

Viso · Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 9, jul-dez/2010

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

Viso.

Anotações de Svendborg, Verão de 1934
Walter Benjamin

RESUMO

Anotações de Svendborg, Verão de 1934

Estas anotações, tomadas por Benjamin na primeira de suas três estadias na casa de Bertolt Brecht, em Svendborg, Dinamarca, documentam a tensa mas também produtiva relação entre o filósofo e dramaturgo. A tradução e nota introdutória são de Lucianno Gatti.

Palavras-chave: Benjamin – Brecht – Kafka

ABSTRACT

Notes from Svendborg, Summer 1934

These notes, taken from Benjamin on the first of his three visits to Bertold Brecht in Svendborg, Denmark, reveal the tense and productive relationship between the philosopher and the dramatist. Translation and introductory notes by Lucianno Gatti.

Keywords: Benjamin – Brecht – Kafka

BENJAMIN, W. “Anotações de Svendborg, Verão de 1934”. Tradução de Luciano Gatti. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. IV, n. 9 (jul-dez/2010), pp. 20-30.

Aprovado: 28.02.2011. Publicado: 17.08.2011.

© 2011 Luciano Gatti (tradução). 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: 28.02.2011. Published: 17.08.2011.

© 2011 Luciano Gatti (tradução). 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/>

Nota introdutória

As *Anotações de Svendborg, Verão de 1934* foram escritas por Walter Benjamin durante a primeira de suas três estadias na casa de Bertolt Brecht, em Svendborg, Dinamarca. Benjamin retornaria à residência de exílio do amigo em 1936 e 1938, intercalando visitas de Brecht a Paris em 1933, 1935 e 1937. Encontros frequentes permitem supor a existência de uma solidariedade pessoal nestes anos adversos. Mas a relevância desses deslocamentos extrapola o âmbito da história de uma amizade, assinalando também o fortalecimento de uma colaboração intelectual tão produtiva quanto conflituosa. Benjamin havia sido apresentado a Brecht em 1929 por intermédio de Asja Lacis, uma amiga comum a ambos. Entre esta data e sua morte, em 1940, ele elabora numerosos ensaios, comentários e anotações com o intuito de dar conta dos diversos aspectos das inovações brechtianas, estejam elas no teatro, na poesia ou no romance. Reflexões ali formuladas perpassam as *Anotações* e repercutem sobre toda a produção de seus últimos anos de vida.

O estreitamento das relações com o círculo de Brecht também foi objeto de polêmica entre amigos e colaboradores próximos a Benjamin, como Gershom Scholem, Gretel e Theodor W. Adorno, os quais identificavam no materialismo de Brecht, mais próximo das questões práticas do que de um ruminar acadêmico, um prejuízo para as intuições mais originais de Benjamin. Consciente destas suspeitas, Benjamin chegou a referir-se a estes atritos como uma versão de *As ligações perigosas*, uma espécie de campo de forças extremas necessário ao movimento de suas ideias. Essas *Anotações de Svendborg* comprovam que os intensos debates com Brecht passavam longe de uma adesão de Benjamin a juízos alheios. As divergências são muitas vezes acirradas e tocam em questões fundamentais ao trabalho de ambos.

No conjunto, a obra de Franz Kafka destaca-se como uma perigosa encruzilhada. Benjamin, que concluía na época seu importante ensaio sobre o escritor tcheco, ainda a considerava, em boa parte, uma terra inexplorada, a qual retornaria seguidamente nos anos posteriores. Brecht, menos receptivo a ela, parece teimar em não a compreender. Como o enigma resiste a ser decifrado, ele acaba dando margem a alegorizações de *O processo* ou mesmo à rejeição sumária de parte significativa da obra. Nestas oscilações, Benjamin não raro identifica os impasses enfrentados pelo próprio Brecht em seu trabalho. A inteligibilidade da parábola é sondada então como uma solução viável a um autor preocupado tanto com a proximidade do público quanto com a correção teórica de uma arte à altura do problema da luta de classes. O tom de discussão mais solta e exploratória sobre temas de interesse comum constitui um dos focos de interesse dessas *Anotações*. Mas não é apenas a agilidade dos interlocutores que transparece na informalidade do registro feito por Benjamin. O leitor também poderá notar uma cuidadosa sondagem dos problemas críticos e artísticos colocados pelo momento presente.

