem, uma vez que, aquilo que dos jogos teatrais entendemos como palco de criações artísticas, mais objetivamente, nas relações entre vida e política, pode-se associar como sendo um trabalho que se dá com o resto do sonho da construção de um estado comunista.

Retomando nossa elaboração anterior sobre o método de Brecht, a arte de Brecht, segundo Jameson (2013), tem a especificidade naquilo que da “construção do socialismo” se perde quando o processo utópico é concreto (p.17), pois, conforme aborda, o que sobrevive em Brecht, desse modo, o que sobrevive em Brecht como pensamento – não apesar de uma situação de exílio, mas muito em função de sua posição de exílio – é uma práxis da ordem do dia. Logo, uma atividade que é sempre mutável e transitória e nunca totalizante. Eis, conforme já dissemos, uma estratégia frente à exceção – estar em movimento, e, agora, gostaríamos de acrescentar “estar em movimento”, no exílio de Brecht, significou também simbolizar uma perda de um ideal de sociedade. Talvez uma perda que já se tenha dado antes mesmo da saída para o exílio. Aqui, encontramos com uma noção de esperança que significa uma arquitetura “realizada nas pessoas que até aquele momento apenas vislumbram como sonho e pré-aparência” as possibilidades de uma vida melhor (BLOCH, 2005, p.27). A utopia versa radicalmente sobre uma relação que se estabelece com o futuro. Conforme Edson Sousa (2008, p. 96) expõe, “O que é uma utopia senão um furo no futuro que nos permite sonhar e imaginar outros mundos?”.

Chegamos ao pensamento de Bloch (2005), pois o autor crê na existência de um novo marxismo “a partir de novas premissas dos tipos subjetivos e objetivos” (p. 27); precisamente, de um marxismo criativo que vislumbra, entre pensamento e ação, a utopia concreta, ou seja, algo semelhante ao que de um caminho socialista se entende como atividade não ilusória, mas sim de esperança pela transformação do mundo. Temos, aí, uma batalha que deve ser travada e que Brecht nos transmitiu através de sua arte, especialmente porque a guerra, como catástrofe, coloca em questão as possibilidades de inscrição do sujeito, justamente por a guerra ser um conjunto de ações do homem mais antiutópico que existe, uma vez que toda guerra, antes de mais nada, implica a emitente eliminação da vida. A guerra é um ataque a possibilidade de um futuro. Na placa 51<sup>20</sup>, Brecht escreve o seguinte no poema:

Nenhuma cidade mais. Nem mar. Nem o brilho das estrelas.  
Nenhuma mulher, nem nenhum filho.  
Nem o céu claro, nem o escuro.  
Nem no Japão, nem em Oregon.

O que o poema conclui é trazido na fotografia, mostrando um jovem que, agora, sem poder ver, suscita uma perda. É interessante que, no poema, o que é negativado não é o olhar, como na placa 61, mas sim, justamente, uma certa geografia, uma certa ideia de território que passa, bem como no exílio, a se repetir a partir de uma série de ausências, que traz, por conseguinte, o futuro como algo impossível. É quando, no horizonte, uma árvore pega fogo, como escreve o poeta. Conforme a legenda original da placa 51, o jovem ficará cego ao atravessar um rio (Volturno) na Itália. Para Jameson (1985), no livro *Marxismo e Forma: Teorias dialéticas da literatura no séc XX*, em um capítulo reservado a Bloch e ao conceito de futuro, a esperança não é um sentimento otimista, mas sempre frustrado, em que “(...) o futuro é sempre algo diferente do que lá procurávamos encontrar, algo ontologicamente ‘em excesso’ e necessariamente inesperado” (p.109). O futuro é, portanto, o inesperado que caracteriza, em Bloch, um desenvolvimento teórico sobre o conceito de utopia e seu status de esperança. Bloch (2005) acredita que a maturidade de conceito de utopia está entre as noções de sonho e vida, não podemos pensar no sonho apenas como uma “abstração” e a vida como lugar das

---

<sup>20</sup> Anexo M.

“trivialidades”, o que quer dizer que a utopia, nomeadamente concreta, localiza-se “em nossos próprios pés” e se associa a um “possível-real” (p. 145).

No caso do *Abc da guerra*, a produção da alegoria se dá sobre o imaginário, logo, entende-se que o “possível-real” é um enlace impossível de ser dito, justamente porque o real em questão – o que se encontra aos pés de Brecht – é um intraduzível do sonho esquecido, mas que retorna como um sintoma. O *Abc da guerra* traz uma operação que se evidencia ficcional, entre o simbólico e o imaginário. Tal operação nos remete a um primeiro tempo da constituição do sujeito, que assegura a possibilidade de um jogo simbólico, bem como experimenta Lili, em sua brincadeira, no poema de Mario Quintana, trazido por Koudela. Faz-se importante notar que a característica utópica do pensamento de Brecht não está, propriamente, exposta nas imagens do *Abc da Guerra*. A sequência escolhida de placas se repete em uma perda da visão e, portanto, que alude a um horizonte que precisa ser construído. Dessa maneira, são os poemas do *Abc da guerra*, por assim dizer, os poemas-venda, que nos deslocam do “instante de ver” para um tempo de hesitação e, assim, retomam uma esperança. Há, sem dúvida, um fascínio facilmente acionado às imagens, especialmente imagens da guerra.

Sousa (2011) escreve, em *Por uma Cultura da Utopia*, que “todo ato de criação é um ato utópico” (p.1). O autor observa que “cada vez mais precisamos de uma cultura que nos arranque do sono do senso comum e que possa desenhar um horizonte de sonhos que desperte em nós o desejo de construir novas formas para o pensamento e para a vida” (p.1). Contudo, ele também adverte que desde de um ponto de perspectiva sobre o que fazemos e dizemos que é podemos vislumbrar o “cenário da vida” (p.1), e, assim, o que temos no nosso próprio horizonte como desejo de seguir caminhando (p.1). O ponto de perspectiva, em que nós nos encontramos para vislumbrar o “cenário da vida (...) não são sempre visíveis, pois habitam o espaço do ideal” (p1). Trazendo Freud, Sousa escreve que o pai da psicanálise “tentou construir esta geografia que buscava desenhar uma outra gramática de leitura para nossos atos” (p.1). E que podemos entender como sendo um novo traçado que evidencia as contradições que nos dizem respeito e nos tiram do centro de nossa própria vida. Uma geografia de nosso “eu” que “revelava, assim, que nossas vidas têm avessos, descontinuidades e zonas de sombras” (p.1). Tal impressão sob nós mesmos provém de um processo em que:

(...) a clássica metáfora de que o sujeito perdia a familiaridade em seu próprio corpo abriu uma cicatriz na imagem romântica da razão iluminista que não tinha mais a força de orientar as explicações sobre nosso agir (SOUSA, 2011, p.1).

