

INTERRUPÇÃO E HISTÓRIA: WALTER BENJAMIN E BERTOLT BRECHT

Doutorando Sergiano Silva¹
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)
E-mail: sergiano_silva@hotmail.com
Texto recebido em / Text submitted on: 09/02/2016
Texto aprovado em / Text approved on: 27/03/2016

RESUMO

O presente artigo trata das afinidades intelectuais estabelecidas entre Walter Benjamin e Bertolt Brecht. A partir da leitura teórica do que este convencionou chamar de teatro épico, apontaremos ressonâncias desta teoria no pensamento benjaminiano quanto ao tempo histórico, apontando principalmente o conceito de interrupção como denominador comum daquelas afinidades.

Palavras-chave: Walter Benjamin, Bertolt Brecht, interrupção, teatro épico, tempo histórico

ABSTRACT

The present paper deals with the intellectual affinities established between Walter Benjamin and Bertolt Brecht. Beginning with the theoretical reading of the latter concerning what is conventionally called epic theater, it is pointed out not only the resonances of such a theory in Benjaminian thought about historical time but also, and mainly, the concept of interruption as a common denominator of those affinities.

Keywords: Walter Benjamin, Bertolt Brecht, interruption, epic theater, historical time

1. Introdução

Muitos trabalhos sobre Walter Benjamin acabam tendo que comentar o seu relacionamento com Bertolt Brecht, no sentido de realçar semelhanças e contrastes. Quase sempre dizem respeito às suas concepções de arte de vanguarda e sobre o papel do intelectual na sociedade burguesa.

¹ Doutorando em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Este artigo é o esboço de uma pesquisa ainda em fase inicial sob orientação do Pr. Dr. Luiz de França Costa Lima Filho e financiada pelo CNPq.

Jeanne Marie Gagnebin nos dá a oportunidade de pensar a filosofia da história de Benjamin associada às perspectivas brechtianas. Afirma ela num breve comentário em seu *História e memória em Walter Benjamin*:

Até mesmo seu interesse pela obra de Brecht, em particular pelo teatro do *Verfremdungseffekt*, portanto da interrupção provocada tanto na trama da ação como na identificação dos espectadores, remete a esta ligação privilegiada entre interrupção, crítica e verdade. (GAGNEBIN, 2007, p. 102)

Gagnebin afirma que o conceito chave da filosofia da história de Benjamin é o da “interrupção da história, de *Unterbrechung* messiânica ou de *Stillstand* (paralisação) histórica.” (idem, p. 96) No entanto, como vemos, ela apenas faz uma aproximação pequena entre o conceito de teatro épico e a sua relação com o pensamento benjaminiano. Na verdade, o seu mote é achar na “tradição profética judaica” a essência dessa mesma concepção que faz parar o tempo. Essa relação nos faz pensar que é a partir de Brecht que encontramos o salto do “cabalismo místico” ao marxismo do nosso filósofo, como também o comentou Susan Buck-Morrs, ao afirmar que Benjamin “manteve o que considerou suas estruturas cognitivas comuns mas ‘refuncionalizando-as’, para usar o termo de Brecht, transformando uma cognição idealista numa materialista (...).” (BUCK-MORRS, 1977, p. 22)

Buck-Morrs também chegou a citar a influência do teatro épico em Benjamin quando escreve que o seu conceito de *imagem dialética* “correspondia, por um lado, à revelação mística e, por outro lado, ao ‘gesto’ distanciado do teatro épico de Brecht.” (idem, p. 143). Existe sim uma relação próxima entre o gesto que faz interromper o contínuo da narrativa teatral e a imagem dialética que cita um passado carregado de força messiânica, e é justamente esse o sentido de Benjamin quando ele afirma sobre o teatro épico que “quando o fluxo real da vida é estancado, chegando a um impasse, essa interrupção é vivida como se fosse um refluxo: o espanto é esse refluxo.” (BENJAMIN, 1974, II-2, p. 531) ² É daí que ele tira a sua concepção de uma “dialética em suspensão” na qual o presente, *Jetztzeit*, alcança um momento em que o *choque* imobiliza o tempo, interrompe seu decurso falsamente natural para expor suas fraturas. Não é outra a sua