4 de julho

Longa conversa na enfermaria de Brecht em Svendborg ontem, em torno do meu ensaio "O autor como produtor". O ensaio desenvolve a teoria segundo a qual um critério decisivo de uma função revolucionária da literatura reside na medida com que o progresso técnico provoca uma refuncionalização das formas artísticas e, deste modo, dos meios de produção espirituais. Brecht se dispôs a conceder validade a esta tese apenas para um único tipo – o escritor da grande burguesia – ao qual ele se considera vinculado. "Este, ele disse, é solidário de fato com os interesses do proletariado em um ponto: no desenvolvimento progressivo de seus meios de produção. Mas, ao encontrar-se precisamente neste ponto, ele, enquanto produtor, se proletariza por inteiro. Esta completa proletarização em um ponto o torna, contudo, solidário com o proletariado em toda sua extensão". Brecht achou muito abstrata minha crítica ao escritor proletário de filiação becherista. Ele procurou melhorá-la por meio de uma análise do poema de [Johannes R.] Becher intitulado "Eu digo com muita franqueza", publicado em um dos últimos números de umas das revistas oficiais de literatura proletária. Por um lado, Brecht o comparou com seu poema didático sobre a arte de atuação, escrito para Carola Neher; por outro lado, com o "Bateau Ivre". "Ensinei muitas coisas a Carola Neher", ele disse. "Ela não aprendeu só a atuar; comigo ela aprendeu, por exemplo, como alguém se lava. Pois ela se lavava com o intuito de não estar mais suja. Não era de nada disso de que se tratava. Eu mostrei a ela como alguém lava o rosto. Ela atingiu então uma tal perfeição que eu quis filmá-la fazendo isso. Mas isso não deu em nada, pois, naquela época, eu não queria fazer um filme, nem ela queria ser filmada por outros. Esse poema didático foi um modelo. Quem está aprendendo deveria assumir o lugar do seu 'eu'. Quando Becher diz 'eu', ele – como presidente da união dos escritores proletário-revolucionários das Alemanha – se toma como modelo. Só que ninguém está disposto a imitá-lo. Conclui-se simplesmente que ele está satisfeito consigo mesmo". Brecht disse ainda que há um bom tempo tem a intenção de escrever uma série de tais poemas-modelo para diversas profissões, para engenheiro, para o escritor. – Por outro lado, Brecht comparou o poema de Becher com o de Rimbaud. Neste último, ele sustentou, Marx e Lênin, caso o tivessem lido, também teriam percebido o grande movimento histórico do qual ele é uma expressão. Eles teriam reconhecido muito bem que não é o passeio excêntrico de um homem que se descreve ali, mas a fuga, o vagabundear de um ser humano que não suporta mais os limites daquela classe social, que começou – com a Guerra da Crimeia, com a aventura mexicana – a franquear também as regiões exóticas do planeta a seus interesses mercantis. É impossível incorporar à apresentação modelar de um combatente proletário o gesto do homem sem vínculos, que confia suas coisas ao acaso e volta as costas à sociedade.

