



# Dissonância

*revista de teoria crítica*

ISSN: 2594-5025

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Universidade Estadual de Campinas

[www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/teoriacritica](http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/teoriacritica)

<b>Título</b>	Brecht e Benjamin: Em torno do caráter insondável da obra de Kafka
<b>Autora</b>	Alessandra Affortunati Martins
<b>Fonte</b>	<i>Dissonância: Revista de Teoria Crítica</i> , v. 5, Campinas, 2021
<b>Link</b>	<a href="https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/teoriacritica/workflow/index/4222">https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/teoriacritica/workflow/index/4222</a>

Formato de citação sugerido:

MARTINS, Alessandra Affortunati. “Brecht e Benjamin: Em torno do caráter insondável da obra de Kafka”. *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*, v. 5, Campinas, 2021, p. 170-205.

# **BRECHT E BENJAMIN**

## Em torno do caráter insondável da obra de Kafka

Alessandra Affortunati Martins\*

### **RESUMO**

Trata-se de analisar as discussões entre Bertolt Brecht e Walter Benjamin em torno de Kafka em Svendborg-Dinamarca, mostrando a importância da tensão como método de construção e aprimoramento de estratégias artísticas e da crítica de arte antifascistas. Fica visível que as diferenças entre os autores quase se confundem, já que aquilo que Brecht insinua ser imperdoável em Kafka – o caráter insondável de suas obras – também acaba por emergir no elemento mais importante de seu teatro épico: o gesto épico. Do ponto de vista formal das obras, Brecht e Benjamin utilizam a estratégia da montagem que rompe com a ordenação hierárquica e linear da produção artística. Kafka destoa de ambos nesse aspecto, deixando a cargo do leitor construções para além de sua obra. Seu gesto incansável de escrita, porém, o coloca como um montador de processos que pouco se atém à forma final da obra – ele queria que seus manuscritos fossem até mesmo

---

\* Psicanalista e Pesquisadora na Cátedra Edward Said (UNIFESP). E-mail: aafortunati-martins@gmail.com

destruídos após a sua morte. As dissonâncias, embora ínfimas, são essenciais para elaborações dos pensamentos desses personagens que viveram sob o nazifascismo europeu e tentavam responder artística e intelectualmente ao horror que vigorava na época.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Benjamin, Brecht, Fascismo, Gesto-épico, Lei

---

# **BRECHT AND BENJAMIN**

## **Around the Unfathomable Character of Kafka's Work**

### **ABSTRACT**

The paper intends to analyze the discussions between Bertolt Brecht and Walter Benjamin around Kafka in Svendborg-Denmark, showing the importance of tension as a method of building and improving antifascist artistic strategies and art criticism. It is evident that the differences between the authors are almost confused, since what Brecht insinuates to be unforgivable in Kafka - the unfathomable character of his works - also ends up emerging in the most important element of his epic theater: the epic gesture. From the formal point of view of the works, Brecht and Benjamin use the montage strategy that breaks with the hierarchical and linear ordering of artistic production. Kafka disagrees with both in this respect, leaving the reader in charge of constructions beyond his work. His tireless gesture of writing, however, places him as an assembler of processes that hardly adheres to the final form of the work - he wanted his manuscripts to be even destroyed after his death. The dissonances, although tiny, are essential for elaborating the thoughts of these characters who lived under Euro-

pean Nazifascism and tried to respond artistically and intellectually to the horror that prevailed at the time.

## KEYWORDS

Benjamin, Brecht, Fascism, Epic Gesture, Law,

---

*A verdade é concreta*

Bertolt Brecht

## Introdução

Em um primeiro lance de olhos, resgatar, mais uma vez, o esmiuçado debate Brecht-Benjamin pode parecer chover no molhado. Tensões entre os dois a respeito de Kafka difundiram-se tão amplamente que talvez, na mente de alguns, tenham sido rebaixadas ao patamar da simples polêmica. Não raro, verdade seja dita, o diz-que-diz alastra-se entre círculos da intelectualidade e rebaixa atritos importantes a uma categoria mesquinha de mera rixa. Todavia, pensar nessa direção, quando se trata do caso Brecht-Benjamin, nada pode indicar além de um engano. É do maior interesse o esmiuçado exame que tem sido feito por especialistas<sup>1</sup> em relação ao quadro no qual o certame entre os dois intelectuais alemães se deu. Não só os conteúdos nele levantados, como também o aspecto formal da discussão, apresentam uma maneira fina de pensar e resistir ao nazifascismo europeu,

---

1 A título de exemplo dos inúmeros comentários sobre esse tópico veja Mosès 2006, Gatti 2008, Wizisla 2013 e Barrozo 2015.

que compunha o pano de fundo das cenas desenroladas entre eles.

Duas lentes diferentes podem mirar o recorte de Svendborg-Dinamarca: uma, de amplo alcance, observa as cenas de discórdia de maneira distante e panorâmica; outra, microscópica, separa poucas e diminutas faíscas naquele cenário. Se munida do segundo anteparo, a leitura do quadro contextual revela que divergências entre Brecht e Benjamin, que de longe impressionam por certo tom exaltado e contundente, passam a mostrar-se quase inexistentes. O termo *quase*, porém, é aqui essencial. Não é por serem microscópicas que tais diferenças não tenham relevância. Pelo contrário: o fato de serem minúsculas permitiu a ambos uma tessitura extremamente refinada de colocações e percepções políticas, estéticas e críticas afloradas e depuradas no interior da tensão dialética dos impasses.