Com isso, a partir de uma perda que constitui-nos, somos decorrência da construção necessária de uma forma de razão sobre o espaço instaurado por esta “fenda que se abriu entre o pensar e o falar, entre o falar e o fazer, entre o pensar e o sentir” (SOUSA, 2011, p.1). Costa (1998), em *A ficção do si mesmo: interpretação e ato em psicanálise*, expõe que entre o sujeito e o Outro existe uma tensão constante, e isso nos remete à relação do neurótico à linguagem e ao Outro. O sujeito é falado pelo Outro e sua mensagem retorna para si de forma invertida, como afirma Lacan (1986) no Seminário sobre *Os Escritos Técnicos de Freud*. Temos aí, entre o sujeito e o Outro, uma tensão que “é responsável por uma diferença de lugares – uma dissimetria – criando-se, assim, a necessidade de uma versão” (p. 49). Para Costa (1998), é nesta versão – que o sujeito tematiza sem saber – que é construída uma ligação com o lugar do Outro (p. 49). O sujeito depara-se com sua morada no Outro. O Outro, por sua vez, enquanto lugar do saber inconsciente, é também o lugar da esperança, uma vez que se liga à palavra. Indiferentemente, o sujeito pode falar com o outro semelhante ou consigo mesmo, o interessante é que sua fala demanda ao Outro o seu próprio lugar e, por assim dizer, uma posição. O sujeito consegue, através do Outro, situar-se em sua própria história a partir de seu desejo. Entendemos que a posição de exílio brechtiana nos dê notícias desta dinâmica do desejo que leva a uma versão, ou, ainda, a uma produção que só pode se dar no coletivo. No caso de Brecht, existe uma narrativa do exílio que se dá através de uma emergência que assolava homens que, como ele, ao sobreviverem as perseguições nazistas, tinham algo calado que só podia se inscrever no desterro. O exílio brechtiano como uma produção crítica aos regimes totalitários nos parece abrir para uma esperança que se assegura através de um deslocamento entre criação e pensamento político e, assim sendo, como um desterro que pôde ser revisto como um direito adquirido para a própria sobrevivência.

Segundo Costa (1998), a relação entre sujeito e o Outro é uma construção, portanto (podemos dizer, um tipo de montagem), que “emerge a partir de uma referência temporal, desse sentido do Outro que está antecipado à condição de apropriação do sujeito” (p.49). A elaboração psicanalítica chega até nós com a

precisão de abordar uma relação entre tempo e história que é marcada por descontinuidades, pois o que dela fala são as dissimetrias de lugares de um sujeito e coletivo, portanto, sua impossibilidade mesmo de relação que é constituinte. Para Costa (1998), é a história que nos lembra a “problemática de uma versão, de uma interpretação” que pode ou não possibilitar deslocamentos, especialmente, quando “dentro da psicanálise, estas duas vertentes [tempo e história] se cruzam no sintoma” (p.49), ou, ainda, com uma escuta que nos faz notar a própria formação de um sintoma. Cabe agora deixarmos a pergunta aberta, uma vez que não a conseguimos responder por completo, apenas a apresentamos como uma conjectura: a posição de exílio brechtiana seria um sintoma, uma resistência a sua história?

No final do primeiro capítulo de seu livro, Costa (1985) escreve sobre uma relação entre corpo social e antecipação. Partindo do estádio do espelho, a autora traz que Lacan “vai dizer que a criança, pela imagem do semelhante, antecipa uma unidade corporal que não corresponde a seu desenvolvimento fisiológico” (p. 40), trata-se de acrescentar na discussão acerca do brincar infantil (que introduzimos através da conferência de Koudela), que a imagem corporal serve como uma matriz ao “eu” que também situa, frente ao lugar do outro, a construção de uma posição que não se opera sem a passagem pelo estádio do espelho.

Para Lacan (1998), em *De nossos antecedentes*, o estádio do espelho “fornece a regra de partilha entre o imaginário e o simbólico” (p. 73). O estádio do espelho nos possibilita pensar na captura de determinados gestos; e, de forma associativa, o *Abc da Guerra*, como uma montagem, possibilita acessar determinadas fotografias que trazem, recortados, os gestos da guerra. É interessante que, em relação ao estádio do espelho, Lacan (1998) tenha escrito que há:

(...) uma série de gestos em que ela [a criança] experimenta ludicamente a relação dos movimentos assumidos pela imagem com seu meio refletido, e desse complexo virtual com a realidade que ele reduplica, isto é com seu próprio corpo e com as pessoas, ou seja, os objetos que estejam em suas imediações (LACAN, 1998, p. 96-97).

Lacan (1998) lança mão de “um problema lógico”, no escrito *O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada*. Ele nos serve, aqui, para pensarmos na lógica



coletiva, talvez semelhante à utilizada nas peças didáticas de Brecht, que está presente na constituição do sujeito. O problema é o seguinte:

(...) um diretor de presídio dá a oportunidade a três prisioneiros de saírem livres, desde que adivinhem a cor de um disco que será posto às costas de cada um. Os discos serão escolhidos entre cinco, sendo que dois são pretos e três são brancos. Os prisioneiros não podem se comunicar e cada um precisa dar as razões lógicas de sua dedução, apoiadas em olhares cor dos discos de seus parceiros. Todos recebem discos brancos (COSTA, 1998, p. 46).