6 de julho

Brecht, durante a conversa de ontem: “Frequentemente eu me imagino sendo interrogado por um tribunal: ‘Pode explicar isso? Você está falando sério?’ Eu teria então que reconhecer que não levo as coisas completamente a sério. Eu penso demais também em questões artísticas, no que funciona no teatro, para ser completamente sério. Mas tendo respondido com um não a essa pergunta importante, passo então a uma colocação ainda mais importante: que o meu comportamento é de fato *lícito*”. Decerto que esta é uma formulação que apareceu num momento posterior no andamento da conversa. Brecht não havia iniciado duvidando da licitude de seus procedimentos, mas sim de seu impacto. A partir de algumas observações que eu havia feito sobre Gerhard Hauptmann, ele afirmou: “De vez em quando me questiono se estes não são mesmo os únicos escritores que realmente produzem alguma coisa, os *escritores de substância*, quero dizer”. Brecht entende por tal conceito escritores completamente sérios. Para esclarecer esta ideia ele começa imaginando que Confúcio escreveu uma tragédia ou Lênin um romance. Isto seria considerado algo impróprio, ele explica, e como um comportamento indigno deles. “Suponhamos que o senhor leia um romance político extraordinário e descubra depois que foi escrito por Lênin, o senhor mudaria sua opinião a respeito de ambos, e em prejuízo deles. Confúcio também não poderia escrever nenhuma peça de Eurípedes; isto seria visto como indigno dele. O mesmo não ocorre com suas parábolas”. Resumindo, tudo isso resulta na diferenciação entre dois tipos literários: o tipo do visionário, que é sério; e o reflexivo, que não é completamente sério. Aqui eu levanto a questão a respeito de Kafka. A qual dos dois tipos ele pertence? Eu sei que não é possível responder a essa questão. E era justamente tal impossibilidade de decidir que constitui para Brecht a prova de que Kafka, o qual considera um grande escritor, é um fracasso, assim como Kleist, Grabbe ou Büchner. Seu ponto de partida é, de fato, a parábola, o símile, que deve responder à razão e, portanto, não pode ser inteiramente séria no plano literal. Mas esta parábola está na base da composição. Ela cresce até transformar-se em um romance. Devidamente examinada, vê-se que ela enxertou no romance uma semente pelo lado de fora. Ela nunca foi totalmente transparente. Além disso, Brecht está convencido de que Kafka nunca teria encontrado sua própria forma sem “O Grande Inquisidor” de Dostoiévski e aquelas outras passagens parabólicas de *Os Irmãos Karamázov*, em que o corpo de São Staretz começa a cheirar. Em Kafka, a parábola está em conflito com o visionário. Como visionário, entretanto, como Brecht diz, Kafka viu o que estava por vir sem ver o que está por aí. Brecht ressalta o lado profético em sua obra, como já havia feito antes em *Le Lavandou*, mas para mim de modo mais nítido. Kafka teve um, apenas um único problema, a saber, o problema da organização. O que tomou conta dele foi o medo do Estado de formigas: como as pessoas se alienam de si mesmas por meio das formas de sua vida conjunta. E certas formas dessa alienação ele previu, como, por exemplo, os métodos da polícia secreta soviética (GPU). Mas ele não encontrou uma solução e nem despertou do pesadelo. Brecht diz que a precisão de Kafka é a precisão do impreciso, do sonhador.

12 de julho

Ontem, depois da partida de xadrez, Brecht disse: “Então, quando [Karl] Korsch chegar, temos que elaborar um novo jogo com ele. Um jogo em que as posições não permaneçam sempre as mesmas; em que a função das peças mude depois de um tempo imóveis na mesma posição: elas vão ficar então mais fortes ou mais fracas. Do jeito que está, não há desenvolvimento; as coisas permanecem tempo demais como são.

23 de julho

Ontem, uma visita de Karin Michaelis, que acabou de voltar, entusiasmada, de sua viagem à Rússia. Brecht se lembra de seu *tour* com [Sergei] Tretiakov, que lhe mostra Moscou, orgulhoso de tudo que seu hóspede vê, não importa o quê. “Nada mal”, diz Brecht, “isto mostra que tudo aquilo pertencia a ele. Ninguém tem orgulho das coisas que pertencem aos outros”. Depois de um tempo, ele acrescenta: “É, no final acabei ficando um pouco cansado. Eu não conseguia admirar tudo, nem queria. Afinal, são os soldados dele, seus caminhões. Infelizmente, não são os meus”.

24 de julho

Em uma viga que sustenta o telhado do escritório de Brecht, estão pintadas as seguintes palavras: “A verdade é concreta”. No peitoril de uma janela, tem um pequeno asno de madeira que acena com sua cabeça móvel. Brecht pendurou nela uma pequena tabuleta e escreveu: “Eu também tenho que entender isto”.