É ostensivo o contraste entre a contundente assertiva de Brecht, “afinal, eu rejeito Kafka” (Brecht *apud* Benjamin 2017: 104), que emerge na discussão com Benjamin, e algumas de suas observações sobre o escritor tcheco feitas em outras ocasiões. Na comparação, pode-se dizer que as dissonâncias entre as posições do dramaturgo e do filósofo *quase* se esvaem. Nos escritos brechtianos, selecionados e comentados por Jan Knopf, lemos:

A experiência do nacional-socialismo [...] impactou a recepção da obra de Kafka por parte de Brecht, já que percebe a antecipação de Kafka ao fascismo e à Shoah: “Com ele, em estranhos disfarces, muito foi antecipado do que só era acessível a alguns na época em que os livros foram publicados. A ditadura fascista cravou as democracias burguesas, por assim dizer, nos ossos e Kafka descreveu

com grande imaginação os campos de concentração que se aproximavam, a incerteza jurídica que se aproximava, a absolutização do aparato estatal que se aproximava, a vida monótona de muitos indivíduos, guiados por forças inacessíveis”. Brecht quase recomenda uma prática de leitura desconstrutivista ao falar sobre os escritos de Kafka como “monótonos, sombrios e de difícil acesso, obras que devem ser lidas com grande arte e perícia, como se fossem cartas ilegais, lidas no escuro por medo da polícia” (Knopf 2003: 5-6, trad. nossa).

Se dilatados, os pequenos elementos em atrito na paisagem dinamarquesa apresentam um aspecto paradoxal. Como se sabe, o âmago da literatura kafkiana é a Lei e seu lugar simultaneamente intangível e esmagador na modernidade. A resistência de Brecht a Kafka centra-se justamente na maneira como o autor tcheco trata a Lei, dando-lhe um lugar não perscrutável. O dramaturgo alemão incomoda-se, em suma, com a ausência de mediações históricas e materiais nas construções literárias kafkianas, embora reconheça seu valor incontornável na exposição da problemática moderna. Todavia, como pretendo demonstrar, o *gestus*, aspecto mais importante no teatro épico brechtiano, surpreendentemente resguarda facetas também insondáveis. Com efeito, aquilo que Brecht parece reprovar em Kafka, e indiretamente nas críticas de arte de Walter Benjamin, acaba por aparecer em suas próprias peças através de uma dimensão inapreensível inerente ao ingrediente mais vigoroso de seu teatro. O fato de o caráter intangível manter-se concentrado no gesto, e não na Lei, marca a distinção, o que traz implicações fundamentais para todo o fervilhante embate.

Notar que os elementos destoantes, em verdade, *quase se confundem*, não invalida o interesse no tensionamento antitético entre Brecht e Benjamin. Longe disso, aliás. Após o vislumbre das intensas aproximações e das ínfimas diferenças, o que passa a operar é um deslocamento da lente: a mira do anteparo microscópico desvia-se do objeto em discussão – o caráter insondável de Kafka – para o próprio embate discursivo que opera *entre* os amigos. O que está em questão, entretanto, não é nem a persona de Brecht nem a de Benjamin, mas a matéria crítica da arte e os choques que atravessam seus meandros em um determinado contexto político-social.

É importante lembrar que, nos anos 1920, Brecht volta-se aos estudos de Marx e Lenin e, com isso, sua arte assume um lugar no qual “residem os opostos fecundos” (Knopf 2003: 33, trad. nossa). De acordo com Knopf (2003: 33, trad. nossa), “Brecht não se preocupava em adotar pontos de vista, mas sim em explorar as contradições que constituem o cerne de toda dialética”. Mais especificamente:

os escritos de Brecht são marcados pelo fato de que, além da materialização consistente de fatos espirituais, eles praticam um pensar a contrapelo [*Gegen-den-Strich-Denken*] ou um pensar de ponta-cabeça [*Vom-Kopf-auf-die-Füße-Denken*], muitas vezes surpreendente, que atinge pontos humoristicamente irônicos a partir dos quais valores comuns são minados (Knopf 2003: 33, trad. nossa).

Trata-se, aqui, de tomar os dizeres de Brecht sobre Lenin como método: “ele pensava na cabeça de outros, e também em sua cabeça pensavam os outros” (Brecht *apud* Wizisla 2013: 76). Ou seja, o pensamento só acontecia na concretude tensa do

debate dialético. Como lembra Sternberg, Brecht demonstrava uma destreza extraordinária nas discussões ao expor “seu talento dramático” (Sternberg *apud* Wizisla 2013: 76). Suas opiniões extremas emergiam de maneira dura e agressiva em vários diálogos com seus pares e até mesmo sua dicção alterava-se nessas ocasiões. Ele assume que suas falas não correspondiam necessariamente às suas opiniões, assim como “não eram suas as frases que fazia seus personagens pronunciarem em suas peças” (Sternberg *apud* Wizisla 2013: 41). A intensidade da discussão tirava as pessoas de seus cômodos lugares, fazendo-as “soltar a língua”. Sem dúvida, avalia Sternberg, ele atingia seu intento (Sternberg *apud* Wizisla 2013: 41). Lacunas e faíscas remexiam zonas amortecidas e conduziam àquilo que precisava ser mobilizado: críticas e obras de arte resistentes ao nazifascismo. Em um trecho de seus comentários sobre os escritos de Brecht, Knopf expõe bem as estratégias de tal método:

[No diálogo,] a substância do corpo se opõe ao vazio de pensamento [que opera] quando apenas um está pensando. Na história de Keuner, “O que é sábio no sábio é a postura”, Brecht explica que o pensamento “não tem conteúdo” se não for expresso em certa atitude ao mesmo tempo. Keuner responde à palestra do filósofo sobre a sabedoria no que diz respeito à sua aparência desajeitada e sem objetivo: “Não vejo seu objetivo, vejo sua atitude”. O corpo em sua substância é histórico, sua postura descreve o pensamento em execução. Por meio de gestos e posturas, o pensamento entra em outro sistema de signos, que é determinado tanto pela presença de outros corpos/pensamentos quanto pelo próprio pensador. Brecht descreve esse processo em uma nota sobre Lenin: “Ele pensava em outras cabeças, e também outros pensavam em sua cabeça. É esta a forma correta de pen-



sar”. Pensar como comportamento é social e pode ser julgado por todos do ponto de vista da sua classe, processo que atribui ao teatro um papel mediador essencial (Knopf 2003: 122, trad. nossa).

Seja como for, não basta circunscrever a tensão Brecht-Benjamin aos limites de suas próprias considerações teórico-práticas. Há que se observá-la, ainda, ante outro pano de fundo. Detecta-se, nas vozes de ambos, ressonâncias de debates estéticos marxistas, publicados posteriormente, sobretudo na revista *Das Wort* (1937-38). A polêmica em torno do Expressionismo, bem desenhada nas coletâneas comentadas *Aesthetics and Politics*, de Fredric Jameson (1980) e *Debate sobre expressionismo*, de Carlos Eduardo Jordão Machado (2016), mostram que as construções críticas e reflexivas de esquerda se davam de maneira dialética e coletiva – os amigos não cediam a afagos convenientes e apaziguadores. Cada fio contorcido pelas discórdias podia, a qualquer momento, se transfigurar em um pavio aceso prestes a incendiar territórios da estética antifascista. Os filósofos György Lukács e Ernst Bloch talvez tenham sido os principais protagonistas desse enredo, mas Brecht e Benjamin também tinham importantes papéis nas cenas da época.

Os detalhes desses outros recortes da trama, tecida especialmente ao redor do Expressionismo alemão, não fazem parte do escopo deste artigo. De qualquer maneira, é válido ressaltar que Lukács (2016) via uma espécie de “ideologia de evasão” de artistas e intelectuais vanguardistas. Para ele, o Expressionismo inclinava-se para o niilismo irracional e obliterava os processos dialéticos entre a parte e o todo na produção das obras artísticas

e intelectuais. Sem as mediações, pondera o filósofo húngaro, as obras emergiam como meros retratos das mazelas promovidas pelo sistema capitalista e apresentavam o “caos [...] como algo incognoscível” (Lukács *apud* Machado 2016: 42). Embora concordasse parcialmente com Lukács nesse aspecto, Brecht desfoca o ataque ao localizar em outro lugar o verdadeiro problema a ser atacado. No *Congresso Internacional de Escritores em Defesa da Cultura*, realizado em 1935, na cidade de Paris, o dramaturgo não sobrepõe o interesse pela arte à vida e explicita exatamente o alvo a ser atingido: a propriedade privada. Nesse contexto, circunscreve de onde provém a selvageria fascista:

De minha parte, eu não acredito em brutalidade pela brutalidade. É preciso defender a humanidade da acusação de que ela também seria brutal se isso não fosse um negócio tão bom. É uma tergiversação engenhosa do meu amigo Feuchtwanger dizer que a vilania precede o egoísmo, mas ele não tem razão. A selvageria não vem da selvageria, mas dos negócios, que dependem dela para prosseguir (Brecht 2012: 206).

Como Lukács sugere em relação ao Expressionismo, Kafka aborda os problemas da modernidade e de seu sistema jurídico em uma dimensão inapreensível. Ao indicar que o Expressionismo aparta o sujeito em uma dimensão enclausurada do mundo exterior, estabelecendo “conexões abstratas de espaço-tempo” no mundo, Lukács (2016) apresenta reflexões que se aproximam das ponderações de Brecht a respeito da obra kafkiana. Embora não haja condições de explorar esses paralelos aqui, é importante que se note que o debate entre Brecht e Benjamin se insere em planos discursivos mais amplos da época.

Para os fins deste trabalho, deve-se ter em mente algo elaborado por Brecht no congresso já mencionado. Na ocasião, ele diz: “O escritor pode dizer que seu compromisso é denunciar a injustiça e fica a cargo do leitor acabar com ela” (Brecht 2012: 204). Divergindo de tal postura, Brecht prefere não jogar a responsabilidade da resistência efetiva no colo de leitores ou espectadores, assumindo um compromisso de mudança por meio da *práxis* artística e de seu caráter pedagógico. Daí que seja necessário pensar a partir da perspectiva de tal desafio por ele colocado – o combate efetivo da brutalidade por meio de estratégias artísticas e intelectuais que abalassem decisivamente o entorpecimento dos sujeitos no interior do sistema capitalista, convertido em sua versão facínora pelo fascismo europeu.