² As citações de Walter Benjamin seguem a ordem: primeiro a referência da edição alemã, com o volume em números romanos e os tomos em números arábicos. Quando a edição brasileira for usada, aparecerá logo após a primeira referência.

conclusão sobre o teatro de Brecht: “a condição descoberta pelo teatro épico é a dialética em paralisação.” (idem, p. 531)

Segundo Jürgen Habermas, “a ideia de um presente no qual o tempo para gradualmente e se encaminha para a imobilidade pertence a uma das mais antigas intuições de Benjamin.” (HABERMAS, 1979, p. 38) É dado à história o elemento de surpresa no momento mesmo em que o presente suspende seu desenrolar. Ela é aberta à interpretação, vai depender do historiador o incentivo de parar a história oficial, a dos dominantes, e buscar novas interpretações. Essa história permite críticas às verdades eternas que Benjamin repudiava naquilo que ele entendia tanto como a ciência literária burguesa quanto o historicismo. Neste sentido ele se apoia no conceito brechtiano de gesto, se pensarmos como Fredric Jameson: “uma vez que o *gestus* esteja identificado com o histórico, estamos evidentemente liberados, não só de uma natureza humana eterna, mas também de arquétipos.” (JAMESON, 2013, p. 144)

Como vimos, segundo Benjamin, o espanto é produto da interrupção. A suspensão do cotidiano, do naturalizado, produz uma perspectiva crítica dos fenômenos sociais. Brecht afirma que o teatro tem que “fazer o público ficar assombrado, o que conseguirá, se utilizar uma técnica que o distancie de tudo que é familiar.” (BRECHT, 1997, VI, p. 537) Segundo Anatol Rosenfeld, a teoria do distanciamento é em si mesma dialética, “o distanciamento passa então a ser negação da negação, leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer (...) Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido.” (ROSENFELD, 2010, p. 152) Essa cognoscibilidade é para Benjamin o que torna a história dos oprimidos possível, pois ela é o exercício que interrompe a transmissão cultural “de um vencedor ao outro”, enfim, é somente neste momento dialético que o passado é “capturado.” (BENJAMIN, 1974, I-2, p. 695; 2005, p. 62) Se o choque na peça épica acaba com as ilusões do naturalismo, abrindo espaço para a crítica social (idem, II-2, p. 538), o choque do *Jetztzeit* desmente a falsa totalidade de uma história universal “homogênea e vazia”.

É neste sentido que concordamos com Cláudia Castro ao afirmar que em Benjamin a crítica do mito está contida na crítica do tempo historicista, e que, mesmo “se a história deixa restos que testemunham a persistência do mito, estes também trazem consigo a exigência de justiça.” (CASTRO, 2011, p.212) Em seu livro, *A alquimia da crítica*, Castro também faz uma leitura sobre o conceito de *Ausdrücklos* de Benjamin, onde o vê como o ponto de origem da suspensão da aparência e do tempo mítico. Deste modo, a tarefa do

historiador materialista deve ser, portanto, a de extrair essa verdade da imagem furtiva e célere do passado que “lampeja para nunca mais ser visto.” (BENJAMIN, 1974, I-2, p. 695; 2005, p. 62)

Bernard Dort diz que o teatro de Brecht “nos mostra seres situados em um lugar e em um momento particular... Uma peça de teatro é composta de fragmentos da realidade, de situações brutas reveladas a partir de gestos, de objetos simples.” (DORT, 1977, p. 287) Essa noção nos faz pensar o quanto a realidade da arte brechtiana pousou como uma luva na ideia benjaminiana de alegoria, na qual se pressupõe a experiência de dilaceramento do sujeito, diminuído em fragmentos num mundo também reduzido a pedaços e numa história que se assemelha a um “amontoado de ruínas.” (GAGNEBIN, 1982, p. 66)