Para Costa (1998), como uma metáfora, o problema trazido por Lacan indica uma questão acerca de “um traço corporal que eles não veem” (p. 48); esse traço representa um outro tipo de prisão que concerne ao olhar do outro. A questão que se desdobra, e que serve como resolução do problema, é a de que: “paradoxalmente, a única saída é coletiva, na medida em que os atos de cada um reposicionam os outros não mais em relação ao olhar, mas em relação a seu lugar em cada ato” (p. 48). A elaboração de Lacan sobre o tempo lógico é de difícil delimitação, por concentrar muitos elementos e que mesmo Lacan não os deixa claros. (COSTA, 1998). Desse modo, faz-se necessário, bem como traça Costa, trabalhar com um certo roteiro. Portanto, podemos, analogamente, perguntar: qual é a saída de uma situação de exílio? Aqui, para nossa elaboração final da pesquisa, é importante notar que o tempo lógico de Lacan prioriza uma temporalidade que sustenta uma espacialidade, especialmente acerca “de movimento de asserção do ‘eu’”; bem como, que se trata de três tempos diferentes e que – de um tempo ao outro – “se supõem interligados, onde cada um contém os outros dois”; ainda há uma lógica coletiva que se sustenta em Freud: “de que o sujeito do coletivo é o mesmo do individual” (COSTA, 1998, p. 45).

O tempo lógico desdobra-se, contudo, em três tempos diferentes: instante de ver, o tempo de compreender e o momento de concluir. No que diz respeito ao primeiro tempo, ele se representa como sendo o “tempo que se precipitaria como conclusivo” (p. 46); é quando se vê dois pretos, no caso do problema lógico, ou seja, quando “o sujeito resultante desse tempo seria indeterminado” (p. 46). Em relação ao tempo de compreender, este é “o tempo de passagem” (p. 46), pois o sujeito vê dois brancos, mas ainda não pode deduzir sobre si mesmo. Como uma posição de dúvida, este tempo constitui “o sujeito recíproco, onde a decisão sobre o ‘eu’ se sustenta da suposição do olhar do outro” (p. 46). É quando o sujeito se pergunta, a

partir do outro, sobre a reação que ele tomaria se se achasse preto, na medida em que se supõe preto. O momento de concluir “é o tempo onde o ato de saída se precipita”. É quando o sujeito observa “duas iniciativas de saída e duas paradas durante o tempo de compreender” (p. 46). Nesse momento, o sujeito, coletivamente, consegue compreender que é branco, pois os demais hesitaram duas vezes antes de sair, ou seja, evidenciam que não haviam visto nenhum preto e, logo, duvidavam sobre si mesmos. Sem deixar de perceber a singularidade do encontro de sua pesquisa com as questões suscitadas pelo problema lógico trazido por Lacan, Costa (1998) entende, a partir do texto em questão, uma base de pensamento (p.46). Em nossa pesquisa, tal base nos reposicionando diante das imagens fotográficas da segunda guerra, recortadas por Brecht.

Em relação ao primeiro tempo, Costa pergunta-se: “O que é o instante?”; e responde: “(...) o instante é o brilho, é a fascinação. É o instantâneo fotográfico, onde alguma coisa se realiza na imagem” (p.49). Ora, e o que é este tempo de compreender? “(...) a ruptura, a quebra da estrutura pela emergência do ‘eu’”, e, ainda, “(...) o ‘eu’ como um acontecimento a partir do qual se reorienta a estrutura” (p. 55). O que temos, portanto, ao folhar as páginas do *Abc da Guerra*?

Temos a proposição de um espectador, mas não qualquer espectador. Somos nós mesmos. Trata-se da criação de um espectador, por assim dizer, leitor. Não apenas de teatro, ou melhor, que quer saber mais sobre os teatros que lhe concernem. Ao mesmo tempo, o *Abc da Guerra* nos quis dizer isto: chega de teatro, ou, ainda, vejamos que tudo é teatro. Portanto, faz-se um espectador que pensa a estrutura do teatro e seus ofícios, bem como se pode identificar em Brecht. É como se as imagens do *Abc da Guerra* tendessem apenas para o instante do fascínio, contudo, entendemos que Brecht trabalha por um espectador que possa contradizê-las (as imagens), ou, quem sabe, romper com a fascinação em busca de uma posição crítica sobre o que se representa com a imagem de “um soldado diante de outro morto” ou de alguém que, em meios aos destroços, abriga-se de um bombardeio.

O que ainda nos cabe notar é uma ficção que não se perde quando o palco é de discussões políticas, mais precisamente uma estrutura de ficção que deve incluir nós mesmos como espectadores em sua composição. Talvez, seja possível concluir que a situação de Brecht se torna um sintoma, justamente quando o artista se viu limitado diante do estado de exceção nazista; por outro lado, ela também é

sintomática quando, a partir de uma posição de exílio que se torna (como se fosse arma) uma reprodução da guerra. O *Abc da Guerra* é um livro obscuro. Isso nos leva à ideia de que a alegoria em questão consiste “em retirar de uma dada representação a sua autossuficiência de significação” (JAMESON, 2013, p. 170). Como um sintoma, as alegorias são “emblemas enigmáticos” (p. 170) que, na modernidade, serviam como “janelas em uma representação que pode continuar a ter seu próprio sentido e parecer coerente” (p. 170).

No início desse trabalho, imaginamo-nos circulando pelo escritório de Brecht, em Berlim. Diante de sua mesa de trabalho, imaginamo-nos ao seu lado, autorizados pela amplitude de seu trabalho a fabricar o nosso próprio encontro com ele. Após nosso percurso sobre Brecht, entendemos que não basta apenas imaginar; faz-se preciso, especialmente, tomar a imaginação como algo incerto que é também uma superfície simbólica e de criação quando se permite, através dela, escutar ruídos na imagem e, quem sabe, novos pontos de perspectiva. Trata-se de um desafio entre o fascínio que aprofunda o sono e a interrupção que intensifica o “des-acordo” entre o “sim” e o “não”, que evidencia o vazio que constitui a imaginação.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.

\_\_\_\_\_. Política del exilio. Barcelona, **Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura**, n. 26-27, p. 41-52, 1996.