## **Entre xeque-mates e fumaça**

Os acalorados diálogos entre Bertolt Brecht e Walter Benjamin aconteceram em Svendborg, na Dinamarca, durante o exílio do dramaturgo em uma das temporadas do filósofo na cidade. As discussões se davam em meio a jogos de xadrez e baforadas de charuto, em especial os da marca Brasil, a preferida de Brecht.

Eram os anos 30 e os dois intelectuais alemães, que viveram sob o poder de Hitler, tinham como horizonte uma única preocupação: chegar às melhores formas estéticas, intelectuais e políticas de resistir ao nazifascismo.<sup>2</sup> Daí que o calor da querela

2 Embora seja de Günther Anders sobre suas conversas com Walter Benjamin no exílio, não é difícil deduzir que a mesma observação se aplique ao caso Benjamin-Brecht: “Não posso dizer que tenhamos filosofado juntos. Porque nós éramos, em primeiro lugar, antifascistas; em segundo, antifascistas; em terceiro, antifascistas. Além disso, aí talvez

só possa ser compreendido no interior desse posicionamento político bastante claro: a superação dos moldes fascistas que, quando não visíveis e declaradamente no poder, atravessavam de maneira latente o funcionamento dos modelos burgueses de organização social e política. Suplantá-los exigia mapas revolucionários capazes de romper decisivamente com a matriz capitalista.

Uma das principais matérias de conflito entre Brecht e Benjamin, desde o verão de 1931, era Kafka. Escrito em junho de 1934, para o periódico *Jüdische Rundschau*, e concluído pouco antes de sua ida à Dinamarca, o artigo “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte”, foi submetido por Benjamin ao crivo de Brecht. O então interesse de Brecht em Kafka acendeu o ânimo de Benjamin e alimentou suas expectativas em relação à leitura que o dramaturgo faria de seu texto. Após a entrega do manuscrito, porém, Brecht absteve-se. Lemos nas notas de Benjamin sobre o episódio:

Havia três semanas que entregara a Brecht meu artigo sobre Kafka. Certamente já tinha lido, mas nunca o mencionou por vontade própria, e as duas vezes nas quais o interpelei, ele respondeu com evasivas (Benjamin 1991: 526, trad. nossa).

---

tenhamos também filosofado. Vocês imaginam de forma errada a emigração se vocês acreditam que nós tínhamos tempo para sentar e filosofar” (Anders 1987: 102, trad. nossa). O próprio Brecht, em 1935, expressa mais de uma vez esse norte antifascista: “Devemos dizer a verdade sobre as condições bárbaras do nosso país, que o que se possa fazer é o que os faça desaparecer, nomeadamente o que muda as relações de propriedade” (Knopf 2003: 5) ou ainda, em 1937: “O que importa, porém, é a luta generalizada e incansável contra o fascismo, realizada com todos os meios possíveis” (Knopf 2003: 5).

Benjamin retira o manuscrito das mãos de Brecht, “sem dizer nada”.

Em uma noite, Brecht (*apud* Benjamin 1991) resgata o artigo de maneira repentina. Em tom ligeiramente brusco, diz que a crítica de Benjamin a Kafka não deveria caracterizar-se como um diário, escrito ao estilo de Nietzsche. Para ele, o artigo do filósofo limitava-se a um viés fenomenológico, como se a obra kafkiana tivesse brotado de maneira isolada. Mesmo Kafka, aos olhos do dramaturgo, emerge ali destituído de sua compleição histórica. Nenhuma relação, avalia sem misericórdia, nem mesmo a relação da obra e de seu autor, estaria devidamente explicitada no artigo. Seja como for, Brecht assume uma postura categórica: o problema era que Benjamin sempre desembocava na essência.

O silêncio anterior tinha sido, portanto, eloquente. Deixara Benjamin em estado ininterrupto de suspensão. Não emitir palavra significava burilar a crítica, fundamentá-la de maneira certa e arrebatadora. Quando apresentada, promoveu uma “longa e inflamada discussão” que se adensou de maneira decisiva no dia 29 de agosto de 1934. Naquela ocasião, Brecht, seguindo as análises de Lion Feuchtwanger,<sup>3</sup> diz que o artigo de Benjamin sobre Kafka fomentava “o fascismo judeu”. Tons amigáveis não tinham lugar ali; a tensão, entretanto, estava longe de ser fortuita. Brecht

---

3 Na nota 77 de *Benjamin-Brecht, história de uma amizade*, Wizisla explica que a expressão “fascismo judeu” já se espalhara nos anos 1920 como crítica ao “sionismo”. Ali, tratava-se de apontar o caráter nacionalista ligado ao sionismo, que segundo Feuchtwanger: “seria mais absurdo [...] querer opor um fascismo judaico ao fascismo dos demais, seja ele alemão ou polonês ou o que for” (Wizisla 2013: 283).

havia se dedicado aos elementos que compunham o pensamento de Benjamin, que, contudo, não eram aceitáveis para ele.