2. Brecht e a interrupção

Bertolt Brecht acreditava que no momento em que a função de sujeito histórico passa a ser desempenhada pelos movimentos sociais organizados, e não mais pelo indivíduo, a empatia se torna um procedimento artístico conservador. Aquela era a experiência histórica do século XX, pois, se antes a burguesia apostava na empatia com sua arte, agora “quando a personalidade individual ‘livre’ tornou-se um obstáculo ao desenvolvimento posterior das forças produtivas, a técnica de identificação da arte perdeu seu direito.” (BRECHT, 1976, XV, p. 244-145) A empatia, sendo um “fenômeno social”, torna-se “cada vez mais um obstáculo para o desenvolvimento posterior da função social das artes teatrais.” (idem, p. 244) É preciso, então, um teatro social que possibilite “uma avaliação crítica do acontecimento” (BRECHT, 1997, VI, p. 310), estruturando-os “de modo que a sociedade fosse tratada como uma experiência.” (idem, p. 540) Brecht afirma: “o ator tem que adotar para com os acontecimentos e os diversos comportamentos da atualidade uma distância idêntica à que é adotada pelo historiador. Tem de nos distanciar dos acontecimentos e das personagens.” (BRECHT, 1964, p. 140) É por isso que a cena não personifica um caso, pois para ele, “a forma épica de teatro o narra.” (idem, 1997, VI, p. 106)

Para que o efeito de distanciamento dê certo é preciso que a ilusão do teatro seja constantemente interrompida. A *narração* é abortada para que cada acontecimento seja visto como descontextualizado: “distanciá-los é torná-los estranhos.” (BRECHT, 1964, p. 140) Aí entra o método de historicização, no qual “o ator deve representar os

acontecimentos dando-lhes o caráter de acontecimentos históricos.” (idem, p. 140) Nesse sentido é que o teatro épico se voltou mais e mais para as representações de períodos históricos marcantes, isto porque Brecht pensava que “se representarmos as peças da nossa época tal como se fossem peças históricas é possível que ao espectador pareçam, então, igualmente especiais as circunstâncias sob as quais ele age; é aí que começa a atitude crítica.” (idem, 1997, VI, p. 534) Esse distanciamento histórico é, portanto, um instrumento primoroso para a formação de uma crítica social do presente.

Segundo Patrick Primavesi, como forma de objetivar a representação o “ator, enquanto portador da ação dramática, é suprimido (de modo experimental). No seu lugar entra o gesto montado.” (PRIMAVESI, 1998, p.167-168) É assim que o ator usa o seu *gesto* corporal para compor a cena e mostrar sempre ao público que ele está narrando um acontecimento, nunca vivendo-o, pois o gesto deveria ser o instrumento mímico do ator para ele se manter afastado, distante do personagem e dos que o assistem e assim, dispensar qualquer resquício de ilusionismo existente em outros teatros. Portanto, isso requer um alheamento (*Entfremdung*): “a apresentação submetia os temas e os casos a um processo de alheamento.” (BRECHT, 1997, VI, p. 191)

Os gestos são *citações* de uma ação, isto é, o intérprete fala de, e não por si (por isso que eles também narram por meio do corpo do ator.) É neste sentido que Brecht via numa cena de rua comum, onde alguém narra um acontecimento, a experiência elementar do teatro épico: “Aquele que faz a demonstração na rua *interrompe com explicações*, tantas vezes lhe pareçam, a sua imitação. Os coros e as projeções do teatro épico, os atores dirigindo-se diretamente ao espectador, tudo isto é, no fundo o mesmo.” (idem, p. 307)

No teatro épico, o *comentário* deve jogar informações, estatísticas, fotografias, legendas etc., dando conteúdo histórico e factual para as cenas. Não há distanciamento sem objetividade. É esta “que constrói o personagem, pois o ator tem que descobrir uma ‘expressão exterior’”, uma “ação que revele objetivamente os acontecimentos que se desenrolam no seu íntimo.” (idem, 1964, p. 139) O resultado seria então uma arte que se construía didaticamente (*Lehrstück*), de forma simples e clara para que a “demonstração siga uma finalidade prática, que intervenha socialmente.” (BRECHT, 1997, VI, p. 302)

Segundo Erdmunt Wizisla, Benjamin e Brecht se encontraram pela primeira vez em 1924 quando então o filósofo já havia esboçado suas ideias de interrupção, principalmente no ensaio *Afinidade eletivas de Goethe*, de 1921. (WIZISLA, 2009, p. 31)

No entanto, certo distanciamento de Brecht impediu no começo um diálogo mais estreito. Somente em 1929 a relação dos dois se consolida, quando Benjamin então já estava afeito às leituras marxistas. Mas é aqui que o pensamento benjaminiano se abre às tentativas de considerar na história a interrupção que ele antevia apenas na crítica literária e na sua concepção de mito.