ARENDT, Hannah. **Homens em tempos Sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BARTHES, Roland. Escritos sobre teatro. In: BARTHES, Roland. **Sempre gostei muito de teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. Escritos sobre teatro. In: BARTHES, Roland. **Por que Brecht?**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim. In: BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 71-142. (Obras Escolhidas II)

\_\_\_\_\_. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 91-107. (Obras Escolhidas I)

\_\_\_\_\_. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 120-136. (Obras Escolhidas I)

\_\_\_\_\_. Que é o Teatro Épico?. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 78-90. (Obras Escolhidas I)

BERLAU, Ruth. **Ruth Berlau – Lai-Tu A amiga de Brecht**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005. 1v.

\_\_\_\_\_. **O Princípio Esperança**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. 2v.

BRECHT, Bertolt. **ABC de la Guerra**. Madrid: Ediciones del Caracol, 2004

\_\_\_\_\_. **Diário de Trabalho - 1938-1941**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. 1v.

\_\_\_\_\_. **Diário de Trabalho - 1941-1947**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. 2v.

\_\_\_\_\_. **Escritos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

\_\_\_\_\_. **Poemas - 1913-1956**. São Paulo: 34, 2000.

CONCILIO, Vicente. **BadenBaden. Modelo de ação e encenação em processo com a Peça Didática de Bertolt Brecht.** São Paulo: V. Concilio, 2013.

COSTA, Ana. **A ficção do si mesmo: interpretação e ato em psicanálise.** Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes toman posición.** Madrid: A. Machado Libros, 2008.

\_\_\_\_\_. **A Pintura Encarnada.** São Paulo: Escuta, 2012.

EILAND, Howard. **Reception in Distraction.** *Boundary 2*, v. 30, n. 1, p. 51-66, 2003.

EWEN, Frederic. **Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo.** São Paulo: Globo, 1991.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FREUD, Sigmund. Por que a guerra? In: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.** Rio de Janeiro: Imago, 1996. 21v.

\_\_\_\_\_. O Estranho. In: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.** Rio de Janeiro: Imago, 1996. 16v.

JAMESON, Fredric. **Brecht e a questão de método.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX.** Editora HUCITEC, 1985.

KOUDELA, Ingrid Dormien. O Teatro Político e o Pós-Dramático. In. GUINSBURG, J.; FERNANDES, S. (orgs.). **O Pós-dramático: um conceito operativo?.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

LACAN, Jacques. De nossos antecedentes. In: **Escritos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada. In: **Escritos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. **Os escritos técnicos de Freud** (Seminário I, 1953-1954). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

LEHMANN, Han-Thies. **Teatro pós-dramático.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

OLIVEIRA, Gislaine Cristina. **Desemaranhar: estudo de O método Brecht de Fredric Jameson.** Campinas/SP: [s.n.], 2011.

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

PEDRÓN, Lilian. **Un lector-espectador**: recorrido psicoanalítico por la literatura y el cine. Buenos Aires: Psicolibro, 2012.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht - Vida e Obra**. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SOUSA, Edson Luiz André de. **Livros e Cinzas** – breves anotações de Fahrenheit 451. Porto Alegre: Correio APPOA, 2011.

\_\_\_\_\_. Por Uma Cultura da Utopia. **E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia**, n.12, 2011.

\_\_\_\_\_. Um pódio de palavras. **Ide (São Paulo)**: São Paulo, v. 31, n. 47, dez. 2008.

TATLOW, Antony. **The Mask of Evil**. Bern: Peter Lang, 1977.

**ANEXOS**

## Anexo A – Placa 39



¡Oh voz del doble coro de aflicción  
de las víctimas y los victimarios!  
El hijo del cielo, mujer, necesita Singapur  
Y nadie más que tú necesita a tus hijos.