5 de agosto

Três semanas atrás eu entreguei a Brecht meu ensaio sobre Kafka. Não há dúvida de que ele o leu, mas não fez qualquer menção a ele por iniciativa própria, e nas duas vezes em que eu toquei no assunto ele respondeu com evasivas. Sem demais comentários, acabei pegando o manuscrito de volta. Ontem à noite, ele inesperadamente voltou ao ensaio. Com um movimento abrupto e atravessado na conversa, ele observou que eu também não estava livre de ser censurado por escrever em uma espécie de linguagem de diário, no estilo de Nietzsche. Meu ensaio sobre Kafka, por exemplo, se ocupava de Kafka de um ponto de vista fenomenológico, ou seja, tomava a obra, assim como o autor, como algo autossuficiente, dissociado de todo contexto, inclusive do contexto da vida do autor. Eu me ocupava exclusivamente com a questão da *essência*. O assunto deveria ser abordado de outro modo, com as seguintes questões: o que Kafka faz? Como ele se comporta? E estas perguntas deveriam ter em vista antes o universal do que o particular. Isto mostraria que ele viveu em Praga num meio adverso de jornalistas, de literatos presunçosos. Neste mundo a literatura era a principal realidade, senão a única. Este modo de ver as coisas é indissociável das forças e das fraquezas de Kafka – seu valor artístico, mas também sua falta de utilidade em muitos aspectos. Ele é um jovem judeu – como se poderia cunhar também o conceito de um jovem ariano –

uma criatura frágil, insatisfeita, uma bolha, sobretudo, no pântano reluzente da vida cultural de Praga, e nada mais. Mas assim, desse ponto de vista, surgem certos aspectos determinados e bem interessantes. Eles deveriam ser trazidos à luz. Poderíamos imaginar uma conversa de Lao Tsé com o estudante Kafka. Lao Tsé diz: Muito bem, estudante Kafka, então as formas da economia e da organização social em que você vive estão te perturbando? – Kafka: Sim. – Lao Tsé: Você não consegue mais se orientar nelas? – Kafka: Não. – Lao Tsé: As ações de uma empresa na bolsa são algo estranho para você? Kafka: Sim – Lao Tsé: Então, estudante Kakfa, você exige agora um líder ao qual você possa recorrer. – Brecht, continuando: “Isto é certamente condenável. Eu me recuso a aceitar Kafka”. Ele chega então à parábola de um filósofo chinês sobre “o sofrimento da utilidade”. “Na floresta, encontramos troncos de diversos tipos. Os mais grossos servem à produção de vigas para a construção de navios. Os menos sólidos, mas ainda assim consideráveis, servem para tampas de caixas e paredes de caixão. Os bem finos são utilizados como açoites. Já os deformados não servem para nada – eles escapam ao sofrimento da utilidade. Devemos olhar o que Kafka escreveu como olhamos essa floresta. Encontraremos uma quantidade de coisas bem úteis. As imagens são boas. O resto não passa de mania de segredos. É um disparate. Devemos deixar isso de lado. Com a profundidade não se vai longe. Ela é uma dimensão que se basta a si mesma. A mera profundidade – daí não sai nada. Eu acabo explicando a Brecht que mergulhar nas profundezas é o meu modo de alcançar as antípodas. Em meu trabalho sobre Kraus foi justamente este ponto que consegui alcançar. Eu sei que o trabalho sobre Kafka não foi tão bem sucedido. Não pude refutar a crítica de que havia escrito uma série de anotações em linguagem de diário. De fato, sinto-me à vontade em um confronto neste espaço-limite, demarcado por Kraus e, de outro modo, por Kafka. Concluindo, ainda não explorei este terreno no caso de Kafka. É claro para mim que, neste lugar, tem muito entulho e muito lixo, muita mania genuína de segredos. O decisivo, porém, é algo bem diferente, e meu trabalho atingiu uma parte dele. O questionamento de Brecht deveria ser mantido para a interpretação das narrativas particulares. Eu proponho “A próxima aldeia”. Pude observar de imediato o conflito produzido nele por esta sugestão. Ele recusa peremptoriamente a declaração de [Hanns] Eisler de que esta história é “sem valor”. Mas, por outro lado, ele também ficaria contente em saber qual o valor do texto. “Ele tem que ser estudado com cuidado”, ele observa. A conversa se interrompeu nesse ponto: já eram dez horas, hora do noticiário de Viena no rádio.