3. Walter Benjamin e o teatro épico

A teoria do teatro épico veio ao encontro da filosofia de Walter Benjamin. Este viu nela uma expressão materialista da qual, desde o começo da década de 1920, ele se aproximava.

Na sua juventude Benjamin começou uma batalha contra o que ele entendia como o mito. No ensaio que mais condensa o seu pensamento dessa época, *Afinidade eletivas de Goethe* (1921), ele exigia que o crítico encontrasse a verdade (*Wahrheitgehalt*) incrustada nas obras de arte. Para isso ele precisava primeiro *comentá-la*, ou seja, levantar aquilo que há de histórico, de material, de objetivo e real na obra (*Sachgehalt*) porque, como escreve Jeanne Marie Gagnebin, “se há verdade, ela só pode ser encontrada com sua ligação íntima com o histórico e o passageiro.” (GAGNEBIN, 1980, p. 220)

É como se Benjamin quisesse dizer que, no fim, ao longo da história a verdade prevalece, seja para mostrar os perigos, seja para encontrarmos uma centelha de justiça e liberdade no que aconteceu, embora não mais exista como coisa. Ela sobrevive como “chama viva [que] continua a arder sobre as pesadas achas do que foi e sobre a leve cinza do vivenciado.” (BENJAMIN, 1974, I-1, p.126; 2009, p.14) A verdade da obra dá acesso a um “núcleo luminoso de teor de redenção” (idem, 1974, I-1, p.158; 2009, p.61), daí que o crítico, que tem por objetivo a salvação diante do mito, deve atentar a essa substância porque o escritor permite ao crítico “suspender a violência mítica”. Por isso, a verdade e o mito excluem-se reciprocamente: “onde a presença da verdade for possível, esta só acontecerá sob a condição de percepção do mito, ou seja, da percepção de sua indiferença aniquiladora perante a verdade.” (idem, p. 126; p. 66) O mito é, pois, “mistério”, o mistério é “catástrofe”, força oculta incrustada nos fenômenos e que impede a redenção humana. Mas a crítica pode dissolvê-lo ao expô-lo e, deste modo, revelar sua verdade, sua existência, sua realidade.

Benjamin cunha então, em seu ensaio sobre o romance de Goethe acima citado, o conceito de *sem-expressão* (*Ausdrücklos*): “Assim como a interrupção através da palavra imperativa arranca a verdade do subterfúgio feminino quando o interrompe, o sem expressão obriga a trêmula harmonia a deter-se e eterniza através de seu protesto o tremor dela.” (idem, p. 181; p. 92) Ou seja, o que está escondido, não expressado na narrativa torna-se a sua dobra, a falha pela qual o crítico deveria adentrar para reconhecer seu *teor de verdade* pela interrupção: “é o sem-expressão que destrói aquilo que ainda sobrevive em toda aparência bela como herança do caos: a totalidade falsa, enganosa — a totalidade absoluta.” (idem, p. 181; p. 92) A partir do sem-expressão de uma obra pode-se romper com o destino mítico na arte, naquilo com o que ela mesma se disfarça de forma bela e harmoniosa e, portanto, totalizadora; daí que, no seu *Origem do drama barroco alemão*, ele via a *alegoria* como dimensão crítica e histórica singular, pois “coloca-se para lá da beleza. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas.” (BENJAMIN, 1974, I-1, p.354; 1984, p.200) A alegoria funciona, assim, como uma “interrupção” crítica dentro de uma história que sobrevive de um falso universalismo, preenchido por obras canônicas e grandes gênios:

A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não se constitui um processo de vida eterna, mas de um declínio. (idem, p.354; 1984, p.2199-200)