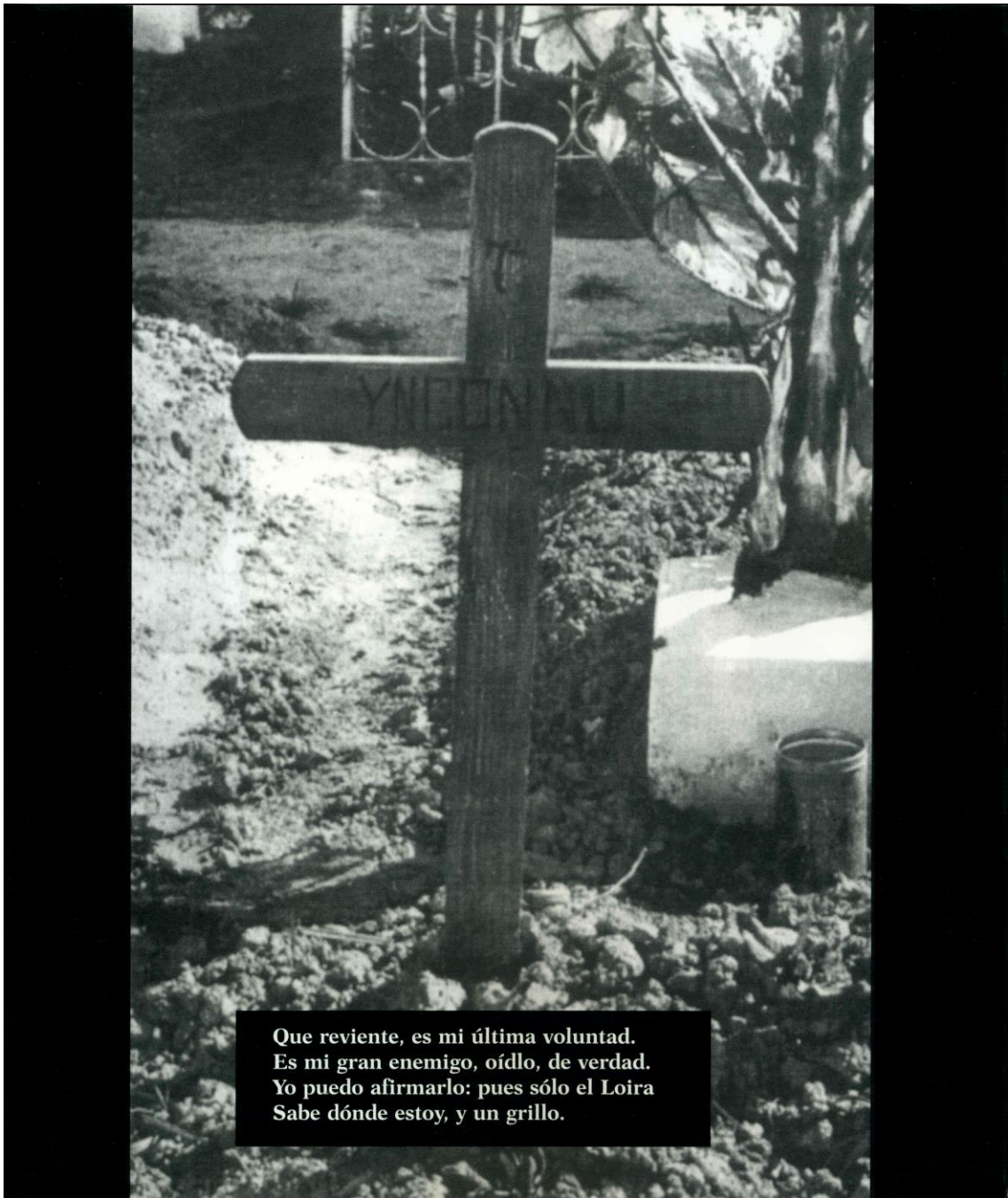


Anexo B – *Diário de Trabalho*: registro do dia 22 de agosto de 1940.



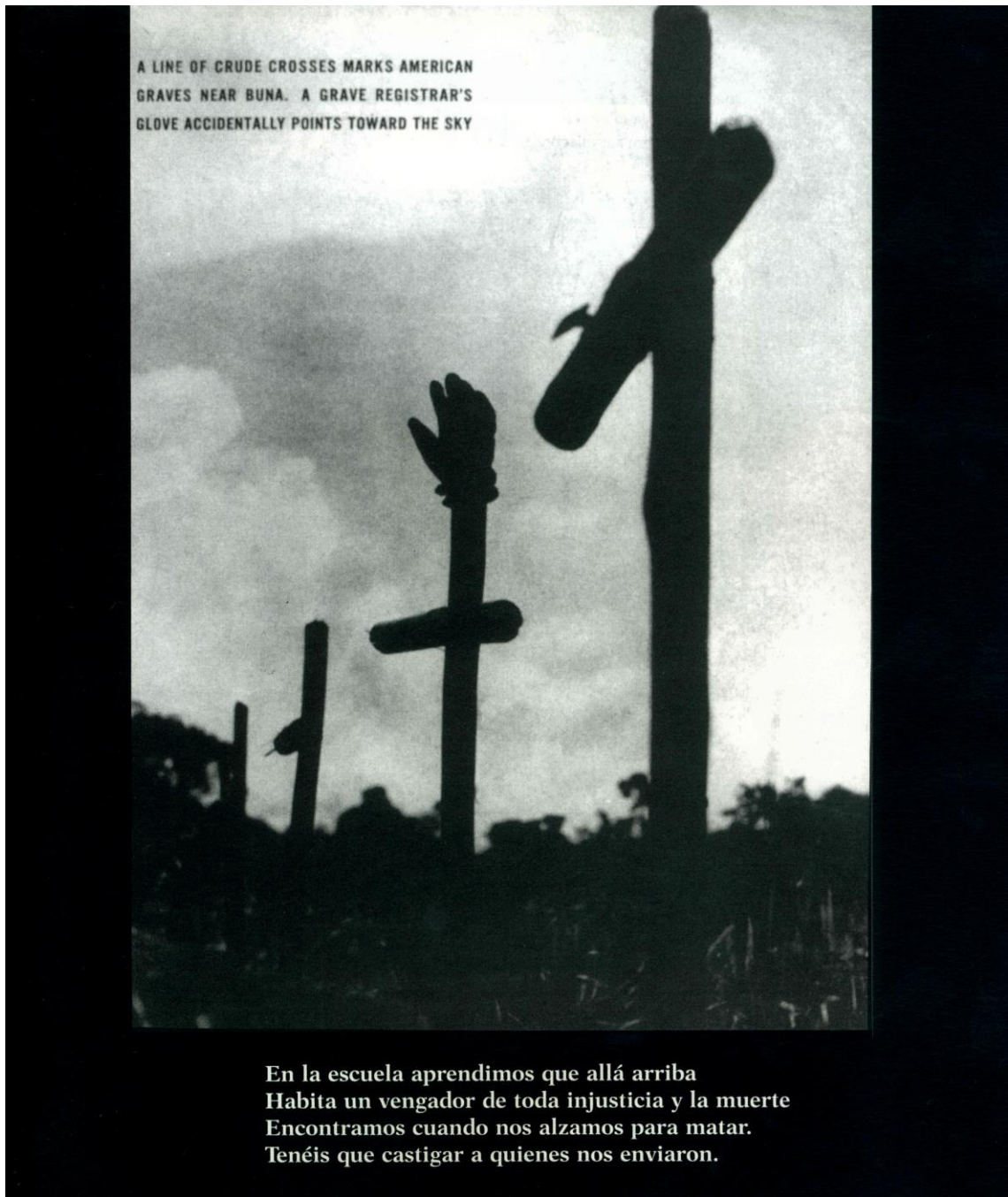
"Zona de Guerra: A Ilha. Ataques por mar e pelo ar." *Berliner Illustrierte Zeitung* de 24 de agosto de 1940.

