

Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 11, jan-jun/2012

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**Brecht e Benjamin: peça de aprendizagem e
ordenamento experimental**

Jeanne-Marie Gagnebin

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

São Paulo, Brasil

RESUMO

Brecht e Benjamin: peça de aprendizagem e ordenamento experimental

A partir de uma breve definição das condições de possibilidade do “Lehrstück” (peça de aprendizagem) brechtiano, são apresentados os conceitos de exercício (“Übung”), de ordenamento experimental (“Versuchsanordnung”) e de espaço de jogo (“Spielraum”) na teoria do teatro épico de Walter Benjamin, conceitos essenciais para sua tentativa de reformulação de uma estética materialista contemporânea.

Palavras-chave: Brecht – Benjamin – peça de aprendizagem

RÉSUMÉ

Brecht et Benjamin: pièce d'apprentissage et ordre expérimental

Partant d'une brève définition des conditions de possibilité du «Lehrstück» (pièce d'apprentissage) brechtien, nous exposons rapidement les concepts d'exercice («Übung»), d'ordre expérimental («Versuchsanordnung») et d'espace de jeu («Spielraum») dans la théorie du théâtre épique de Walter Benjamin, concepts essentiels pour sa tentative de reformulation d'une esthétique matérialiste contemporaine.

Mots-clés: Brecht – Benjamin – pièce d'apprentissage

GAGNEBIN, J-M. “Brecht e Benjamin: peça de aprendizagem e ordenamento experimental”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. VI, n. 11 (jan-jun/2012), pp. 145-151.

DOI: 10.22409/1981-4062/v11i/129

Aprovado: 27.08.2012. Publicado: 07.09.2012.

© 2012 Jeanne-Marie Gagnebin. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 27.08.2012. Published: 07.09.2012.

© 2012 Jeanne-Marie Gagnebin. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Domingo passado liguei para o Luciano para trocar ideias. Em particular, para falar com ele do meu “mal-estar” em debater não o texto dele, mas muito mais a questão da peça de aprendizagem [*Lehrstück*], a questão do “teatro pedagógico” de Brecht. Como Luciano me confirmou nas minhas dúvidas, vou explicitá-las com maior tranquilidade. A maior delas diz respeito à possibilidade e à validade da encenação de tais peças hoje em dia.

Citando Roberto Schwarz e Ingrid Koudela, Luciano lembra que essas peças foram escritas num momento histórico muito específico e muito breve: os anos vinte na Alemanha, quando floresceram “teatros livres”, formados em sua maior parte por trabalhadores, e também muitos “corais operários”, de orientação social-democrata, mais de 14 mil conjuntos em 1930, a Alemanha sendo o país da música como se sabe!

Ao refletir sobre essas circunstâncias históricas precisas, Brecht escreve a partir do exílio:

Até hoje as circunstâncias favoráveis a um teatro épico e pedagógico só existiram em poucos lugares e não por muito tempo. Em Berlim, o fascismo impediu energeticamente o desenvolvimento de tal teatro. Além de um determinado padrão técnico, ele pressupõe um poderoso movimento na vida social que tenha interesse na livre discussão das questões vitais em vista de sua solução e que possa defendê-lo de toda tendência oposta.¹

Essa ênfase nas circunstâncias históricas que possibilitam a encenação das *Lehrstücke* remete a dois elementos estruturantes das peças: primeiro, quem aprende não é o espectador (a quem autor e ator transmitiriam uma “mensagem política justa”), mas sim o ator/atuante que treina atitudes, gestos, mesmo que atores e espectadores devam ser intercambiáveis, se as circunstâncias o permitirem. O *Lehrstück*, portanto, pertence menos ao gênero teatro como espetáculo e mais ao gênero teatro de rua, teatro do oprimido, ou mesmo exercícios terapêuticos de dinâmica de grupo.

Em segundo lugar, o próprio Brecht insiste na importância da improvisação. Mais do que isso; estabelece uma relação entre a forma “árida” das peças e a possibilidade, mesmo a necessidade de improvisações e inovações por parte dos atores/atuantes em cada representação singular. Escreve Brecht: “A forma da peça de aprendizagem é árida, mas apenas para permitir que trechos de invenção própria e de tipo atual possam ser introduzidos ([...]; em *A medida* é possível inserir livremente cenas inteiras [...]).”²

Pensando, então, nas características, ressaltadas pelo próprio Brecht, do *Lehrstück* como sendo uma atuação histórica, experimental, um exercício e uma proposta de improvisação, consigo levantar uma questão mais precisa. Esse gênero não entraria em contradição com a permanência e a sacralidade do texto *escrito*? Ou dito de outra forma: a encenação atual deveria seguir à risca as indicações do texto brechtiano ou, pelo contrário, somente se deixar orientar por elas e criar novos exercícios, estes sendo

ligados às experiências históricas dos atores (e dos espectadores)? O *Lehrstück* seria então como uma proposta – datada – de exercícios variáveis, variando segundo as circunstâncias históricas concretas. Ressalto aqui a noção de exercício, *Übung*, porque ela é fundamental no pensamento de Walter Benjamin (e na filosofia desde a *askesis* grega!).