Benjamin, ao tomar conhecimento do teatro épico de Brecht, começa a ver semelhanças entre a sua concepção de interrupção e ruptura e o *Verfremdungseffekt* daquele teatro. Brecht se torna, então, a porta de entrada para a sua filosofia da história acomodada agora ao materialismo marxista. Como explica Susan Buck-Morris: “Como Adorno, ele [Benjamin] foi inicialmente atraído para o materialismo dialético pelo seu valor de verdade ao invés de seus efeitos políticos, mas a influência de Brecht tornou-se cada vez mais evidente.” (BUCK-MORRIS, 1977. P. 34) A interrupção então toma ares políticos, em favor dos oprimidos: “o contínuo da história é dos opressores; enquanto a representação do contínuo iguala a todos num mesmo chão, é a apresentação do descontínuo o fundamento da verdadeira tradição.” (BENJAMIN, 1974, I-3, p. 1236)

Para Benjamin o gesto brechtiano desmascara, mostra a *verdade* do acontecimento através da interrupção que ele causa. Ele afirma que

o gesto tem duas qualidades. Em primeiro lugar, ele é falsificável apenas até certo grau, e o é tanto menos quanto mais discreto e habitual for. Em segundo lugar, em contraste com as ações e empreendimentos das pessoas, o gesto tem um começo e um fim determinável. Esse fechamento de todos os elementos da ação numa moldura rigorosa que, não obstante, como um todo, se encontra num fluxo vivo, constitui mesmo um dos fenômenos dialéticos fundamentais do gesto. Resulta daí uma conclusão importante: quanto mais frequentemente rompemos uma ação, mais gestos obtemos. (idem, II-2, p. 521)

O distanciamento baseado na interrupção da cena usa o gesto do ator como forma de desmistificação dos acontecimentos históricos. Para isso lança mão de uma forma de leitura narrativa truncada, fragmentada, vista apenas em suas particularidades que formam um todo complexo; Brecht, no entanto, refutava o “erro de entendê-lo como um episodista de fôlego curto caso não se considere como ele conecta todos os processos particulares uns aos outros, inserindo-os no fluxo total (*Gesamtfluss*) de sua apresentação.” (BRECHT, 1976, XVII, p. 986) Através desses pequenos fragmentos, dessas dobras, é que se deve ter a experiência crítica do teatro; daí que, para Benjamin, no teatro épico “a descoberta de situações se processa pela interrupção dos acontecimentos.” (BENJAMIN, II-2, p.522)

A interrupção crítica de Benjamin se encontra com a interrupção teatral (narrativa) de Brecht para se tornar, então, interrupção histórica. É como se o *sem-expressão* benjaminiano encontrasse o teatro épico para adentrar na verdade da história, nas suas causas mais profundas, no entendimento crítico materialista do seu desenrolar. O *Verfremdungseffekt* (efeito de distanciamento) dá assim, para Benjamin, uma oportunidade de pensar na interrupção do mito em sua forma moderna: o progresso e seu publicitário espiritual mais perigoso, o historicismo junto com sua história universal relativista “homogênea e vazia”, que tem nas suas “verdades eternas” a cumplicidade com a catástrofe: “Que ‘as coisas continuem assim’ — eis a catástrofe. Ela não consiste naquilo que está por acontecer em cada situação, e sim naquilo que é dado em cada situação.” (idem, V-1, p. 592; 2006, p. 515) Pois, assim como uma obra de arte não está livre da barbárie, “também não o está o processo de sua transmissão, transmissão que passou de um vencedor ao outro. Por isso, o materialista histórico, na medida do possível, se afasta dessa transmissão.” (idem, I-2, p.496-497; 2005, p. 70). Vê-se então que não dava para desvincular a crítica a uma certa história literária sem também atacar uma historiografia geral para a qual ela aponta.