31 de agosto

Anteontem um longo e animado debate sobre o meu Kafka. Seu fundamento: a acusação de que ele promovia o fascismo judaico. O ensaio aumenta e expande a obscuridade em torno deste personagem em vez de dissipá-la. Em contraposição, trata-se de iluminar Kafka, ou seja, formular as propostas praticáveis que podem ser extraídas de suas histórias. Deve-se supor que propostas possam ser daí extraídas, e exclusivamente por causa da tranquilidade soberana que constitui a atitude destas

narrativas. Estas propostas devem ser procuradas no sentido dos grandes e universais males que afetam a humanidade hoje. Brecht procura comprovar que eles estão impressos na obra de Kafka. Ele se detém principalmente em *O processo*. Segundo ele, encontra-se aí, acima de tudo, o medo do crescimento irrefreável e ininterrupto das grandes cidades. Kafka pretende conhecer o pesadelo com que essa ideia atormenta os homens a partir de sua experiência mais próxima. As mediações, subordinações, complicações incalculáveis em que os homens se enredam mediante suas formas atuais de existência encontram sua expressão nessas cidades. Por outro lado, elas também encontram expressão na demanda por um líder, o qual representa, especialmente para o pequeno-burguês, aquele que pode ser responsabilizado por todo o seu infortúnio num mundo em que cada um pode apontar o dedo para o outro e negar sua própria responsabilidade. Brecht vê *O processo* como um livro profético. Pode-se observar na Gestapo o que a Cheka [polícia secreta soviética] pode virar. – A perspectiva de Kafka é a do homem que foi atropelado. Odradek é exemplar: Brecht interpreta “A preocupação do pai de família” como a do provedor. As coisas necessariamente vão mal para o pequeno burguês. Sua situação é a de Kafka. Mas agora, enquanto o tipo corrente e atual do pequeno-burguês – ou seja, o fascista – decide enfrentar esta situação com sua invencível vontade de ferro, Kafka praticamente não oferece resistência; ele é sábio. Onde o fascista lança mão do heroísmo, Kafka coloca questões. Ele pergunta por garantias para sua situação. Mas esta é tal que suas garantias teriam que ultrapassar qualquer parâmetro racional. É uma ironia kafkiana que ele fosse o agente de seguros que não parece estar de nada mais seguro do que da precariedade de todas as garantias. Aliás, seu pessimismo ilimitado está livre de todo senso trágico do destino. Pois não só sua expectativa da adversidade é baseada na realidade empírica – ainda que seja a realidade inteira – mas, com uma ingenuidade incorrigível, ele também localiza o critério do resultado final nas atividades mais cotidianas e triviais: na visita de um caixeiro-viajante ou em um inquérito a um órgão administrativo. – Volta e meia a conversa retornava à história “A próxima aldeia”. Brecht explica que ela é um contraponto à história de Aquiles e a tartaruga. Um cavaleiro não chegará nunca à próxima aldeia caso divida a cavalgada em suas menores partes, isto sem falar nos percalços do trajeto. Desse modo, a vida é curta demais para essa cavalgada. Mas o erro está aqui nesta noção de “um cavaleiro”. Como a cavalgada é dividida, também o cavaleiro o deve ser. E uma vez que a unidade da vida é assim eliminada, sua brevidade também desaparece. Não importa o quão curta ela possa ser. Não faz diferença porque quem chega à aldeia é um outro distinto daquele que saiu em cavalgada. – Da minha parte, proponho a seguinte interpretação: a verdadeira medida da vida é a recordação. Como um relâmpago, ela perpassa a vida em retrospectiva. Tão rápido quanto alguém que folheia algumas páginas de trás para frente, ela parte da próxima aldeia e chega ao local em que o cavaleiro tomou a decisão de partir. Aquele que viu sua vida ser transformada em escrita, como os mais velhos, consegue ler esta escrita apenas no sentido contrário. Somente assim ele se reencontra consigo mesmo e apenas assim, fugindo do tempo presente, consegue compreendê-la.