Confesso que ainda não consigo acreditar plenamente no valor pedagógico de tais exercícios. A rigor, eu preferiria chamar o *Lehrstück* (de *lehren*, ensinar e de *Stück*, peça) de *Lernstück* (de *lernen*, aprender e de *Stück*, peça), algo que faz implicitamente nossa tradução de “peça de aprendizagem” em vez da tradução literal por “peça de ensinamento”. A componente doutrinária e didática da palavra não me convence, a componente mais experimental já me seduz mais. Só que experimentações, mesmo com consciência de classe correta, não vão necessariamente na direção da vitória do proletariado, como parece ser a esperança, talvez mesmo a convicção do companheiro Brecht.

Passo agora a algumas observações esparsas de W. Benjamin a respeito do teatro épico, do teatro infantil, da importância da experimentação e da improvisação. Benjamin insiste na relação que existe entre de um lado a pobreza dos acessórios, a pobreza dos episódios e do argumento, e do outro, as possibilidades de experimentação e de troca entre atores e espectadores. No segundo ensaio intitulado “O que é teatro épico?”, escreve Benjamin sobre o *Lehrstück*: “Das Lehrstück hebt sich als Sonderfall im wesentlichen dadurch heraus, dass es durch besondere Armut des Apparates die Auswechslung des Publikums mit den Akteuren, der Akteure mit dem Publikum vereinfacht und nahelegt”.³

No mesmo texto, fala ele de uma “severidade clerical” [*eine klerikale Strenge*] do teatro épico, severidade ou rigor que ajudaria a introduzir novas técnicas em vez de se perder nos refinamentos das técnicas antigas. A importância do *gesto* remete a essa simplicidade. O gesto é mais delimitado e, muitas vezes, mais claro que uma longa fala (que ele pode até contradizer). E o gesto permite produzir mudanças concretas no próprio cenário. A pobreza dos elementos cênicos, um certo minimalismo, e a importância conferida à gestualidade ajudam a encenar peças em cada lugar. Ou melhor: cada lugar pode se transformar em palco – não é preciso de uma parafernália de aparelhos e de acessórios. Em outros termos: cada lugar pode ser o palco de um “ordenamento experimental”, como Luciano Gatti traduz com razão a expressão, tão importante em vários textos de Benjamin, de *Versuchsanordnung*. E experimenta-se, no palco ou no cotidiano, com “elementos da realidade”, como diz Benjamin no artigo sobre “O autor como produtor”.⁴ Uma estética da *experimentação* em vez de uma lógica do espetáculo.

No texto “O autor como produtor”, não é mais a obra [*Werk*], a configuração literária escrita [*Dichtung*] pelo dramaturgo, que deve ser encenada com fidelidade e devoção. A

obra [*Werk*] tende a desaparecer enquanto totalidade autônoma (totalidade reafirmada pela estética de Adorno), enquanto texto escrito e criado por *um* escritor determinado, desaparecimento em proveito de um projeto coletivo de experimentação.

Quem continuaria, então, o projeto de Brecht hoje? A Companhia do Latão ou o Teatro da Vertigem?

Essas reflexões de Benjamin remetem a temas já presentes em outros de seus textos, como “Experiência e Pobreza”, ou como as descrições das casas camponesas de Ibiza (nas *Imagens do pensamento*), cuja simplicidade e funcionalidade impressionaram tanto Benjamin e os jovens arquitetos modernistas.⁵ A “austeridade” desses espaços interiores possibilita que as poucas peças de mobiliário adquiram várias funções diferentes, porque podem facilmente mudar de lugar e de uso durante o dia ou de noite. O tapete se transforma ora em colchão ora em cobertor, a ânfora e a cadeira mudam de lugar e transformam o espaço⁶; essa transformação somente é possível, observa Benjamin, porque o espaço não é entulhado de coisas como o são os apartamentos burgueses que ele descreverá na *Infância em Berlim*. Nessas casas, como nos palcos improvisados do teatro épico, ainda é possível *experimentar* porque ainda existe um espaço não preenchido, o vazio, aquilo que Benjamin chama de *Spielraum* (literalmente espaço para brincar), um espaço para brincar, jogar, experimentar, transformar.