## Anexo C – Placa 10

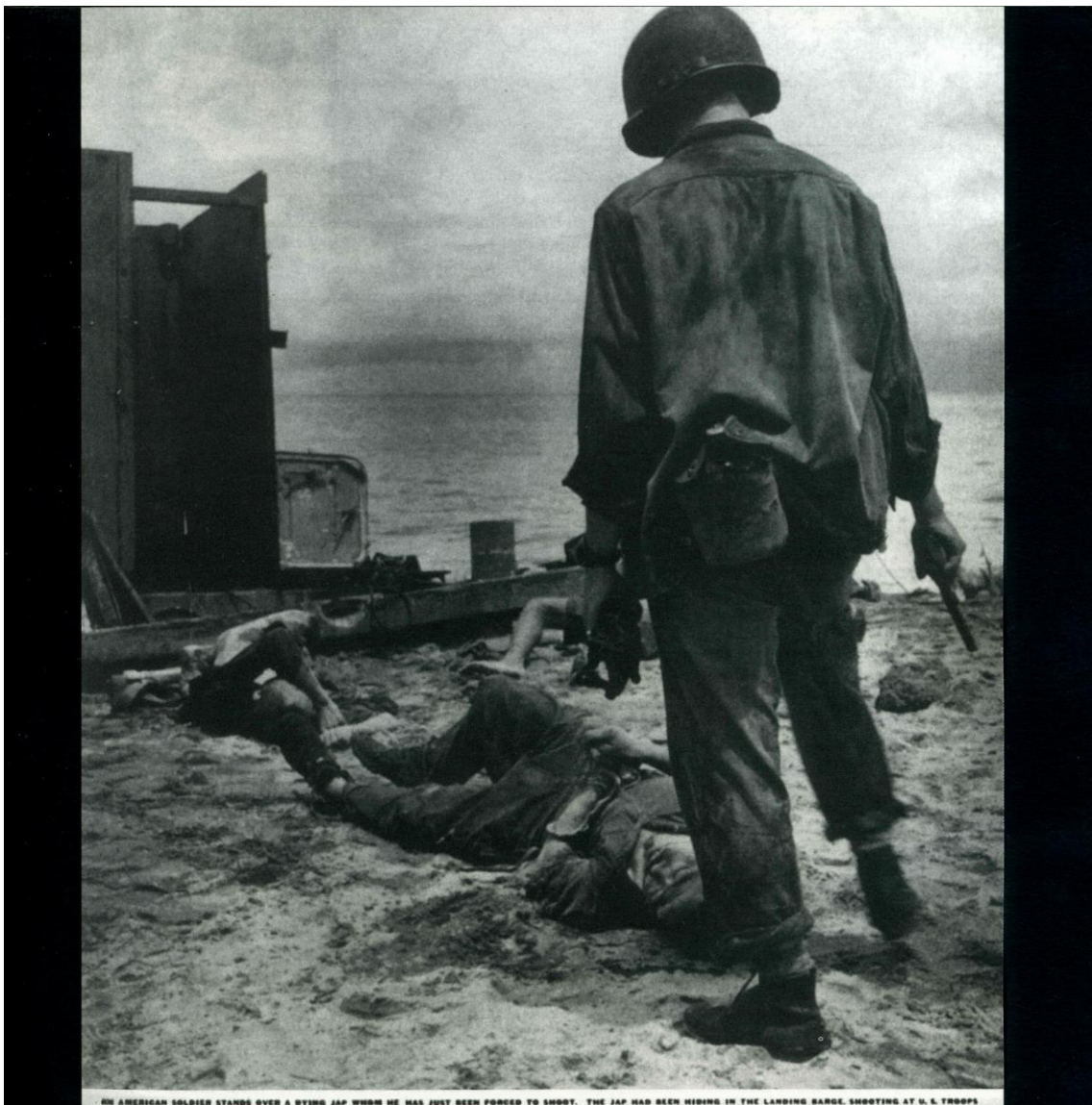




## Anexo D – Placa 45



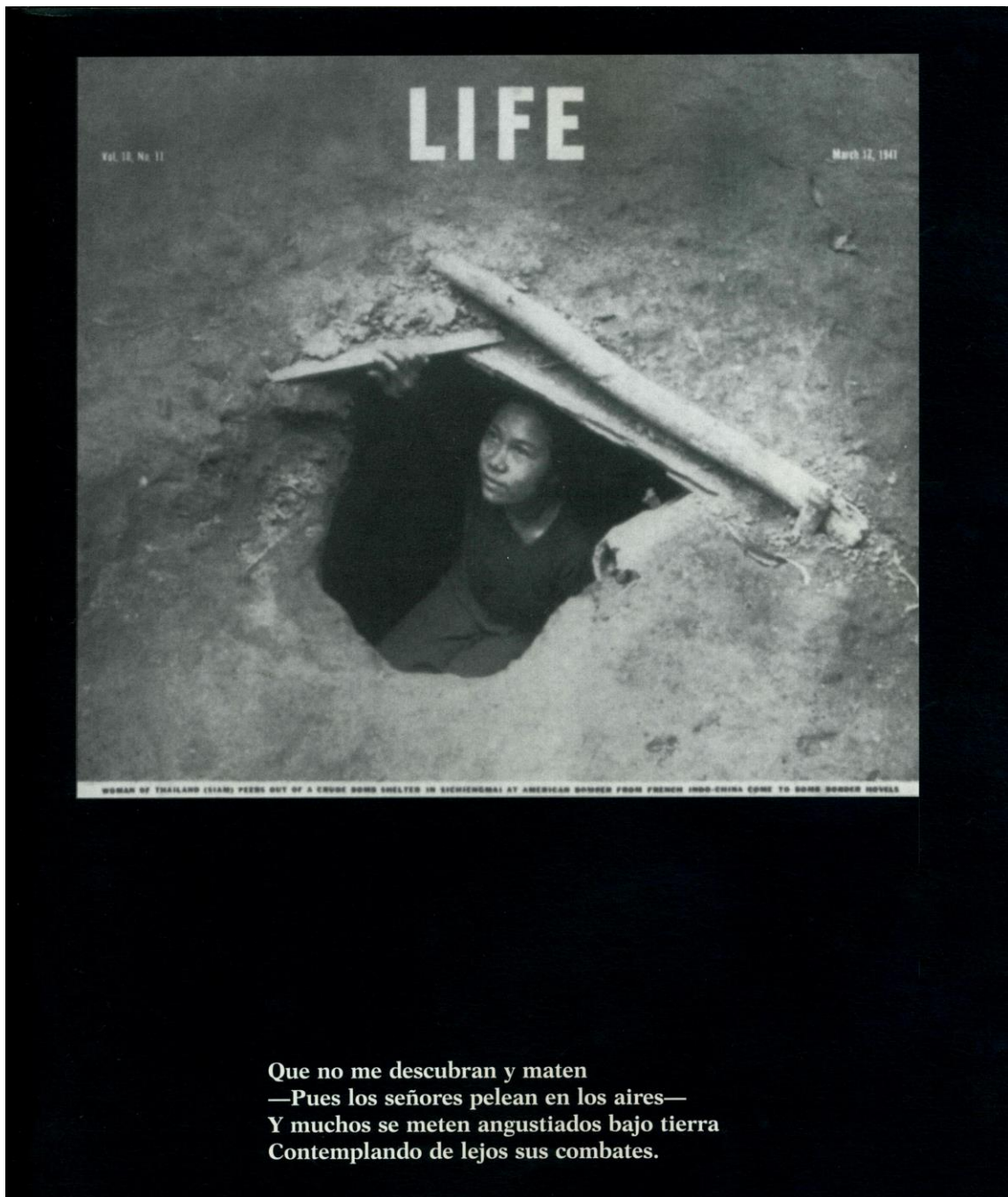
## Anexo E – Placa 47



AN AMERICAN SOLDIER STANDS OVER A DYING JAP WHOM HE HAS JUST BEEN FORCED TO SHOOT. THE JAP HAD BEEN HIDING IN THE LANDING BARGE, SHOOTING AT U.S. TROOPS

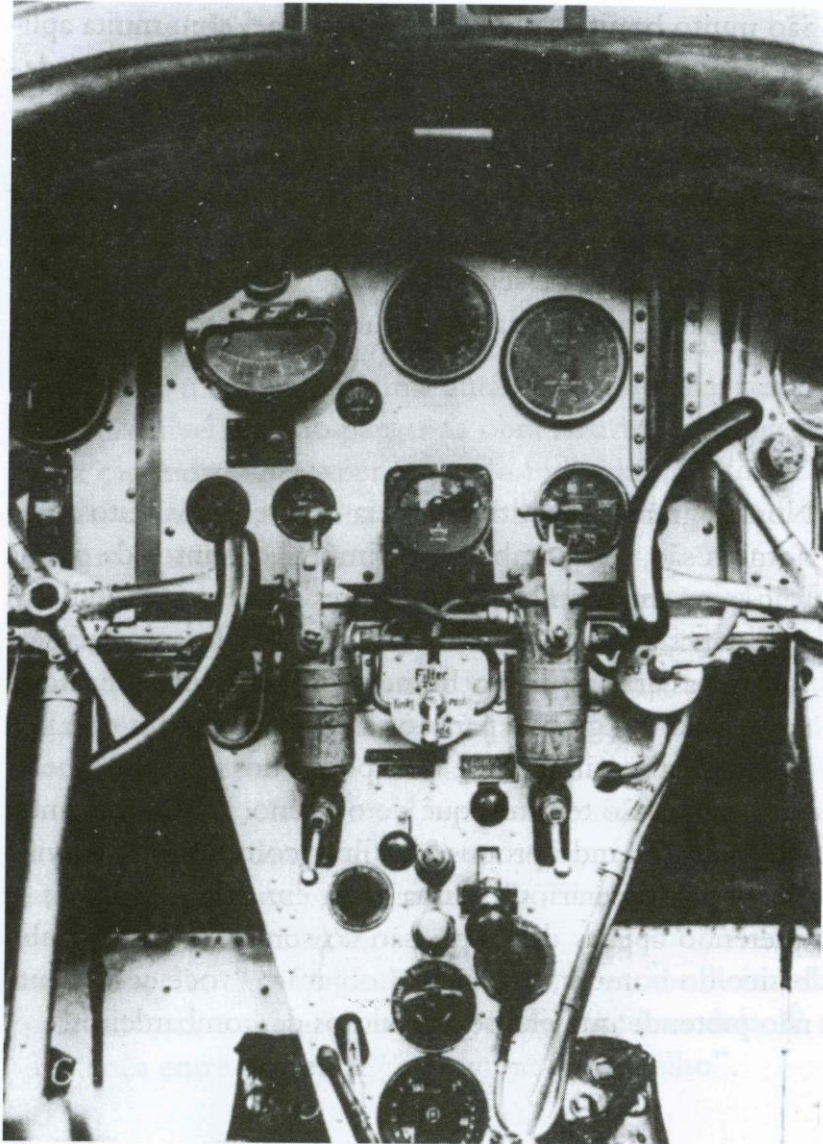
Se había enrojecido de sangre una playa  
Que no pertenecía a ninguno de los dos.  
Se vieron obligados, dicen, a matarse.  