27 de setembro

Em uma conversa noturna alguns dias atrás, Brecht discorreu sobre a estranha hesitação que o impede de fazer planos atualmente. Antes de tudo, a causa subjacente a essa indecisão, como ele mesmo enfatiza, é o privilégio de sua situação pessoal comparada à da maioria dos emigrantes. Uma vez que ele em geral mal reconhece a emigração como base para planos e empreendimentos, ela continua lhe parecendo irrevogável. Seus planos são mais ambiciosos. Ele está diante de uma alternativa. De um lado, ele tem projetos de trabalhos em prosa. O projeto menor do Ui ["A história de Giacomo Ui"] – uma sátira a Hitler no estilo dos historiadores renascentistas – e o maior do Romance-Tui. Este deve fornecer um panorama enciclopédico das tolices dos Telectuais-In (dos intelectuais). Ao que parece, pelo menos uma parte deve se passar na China. Um pequeno modelo para o trabalho está pronto. Ao lado desses planos de escritos em prosa, ele está preocupado com projetos que remetem a estudos e reflexões bem antigas. Enquanto as reflexões que surgiram no âmbito do teatro épico encontraram um registro emergencial ainda nas observações e introduções dos *Experimentos*, pensamentos que surgiram dos mesmos interesses extrapolaram tal arcabouço limitado desde que foram reunidas, por um lado, ao estudo do leninismo e, por outro, às tendências para as ciências naturais do empirismo. Há anos que eles se agrupam ora sob tal palavra-chave, ora sob outra, de modo que, alternadamente, a lógica não-aristotélica, a doutrina comportamental, a nova enciclopédia e a crítica das ideias ocuparam o centro de seus esforços. Essas diversas preocupações convergem atualmente na ideia de um poema didático-filosófico. Os escrúpulos de Brecht têm como ponto de partida a dúvida de encontrar no público o crédito necessário para tais considerações, tendo em vista sua produção completa até o momento, especialmente sua parte satírica e acima de tudo a *Ópera dos três vinténs*. Nessa dúvida convergem duas linhas de pensamento. Por um lado, à medida que sua ocupação com os problemas e métodos da luta de classes proletária se tornou mais intrínseca à sua obra, aparecem dúvidas em relação à postura satírica e, principalmente, à postura irônica. Estas dúvidas, que são essencialmente de natureza prática, não poderiam ser entendidas caso sejam identificadas com outras mais profundas. Estas dúvidas mais profundas concernem ao elemento artístico e lúdico da arte, antes de tudo, porém, àqueles momentos que a tornam, em parte e ocasionalmente, refratária à razão. Este esforço crônico de Brecht de legitimar a arte perante a razão volta e meia o leva à parábola, na qual a maestria artística se comprova pelo fato de, no final, os elementos artísticos se superarem e se anularem. E são justamente estas considerações sobre a parábola que se impõem atualmente, numa forma ainda mais radical, nas considerações que levam ao poema didático. Durante a conversa procurei mostrar a Brecht que tal poema didático teria que se certificar menos diante do público burguês do que em face do público proletário, e este público encontraria seus parâmetros menos na produção passada de Brecht, em parte de orientação burguesa, do que no teor dogmático e teórico da própria literatura didática. "Caso esse poema didático consiga mobilizar a autoridade do marxismo a favor de sua própria causa", eu disse a ele, "então o estado de sua

produção anterior dificilmente poderia abalá-lo”.

4 de outubro

Brecht viajou ontem para Londres. Seja porque Brecht às vezes se sente especialmente desafiado por mim, seja porque, em geral, ele tem se acostumado a isto nos últimos tempos: o que ele mesmo chama de a postura inflamada de seu pensamento transparece nas conversas de um modo muito mais explícito agora do que antes. De fato, me chama a atenção um vocabulário peculiar que emerge desta postura. Acima de tudo o conceito de “linguicinha” [*Würstchen*], que ele emprega com prazer com essa intenção. Em Dragor, eu lia *Crime e castigo* de Dostoievski. Brecht começou responsabilizando esta leitura pelo motivo principal da minha doença. Como prova disso ele me contou como, em sua juventude, uma doença crônica, inativa por um longo tempo em seu corpo, se manifestou um dia quando, numa tarde, um colega de escola, contra seus protestos de que ele já estava fraco demais, tocou Chopin ao piano. Brecht confere a Chopin e Dostoievski influências especialmente nefastas à saúde. Aliás, de todas as maneiras possíveis, ele sempre tomava partido perante minhas leituras, e como ele mesmo estava lendo nessa época *O bom soldado Schweik*, não perdeu a oportunidade de comparar os dois autores. Dostoievski não seria páreo para Hasek e deveria, sem mais, receber o rótulo de “linguicinha”. Não seria preciso muito mais para que Brecht estendesse à sua obra a designação que ele ultimamente reservava para todo trabalho privado de um caráter esclarecedor ou cujo caráter ele negasse. Ele os chama de “entulho”.

* **Lucianno Gatti é professor adjunto do Departamento de Filosofia da UNIFESP.**