Em seu íntimo, Benjamin via paralelos entre Kafka e Brecht. O calor e o relevo dados por Brecht às suas discordâncias em relação ao manuscrito benjaminiano não eram de todo desprezíveis. Em jogo estavam critérios e estratégias para uma crítica de arte potente naquele contexto político específico. E Brecht nutria o anseio de ver publicadas as críticas de Benjamin à sua obra. Não críticas quaisquer, mas às que correspondiam à estatura intelectual do filósofo berlinense. O dramaturgo parece assumir, então, a missão de impelir seu amigo em direção ao que, para ele, configurava-se como uma crítica materialista. Não cabiam nela apelos a recursos ocultos. Todas as mediações deveriam estar devidamente explicitadas. Para Brecht, não só a crítica de Benjamin apelava para procedimentos que pouco expunham as mediações entranhadas nas peças de Kafka como o próprio autor tcheco padecia do defeito de recorrer a uma profundidade intangível. Daí a parábola construída por ele para sua crítica cáustica a Kafka:

Há diversos troncos na floresta. Dos mais grossos, extrai-se tábuas de barcos; dos menos grossos, cuja robustez ainda se preserva, as tampas de caixas e fêretros; dos inteiramente finos, as varetas; dos retorcidos, porém, nada se retira – eles escapam dos sofrimentos da utilidade. Naquilo que escreve Kafka, é preciso olhar como se estivesse em meio a tal floresta. Encontram-se várias coisas muito úteis. As imagens são, por certo, boas. O resto, todavia, é mera dissimulação (*Geheimniskrämerei*). O que é disparate. É preciso deixar isso de lado. Com a profundidade não se vai muito longe. A

profundidade é uma dimensão para si, é apenas profundo – de lá nada emerge (Benjamin 1991: 527-528, trad. nossa).

De outra perspectiva, há considerações como aquelas feitas por Terry Eagleton (1993) em *A ideologia da estética*, que não validariam as exaltadas ponderações de Brecht a Benjamin. O autor britânico nota como Benjamin bebe da fonte brechtiana, cuja fórmula seria “use tudo o que você puder, colecione de tudo, pois você nunca sabe quando lhe poderá ser útil” (Eagleton 1993: 243). Entretanto, para Eagleton (1993: 243), “o corolário dessa estratégia idiossincrática e poderosa pode ser um ecletismo complicado, decaindo, como no caso de Brecht, numa forma de utilitarismo de esquerda”.

De todo modo, nas conversas que antecederam o debate específico sobre o artigo de Benjamin, Brecht considera acertada a ideia de uma ruptura de Kafka “com uma prosa puramente narrativa” (Wizisla 2006: 284). Seu estilo alegórico e parabólico colocava-o entre os grandes autores de seu próprio tempo. Entretanto, nas trocas mais soltas, Brecht faz ressalvas extremamente importantes à obra do escritor tcheco. Segundo ele, o elemento parabólico estaria em conflito com o elemento visionário do autor. Ou seja, de seu prisma, embora Kafka percebesse o que estava por vir, não sabia desdobrar concretamente o que poderia emergir nesse horizonte. Lançava-se, então, para zonas impenetráveis de mistério. Logo, o problema do modelo parabólico kafkiano era, para o dramaturgo alemão, a falta absoluta de transparência.

Brecht talvez não tenha sido tão sensível quanto Benjamin a um aspecto também identificado por Terry Eagleton (1993) ao tratar da obra benjaminiana. Para o crítico, há um “novo pensa-

mento mitológico” que “traz consigo uma mudança radical na categoria do sujeito” (Eagleton 1993: 230). Após a transição do capitalismo de mercado ao de monopólio,

o sujeito moderno, semelhante ao sujeito mitológico, é menos a fonte fortemente individualizada de suas próprias ações, do que uma função obediente de uma estrutura ordenadora mais profunda, a qual agora parece fazer por ele o seu pensar e agir (Eagleton 1993: 230).

Evidente que Brecht jamais se preocuparia com a explicitação dos meandros psicológicos de ações individualistas do sujeito moderno liberal. Não se concentra aí, portanto, o problema que vê em Kafka. Supressão das forças psicológicas dos personagens é, inclusive, lugar de afinidade entre ambos. Contudo, aos olhos de Brecht, Kafka encobria com um véu de mistério as diferentes determinações sociopolíticas que estruturam e modelam cada ação dos sujeitos, transfigurados de forma hiperbólica em personagens. Talvez, quem tenha melhor expressado o elemento capaz de distinguir Kafka de Brecht tenha sido Ruth Röhl no artigo “Ascensão e queda da cidade de Mahagonny: uma ópera épica”:

*Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* não apresenta uma estrutura rígida; compõe-se de cenas alinhavadas sem um nexos necessariamente causal, todas elas reforçando a mesma mensagem. O pensamento que subjaz a esse tipo de estrutura é o de que o destino humano não se desenrola num encadeamento inexorável de causas e efeitos – como é mostrado no teatro aristotélico de estrutura rígida –, mas é determinado por circunstâncias sociais mutáveis e, portanto, sujeito a mudanças. O homem pode mudar seu destino, na medida em que o torna objeto de sua análise (Röhl 1995: 130).