Benjamin conceitua o seu *sem-expressão* na forma histórica do *Jetztzeit*, o tempo-de-agora, a partir do qual o historiador é capaz de “fazer explodir o contínuo da história.” (idem, I-2, p.701; 2005, p. 123) O presente, o *Jetztzeit*, cita o passado num lampejo, numa brecha que os liberta como ele afirma na sua “tese” XV: “a Revolução Francesa compreendia-se como uma Roma retornada. Ela citava a antiga Roma exatamente como a moda cita um traje do passado.” (idem, I-2, p.701; 2005, p. 119) Do mesmo modo, vimos que para Brecht o teatro deve citar um acontecimento no palco e não transformá-lo num modelo naturalista, pois, como ele escreve: “se tiver renunciado a uma metamorfose absoluta, o ator nos dará o seu texto não como uma improvisação mas como uma citação.” (BRECHT, 1964, p. 138) Daí que não é outra a interpretação de Benjamin em *O que é o teatro épico?*:

Citar um texto é interromper seu encadeamento (*Zusammenhang*). É compreensível que o teatro épico, posto sob a interrupção, seja citável em um sentido específico. O trabalho de citação dos seus textos não teria nada de especial. Outra coisa é a que ocorre com os gestos que estão no curso da atuação no palco. (BENJAMIN, II-2, p. 536)

4. Considerações Finais

Ao contrário do que se poderia pensar, a citação benjaminiana, ao referenciar um evento presente numa *imagem dialética*, “como imagem que lampeja justamente no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista” (idem, I-2, p.695; 2005, p. 62), não significa uma empatia com o fenômeno passado, mas uma ruptura em que o presente se faz renovado por forças subterrâneas represadas através de séculos de dominação, visto que “o inimigo não tem cessado de vencer.” (idem, I-2, p.695; 2005, p. 65) Se, como vimos, para Brecht distanciar-se dos acontecimentos é “torná-los extraordinários”, estranhos, a citação em Benjamin é, para Olgária Matos, “abandonar o contexto familiar pelo estranho, é transformar o estranho em familiar e o familiar em estrangeiro.” (MATOS, s/d) Nota-se, pois, que a verdade da história se dá por uma revelação de algo inoculado mas reprimido ao longo dos séculos, a força dos oprimidos que foram e continuam subjugados. Tanto o mito, como a força “demoníaca” a qual se deve combater, quanto a salvação proletária parecem não ter nenhuma forma de *expressar-se*. No entanto, como vimos, o mito vive da aparência de estar superado num mundo no qual a racionalidade e a intelectualidade (lembrando Weber) dominam as

visões de mundo. Oculto, ele reina absoluto e cabe ao método histórico-materialista (e também à religião diria o jovem Benjamin) combatê-lo. E esta luta trava-se justamente com outra revelação, agora mais como desobstrução: a dos povos oprimidos.

Em Benjamin, a cesura permite encontrar o ponto da mudança, a suspensão na qual aparece o conjunto da própria representação histórica. O teatro épico permite a mesma descoberta porque os seus cortes, gerando distanciamento, acabam por evidenciar o caráter histórico da situação encenada. É o que pensa Benjamin: “A sequência é interrompida; o que aparece em seu lugar é a situação com que se depara o olhar do estranho (...) Mas existe um olhar diante do qual mesmo as cenas mais habituais da vida contemporânea têm esse aspecto. É o olhar do dramaturgo épico.” (BENJAMIN, II-2, p. 698)

Por fim, Benjamin cria uma analogia com distanciamento crítico como tarefa do historiador: “eles [os bens culturais] terão de contar, no materialismo histórico, com um observador distanciado (...)” (BENJAMIN, I-2, p. 696; 2005, p. 70) Uma história dos vencidos vem, assim, da relação com a da crítica de Brecht contra a história dos grandes homens, indo ao encontro da perspectiva que Benjamin já havia adotando contra o historicismo e sua história universal, cuja empatia com heróis e grandes acontecimentos esconde a barbárie. Benjamin, no seu *Passagen-Werk*, é decisivo:

Os fenômenos são salvos de quê? Não apenas — nem principalmente — do descrédito e do desprezo em que caíram, mas da catástrofe, que é representada muitas vezes por um certo tipo de tradição, sua ‘celebração como patrimônio’. — São salvos pela demonstração de que existem neles uma ruptura ou descontinuidade (*Sprung*). — Existe uma tradição que é catástrofe. (idem, V-1, p. 591; 2006, p.515)