Lo creo, lo creo. Mas preguntad: ¿por quién?

## Anexo F – Placa 42





**Anexo G – Diário de trabalho:** registro do dia 28 de agosto de 1940.



A poesia dos objetos (1): a carlinga de um avião.

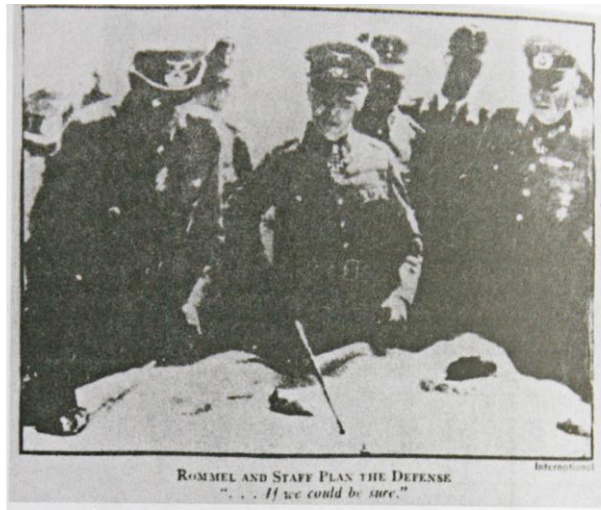
27. 8. 40

**Anexo H – Placa 21**

El humo indicaba que allí estuvieron:  
Los hijos del fuego, pero no de la luz.  
¿Y de dónde vinieron? De las tinieblas.  
¿Y a dónde fueron? A la nada.



Anexo I – *Diário de Trabalho*: registro do dia 14 de agosto de 1944.