Entre as cenas 10 e 12 da peça *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* observa-se a circunscrição das Leis na obra brechtiana. Longe de se converterem em uma abstração inapreensível, elas traduzem a lógica dos interesses de cabeças capitalistas. A cidade construída da noite para o dia promete prazeres e desejos, mas converte os termos de quaisquer relações sociais em algo comercializável diante da Lei, ordenada em torno do Deus-dinheiro. O julgamento que aparece na peça mostra-se implacável com os desprovidos de bens e a vida assume sua irrelevância perante os fins monetários. Não é diferente do que vemos em *Ópera dos três vinténs*, onde a miséria da mendicância é convertida em negócio lucrativo de um pequeno empresário burguês e a Lei é sempre passível de ser negociada em favor dos criminosos empreendimentos capitalistas.

De qualquer maneira, ainda remanesce certa cegueira nas análises de Brecht. Ele não havia atentado para o fato de que traçar contornos materiais, que formam o perfil do sujeito inserido nas dinâmicas capitalistas dos monopólios ou oligopólios, implica moldá-los de forma mítica. Profunda e irresistivelmente enredado às estruturas econômicas inescrutavelmente (des)ordenadoras da vida social, tal sujeito não poderia ser mais bem retratado do que pela total opacidade das determinações que o conduziram para esse lugar – mas quais, exatamente, seriam elas? Para dissecá-las não basta dizer que se ligam aos interesses de manutenção de privilégios de capitalistas. Quase uma marionete de um sistema aparentemente autônomo e autorregulado por roupagens racionais, o sujeito sob essa lógica assiste ao apagamento total do que engendra sua prática humana (Eagleton

1993: 230-231). Bem ou mal, algumas leituras críticas sobre a literatura de Kafka seguem percursos semelhantes aos de Brecht. É o que destaca Jeanne-Marie Gagnebin sobre a conhecida obra de Günther Anders, dedicada ao autor tcheco:

o livro de Anders não é somente uma análise fina dos processos de deslocamento (ou de “deslucamento” como Carone traduz a palavra *Verrückung*), de deformação e de alienação na obra de Kafka; ele contém também uma crítica cerrada da ambiguidade literária desta obra. Segundo Anders, mesmo que denuncie a “loucura” da normalidade, a obra de Kafka falha em não conseguir esboçar estratégias de transformação dessa realidade; ela irradiaria mesmo um misto de obediência e de conformidade, um negativismo desesperado que desaguaria na justificação da autoridade (Gagnebin 2015: 6).

Seja como for, o princípio norteador da produção artística brechtiana não se confunde a um simplório retrato global ou detalhado das condições nas quais se encontram os sujeitos. Suas peças são construídas cumprindo uma função pedagógica. É a partir deste lugar que o dramaturgo alemão articula suas reflexões sobre a crítica de arte. Se confere uma tarefa pedagógica à sua obra, a crítica também deve explicitar, tão claramente quanto possível, os meandros materiais, os procedimentos técnicos e as circunstâncias histórico-sociais que ensejaram a confecção da peça de arte analisada. Talvez esteja alocado exatamente aí o fulgor de sua discórdia em relação a Benjamin. Ao sobrepor a parábola de Kafka à de Brecht, Benjamin coloca em dúvida a necessidade de tal elucidação didática da forma como a empreende o dramaturgo. Tal questionamento, bem analisado por Stéphane Mosès (2006),

fica especialmente nítido no debate que se desdobra entre eles sobre a fábula kafkiana “A próxima aldeia”.

Para Benjamin (2017), o estilo parabólico kafkiano é paradoxal. Se a parábola é notoriamente o gênero literário que porta um ensinamento de cunho moral, em Kafka ela torna-se índice da atrofia da tradição e da autoridade teológicas, convertidas em sua versão secular moderna. Em termos psicanalíticos, pode-se dizer que a tradição – comumente tida como registro do simbólico – passa a figurar em Kafka como o Real, impossível de se inscrever e de ser transmitido pela palavra. Daí que Kafka condense, aos olhos de Benjamin, o próprio dismantelar da doutrina judaica e de seu caráter sagrado. Coloca-a sob forma de enigma ilegível, ainda que sua força se mantenha imponente na versão secularizada das Leis.

Literariamente insuperável<sup>4</sup> aos olhos de Benjamin, a parábola “Diante da Lei” traz um sujeito que passa a vida diante de uma porta a esperar pelo reconhecimento da Lei, mas não consegue nem mesmo atravessar a passagem para o recinto no qual ela estaria. Há um guarda, que diz a ele para esperar. Ele espera. Espera a vida toda. Até que lhe ocorre perguntar ao guarda, já em seu último fio de vida:

– “Todos aspiram à lei” – diz o homem. – “Como se explica que em tantos anos ninguém além de mim pediu para entrar?”. O porteiro percebe que o homem já está no fim e para ainda alcançar sua audição em declínio ele berra: – “Aqui ninguém mais podia ser admitido, pois

---

4 Na carta de 21 de julho de 1925, Benjamin escreve a Scholem: “*Seine kurze Geschichte ‘Vor dem Gesetz’ gilt mir heute wie vor zehn Jahren für eine der besten, die es im Deutschen gibt*” (Benjamin 1966: 397).

esta entrada estava destinada só a você. Agora vou embora e fecho-a” (Kafka 1999: 23).