A relação entre os dois envolvia muitas afinidades eletivas. É notável, no entanto, que fora Benjamin o que mais se empolgou e o que mais obteve frutos intelectuais na relação. Aqui entram as discordâncias entre eles. Brecht não tolerava o misticismo que, para ele, manchava o pensamento do filósofo. O dramaturgo prezava pela clareza didática da arte, fato que o fazia desprezar um Kafka e suas alegorias herméticas, levando-o a constantes críticas a Benjamin. Sobre o trabalho deste a respeito de Baudelaire, comentou Brecht em seu diário: “uma carga de misticismo, embora sua atitude seja contra o misticismo. Este é o modo como o entendimento materialista da história é adaptado. É abominável.” (BRECHT, 2002, p. 9) A opinião de Benjamin sobre

os *Versuche* (ensaios) do dramaturgo é outra, como podemos ver nesta carta escrita a Gershom Scholem em 20 de julho de 1931:

“(…) os *Versuche* de Brecht tem um significado especial porque esses escritos são os primeiros — bem entendidos, dos ensaios poéticos e literários — pelos quais eu luto como crítico sem reserva (de público), porque uma parte do meu desenvolvimento nos últimos anos veio através debates com eles e porque eles dão a visão mais nítida do que qualquer outra a respeito das condições intelectuais em que se realiza neste país o trabalho de pessoas como eu.” (BENJAMIN, 1978, p.534-535)

É estranho, pensar, que ambos havia planejado a edição de uma revista que prometia revigorar o pensamento marxista cujo título, *Krise und Kritik*, serviria para expressar a relação destes dois amigos. A disposição de Benjamin em levar o teatro épico ao patamar de arte modelo de um momento histórico que exigia a pedagogia e a politização em confrontação com a estetização política do fascismo, como é notável na sua conferência *Autor como produtor*, revela que as diferenças notadas desde o início da relação nunca foram motivo de tensão, pelo contrário, fizeram acender uma cooperação intelectual e mesmo de afetividade camarada entre parceiros de xadrez, como se Blanqui e Baudelaire, o sonho e a ação novamente se tornassem irmãos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974. 7 v.
- _____. *Briefe*. Herausgegeben um mit Amerkungen verstehen Von Gershom Scholem und Theodor Adrono. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978. 2 v
- _____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Sérgio Paulo Rouanet (tradução, apresentação e notas). São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Teses sobre o conceito de história* In LÖWY, Michael. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses « Sobre o conceito de história”*. Trad.:Wanda Nogueira Caldeira Brant, com tradução das teses por Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Boitempo, 2005.
- _____. *Passagens*. Irene Aron (trad. do alemão); Cleonice Paes Barreto Mourão (trad. do francês); Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- _____. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo (trads.); Marcus Vinicius Mazzari (supervisão e notas). São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.
- BRECHT, Bertolt. *Ausgewählte Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997. 6 v
- _____. *Gesammelte Werke*. Herausgegeben von Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1976. 20 v
- _____. *Diário de trabalho*. Trad.: Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. 2v
- _____. *Brecht on theatre: the development of an aesthetic*. Trans. and sel.: John Willet. London: Eyre Methuen, 1964.

- BUCK-MORSS, Susan. *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades project*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1989.
- _____. *The origin of negative dialectic*. New York: The Free Press, 1977.
- CASTRO, Cláudia. *A alquimia da crítica: Benjamin e As afinidades eletivas de Goethe*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- DORT, Bernard. *O Teatro e sua Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e memória em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin*. In *Discurso*. Nº 13, Ano 19, 1980.
- _____. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- HABERMAS, Jürgen. *Consciousness-Raising or Redemptive Criticism – The Contemporaneity of walter Benjamin* In *New German Critique*. Nº 17, 1979.
- JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. Trad. Maria Sílvia Betti. São Paulo, Cosac Naify, 2013
- MATOS, Olgária. *Walter Benjamin: a citação como esperança* In *Revista Semear*. Nº 6 Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/6Sem_20.html Acesso em 09 de setembro, 2013.
- PRIMAVESI, Patrick. *Übersetzung, Kommentar: Theater in Walter Benjamins frühen Schriften*. Frankfurt und Basel: Strömfeld Verlag, 1998
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- WIZISLA, Erdmut. *Walter Benjamin and Bertolt Brecht: The history of a friendship*. Trad.: Christine Shuttlewort. New Haven and London: Yale University Press, 2009.