## Anexo J – Placa 61



The face of the German Army in Russia now appears frozen, dazed, exhausted of will or pride. into Russia, the less they liked the cold and the ample room to die in. However, as t  
se were once crack troops, the terror of the world of 1940 and 1941 but the farther they got Russians advance westward, the warmer it feels and the more delightful the prosp

Ved vuestros hijos, sordos y ensangrentados,  
Separados del tanque congelado:  
¡Ay, hasta el lobo que muestra los dientes  
necesita una guarida! Calentadlos, tienen frío.

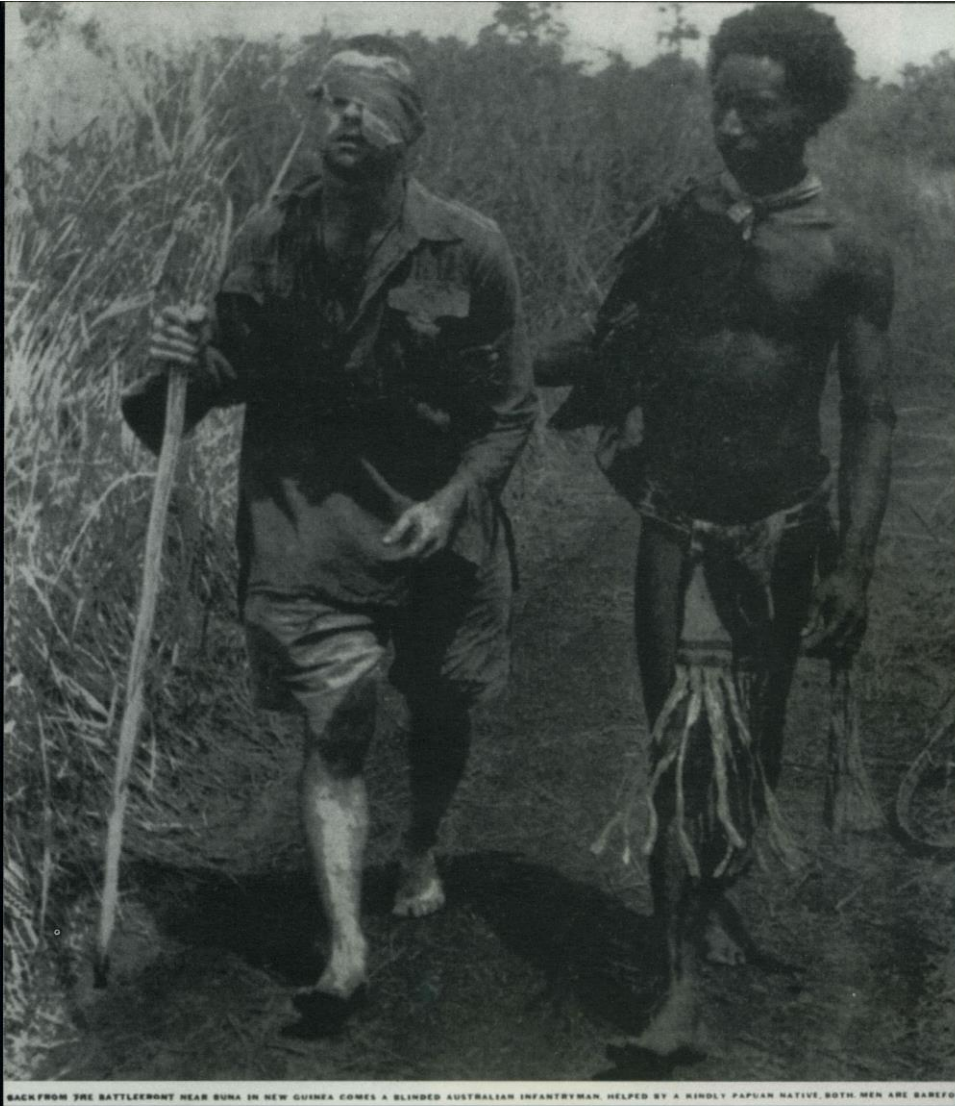
## Anexo K – Placa 59



"AFTER THE LIBERATION OF KERCH BY OUR UNITS, THERE CAME TO LIGHT THE SHOCKING DETAILS OF ONE OF THE MOST FIENDISH CRIMES THAT THE GERMAN ARMY PERPETRATED ON SOVIET TERRITORY—THE SHOOTING OF OVER 7,000 CIVILIANS. THE GERMAN COMMANDANT'S OFFICE ASSEMBLED THE POPULATION BY RUSE, HAVING POSTED ORDER No. 4 DIRECTING THAT CITIZENS WERE TO APPEAR IN SENNAYA SQUARE. AFTER THEY ASSEMBLED THEY WERE SEIZED, DRIVEN OUTSIDE THE CITY AND MOWED DOWN BY MACHINE GUN FIRE." —FROM THE NOTE ON GERMAN ATROCITIES ISSUED BY PEOPLE'S COMMISSAR OF FOREIGN AFFAIRS VYACHESLAV MOLOTOV ON APRIL 27, 1942. THIS PICTURE WAS TAKEN AS TWO PARENTS, RETURNING TO KERCH AFTER ITS RECAPTURE BY THE RED ARMY IN FEBRUARY 1942, IDENTIFIED THE BODY OF THEIR SON.

Mujer, es mentira toda compasión  
 Que no se trasmute en roja ira  
 Que ya no descansa hasta arrancar  
 Esta espina de la carne de la humanidad.

## Anexo L – Placa 43



BACK FROM THE BATTLEFRONT NEAR SUNA IN NEW GUINEA COMES A BLINDED AUSTRALIAN INFANTRYMAN, HELPED BY A KINDLY PAPUAN NATIVE. BOTH MEN ARE BAREFOOT.

Cuando para mí había acabado la batalla  
Me ayudó a volver un hombre amable.  
De su silencio aprendí que carecía  
De comprensión, pero no de compasión.



## Anexo M – Placa 51



IN STARK GENERAL HOSPITAL, CHARLESTON, S. C., A YOUNG JAPANESE-AMERICAN BOY, BLINDED IN ITALY AT THE CROSSING OF THE VOLTURNO RIVER, SITS PATIENTLY IN BED

Ninguna ciudad más. Ni mar. Ni centelleo de estrellas.  
Ninguna mujer, ni ningún hijo.  
Ni el cielo claro, ni el oscuro.  
Ni en Japón, ni en Oregón.