A fábula não pode ser o que promete – uma lição de moral. Pois, justamente, não há moral a ser seguida. O que a história indica é a ausência de uma Lei na qual seria possível se encaixar. Kafka não induz o leitor a uma resposta unívoca. Joga-o no vácuo. Uma das camadas que podem ser pensadas a partir da parábola é que a Lei está implicada na ação efetiva do sujeito. Isto é, não existe Lei anterior ao ato. Aquele que age acionará palavras ou dará passos em falso, fazendo suas máculas próprias na linguagem, pois o erro é a condição de cada um de seus gestos. O gesto feito pelo homem da fábula de Kafka, seu crime, foi a pergunta, que colocava em *questão* as regras enunciadas pelo sentinela, supostamente guardião da Lei. Aqui as restrições de Brecht a Kafka parecem dissolver-se quase inteiramente.

A *quase* confusão entre Brecht e Kafka e o lugar da diferença ínfima existente entre eles emergem, mais uma vez, no contraste entre a parábola “Diante da Lei” – que concentra toda a gestualidade do protagonista submetido à ordenação social, e sua ação de ruptura com o sistema da Lei ao questionar as normas ali colocadas – e a peça brechtiana “A decisão”. Nesta, nenhuma normatividade mostra-se capaz de indicar o caminho “correto”, cabendo aos sujeitos julgar e arcar com o peso de suas escolhas em situações social e politicamente circunscritas, dando as costas à validade imaginária de normas morais. Na fábula kafkiana parece ficar indicado que o sujeito pode antecipar-se ao reconhecer o caráter arbitrário da Lei – ele certamente terá que lidar com tal sistema opressor, mas não ficará submetido à culpa

moral que lhe dá sustentação. Olhando por esse prisma, “Diante da Lei” não está distante de “A decisão”. Entretanto, é verdade também que a peça de Brecht apresenta o desdobramento minucioso dos impasses colocados pelas situações, o que não ocorre na construção literária kafkiana que lança o leitor ao trabalho de construir por si mesmo aquilo que fica apenas sugerido de maneira enigmática.

Sobre este último aspecto, o tom enfático de Brecht, ao condenar o caráter obscuro da parábola kafkiana, carregava um diagnóstico: de modo pueril, Benjamin sentia-se seduzido por zonas ocultas. Seria um erro, avalia Brecht, encantar-se pela “estéril profundidade” (Benjamin 1991: 528, trad. nossa) kafkiana. Nada disso significava anular a perspicácia singular de Kafka. Como vimos, Brecht admite que ele soubera, como ninguém, demarcar o caráter burocrático e alienante das grandes cidades. Todavia, seu veio insondável, pondera o dramaturgo, adquire tonalidade fascista ao render-se às formas difusas de abordar as determinações sociais e políticas de seu próprio tempo. É de modo peremptório que Brecht declara: “eu rejeito Kafka” (Benjamin 1991: 527, trad. nossa).

Nota-se, antes de mais nada, como os debates com Walter Benjamin oferecem ao dramaturgo matéria para refinar seu discurso sobre seus intentos dramáticos e suas reflexões sobre as funções da arte. Do lado de Benjamin, não é muito diferente. Ele elabora suas perspectivas a partir dessas diferenças ínfimas que carregam toda uma força e vibração para resistir ao horror. Em outros termos: o foco aqui deixa de ser apenas Kafka ou a própria tensão Brecht-Benjamin para localizar-se no processo lin-

gúístico do debate em si, que enseja a construção contínua de reflexões e aprimora discursos que fazem a ambos avançarem em suas próprias obras, situadas em um determinado tempo histórico e espaço sócio-político.

Se Brecht tinha em vista um teatro dialético, Kafka era, a seus olhos, a obstrução de qualquer movimento dessa natureza. Os elos com critérios da *Poética* aristotélica já estavam desfeitos. Reconciliar, pela catarse, o público passivo e identificado empaticamente ao enredo representado não era do feitio de Brecht. Ele visava, antes, promover no público distância e estranhamento. Elucidava em cena os processos técnicos a partir dos quais a produção artística havia sido engendrada. Tal movimento de explicitação pretendia conferir aos espectadores um lugar de participação efetiva na obra, retirando-os de uma posição fatalista, na qual o destino se impõe inexoravelmente. Por esse prisma, Kafka parece tornar-se mesmo a antítese de Brecht. Sabe-se que os personagens kafkianos estão condenados de antemão pela arbitrariedade de um sistema de leis inapreensível. Brecht, ao contrário de Kafka, almeja uma transformação efetiva no próprio processo de participação do espectador e na confecção das obras por parte dos artistas.

Com foco voltado àqueles que se mantinham alijados da história, o dramaturgo se empenha em interromper a cadeia repetitiva dos acontecimentos. O *gesto* dos atores é a lâmina que desfaz os nós dos laços dados pelos vencedores da história. Díspar da ideia de que o teatro deveria recompensar os destroços do mundo dado, Brecht o pensa como *práxis* que impulsiona à ação política. O que se observa em suas peças é o humano destituído

de alma, seja ela boa ou ruim. Não há qualquer natureza eterna e imutável. Sobre a subjetividade, são os sabores da história a moldarem a personalidade, sempre cambiante, como são, aliás, os diferentes personagens assumidos pelo ator. É nesse sentido que Anatol Rosenfeld caracteriza a fábula brechtiana:

a despersonalização do indivíduo, a sua desmontagem e remontagem em outra personalidade; trata-se de uma sátira à concepção liberalista do desenvolvimento autônomo da personalidade humana e ao drama tradicional que costuma ter por herói um indivíduo forte, de caráter definido, imutável. A concepção épica desta peça liga-se, pois, a uma filosofia que já não considera a personalidade humana como autônoma e lhe nega a posição central (Rosenfeld 2002: 146).