Essas características do teatro épico, segundo Benjamin, também são a chave do texto que redigiu, a pedido de Asja Lacis, para fundamentar um “Programa de um teatro infantil proletário”⁷ (notemos que Asja julgou o texto incompreensível!). Se os ensaios sobre Brecht insistem na mutabilidade do *espaço* – a rigor, não existe mais o edifício “teatro” com entrada, escadaria, palco, fosso, coxias etc. –, o programa de teatro infantil insiste na mutabilidade do *tempo*.

As crianças são organizadas em um coletivo e têm a possibilidade de encenar suas fantasias através de atividades em várias oficinas de trabalho, sob a coordenação de um adulto/diretor. Essas oficinas são de execução material de vários objetos e de aprendizado concreto (preparação dos acessórios, pintura do cenário, recitação, música, dança). Essa confrontação concreta com a “matéria” [*Stoff*] é imprescindível, escreve Benjamin, para permitir que as crianças consigam escapar do “perigoso reino mágico da mera fantasia”.⁸ Sem essa confrontação, ficariam presas e impotentes nesse reino mágico (como ficam hoje diante da televisão), isto é, também profundamente diminuídas na volta ao “mundo real”. Graças à atuação com a matéria, que permite a transformação da fantasia em signos materiais, a “mera” fantasia se torna um jogo de possibilidades e de experimentações concretas.

Tais encenações, ressalta Benjamin, se deixam orientar pela improvisação, em vez de obedecer a um texto previamente dado. Com muito mais desenvoltura que os adultos, as crianças realizam no jogo teatral a temporalidade da experimentação, porque não

intentam a fabricação de um produto acabado, que possa ser vendido e consumido, mas a experimentação lúdica em sua radicalidade. “A encenação contrapõe-se ao treinamento educativo [*Schulung*] como libertação [*Entbindung*] radical do jogo, num processo que o adulto pode tão somente observar”.⁹ Esse “dar à luz” do jogo¹⁰ alude a uma temporalidade efêmera ou sempre recomeçada, sempre novamente inventada como o tempo da criança brincante no fragmento¹¹ de Heráclito retomado por Nietzsche.

Benjamin radicaliza assim uma concepção do teatro como arte do efêmero: “Todo desempenho infantil orienta-se não pela ‘eternidade’ dos produtos, mas sim pelo ‘instante’ do gesto. Enquanto arte efêmera, o teatro é a arte infantil”, afirma ele.¹² Sem lugar nem temporalidade definidos, afora os que constituem sua experimentação, o teatro não se define mais como um gênero literário constituído por um *corpus* de peças e de autores estáveis, mas muito mais como um conjunto provisório de outras ordenações, de outras *Versuchsanordnungen*, de espaço e de tempo. Essas experimentações não precisam ‘deixar rastros’ como as obras escritas do cânone literário, mas suscitam possíveis transformações da percepção. Nesse sentido, Brecht com seus *Lehrstücke* talvez seja o pai, provavelmente involuntário, dos *happenings* e das instalações contemporâneos. Uma filiação, decerto, instigante, mas pouco ortodoxa!

* **Jeanne-Marie Gagnebin é professora titular do Departamento de Filosofia da PUC/SP e livre-docente na UNICAMP.**

¹ Cito segundo o manuscrito de Luciano, p. 9.

² *Ibidem*, p. 13.

³ BENJAMIN, W. *Gesammelte Werke* II-2, p. 536. Esse texto não foi traduzido por Rouanet. Tentativa de tradução: “A peça de aprendizagem, enquanto caso específico, se distingue em particular pelo fato que, graças à pobreza do dispositivo cênico, a troca de lugar do público com os atores, dos atores com o público seja simplificada e sugerida”.

⁴ BENJAMIN, W. G.S. II-2, p. 698.

⁵ A esse respeito, ver o belo livro de Vicente Valero, *Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza, 1932-1933*, 2001, em particular o capítulo primeiro.

⁶ Ver BENJAMIN, W. G.S. IV-1, p. 404.

⁷ Tradução por Marcus V. Mazzari no volume BENJAMIN, W. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Editora 34, 2002.

⁸ Na tradução de Mazzari. Op. cit., p. 116. G.S. II-2, p. 66.

⁹ *Ibidem*, p. 117. G.S. II-2 p. 767.

¹⁰ A palavra *Entbindung* significa libertação, em particular no contexto do parto.

¹¹ Fragmento B52 de Heráclito sobre o tempo, *aiôn*.

¹² Tradução de Mazzari. Op. cit., p. 117, GS II-2, p. 767.