Para atingir tal despersonalização, Brecht recorre a certa extravagância dos artifícios. Abre mão da verossimilhança com a realidade aparente. Ao invés de envolver e cooptar o espectador, Brecht acirra a lacuna entre o público e os atores, promovendo zonas de desconforto que enfatizam os enredados *gestos* do ator épico. O ator dramático constitui-se previamente no interior de uma narrativa que se desdobra ante os olhos do público, ao passo que o ator épico exige elementos da própria plateia para que seus contornos sejam desenhados no palco.

O jogo conduz a pedagogia teatral, exercício lúdico de desmontagem e remontagem corpórea do ator e do público. O *gesto*, decreta Benjamin (2017), é o princípio formal decisivo do teatro épico. Sem poder ser forjado, brota de maneira circunscrita no fluxo vivo dos desdobramentos dialéticos. Aliás, é quando interrompida que a ação dá lugar à potência gestual. Zeloso com as

mediações do teatro épico e com as técnicas de encenação desenvolvidas por Brecht, Benjamin (2017) foca o instante da passagem da ação à produção do *gesto*. O que ata a particularidade deste e a totalidade do fluxo da peça está em cada uma das contradições que compõem as partes, sem que o encadeamento da encenação esteja encerrado de antemão. Interrupções conferem aos acontecimentos a estranheza inerente aos interstícios da construção artística até que seu limite seja vislumbrado, em uma ameaça de desmoronamento total da peça.

Toda essa arquitetura brechtiana é muito bem condensada por Luciano Gatti. Ao citar uma passagem das análises feitas por Patrick Primavesi, o autor afirma:

“Do mesmo modo como nas narrativas de Kafka, os *gestos* do teatro épico não têm ‘nenhum significado simbólico assegurado’ e permanecem dependentes da respectiva ordenação experimental”. Como o *gesto* não é redutível a um significado preciso, mas é a própria apresentação gestual de abertura do sentido, a função pedagógica do teatro se efetiva como precedência da exposição em relação ao sentido fixo e determinado (Gatti 2008: 75).

O teatro épico produz, então, uma tradução do espiritual no gestual,<sup>5</sup> capaz de preservar, para Brecht, seu caráter “enigmático irreduzível” (Lehmann *apud* Gatti 2008: 75) ao abrir a teia discursiva para novos sentidos. Surpreende aqui a imprevisível aproximação entre Brecht e Kafka: um aspecto de *teor enigmático* também ronda o caráter gestual do teatro épico. Ora, a faceta obs-

---

5 É interessante notar como há aqui, ainda, uma referência ao seu texto de juventude “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, mas com um ligeiro deslocamento que vai da palavra para o gesto (Benjamin 1916/2011).



cura de Kafka não era precisamente o elemento a atormentar os pensamentos de Brecht? Como admitir agora que tal mistério gire em torno daquilo que definiu sua arte da maneira mais decisiva?

Stéphane Mosès aponta um caminho ao destrinchar as diferentes interpretações de Benjamin e Brecht sobre a parábola kafkiana *A próxima aldeia*:

Ao contrário de Benjamin, Brecht não baseia sua reflexão na forma linguística da narrativa de Kafka; ele não se refere ao seu modo de enunciação, mas à própria proposição, isto é, ao paradoxo relativo à extrema brevidade da vida [tema da parábola]. Brecht não se preocupa com a construção do texto, com a perspectiva que é simultaneamente narrativa e temporal e que relativiza o paradoxo, fazendo-o se referir a uma deformação da experiência da duração. Brecht não está interessado em refinamentos formais, mas nas ideias que o texto pode transmitir. Portanto, sua interpretação busca trazer o texto de volta à sua estrutura lógica. O que é importante para Brecht não é o texto como um todo, mas a proposição final, isto é, a impossibilidade de chegar à próxima aldeia (Mosès 2006: 170).

## **Linhas de montagem de Brecht e Benjamin**

Pela citação do trecho de Mosès, seria possível deduzir que Brecht não se preocupa com aspectos formais das obras de arte. Contudo, se as linhas escritas por Brecht forem cuidadosamente lidas, a conclusão de Mosès não pode ser acatada.

Ainda que separar forma e conteúdo seja um procedimento insuficiente por não corresponder à unidade que perfaz as obras de arte, colocar a lente ora em um desses aspectos ora em

outro pode ser importante na explicitação crítica dos problemas e soluções artísticas. Até aqui, o foco voltou-se para a matéria das restrições feitas por Brecht a Kafka – o véu misterioso depositado sobre a Lei. Agora a direção da lente voltar-se-á para diferenças e aproximações em relação ao aspecto formal das obras. Observar de perto os aspectos formais da obra brechtiana será possível a partir de uma aproximação com a construção estilística de Benjamin.

Tema caro a diversos comentadores, a escrita benjaminiana não poderá receber tratamento exaustivo. Limito-me a uma breve exposição baseada em *Construído com astúcia* de Erdmut Wizisla (2015). Ali o autor subscreve a autodesignação de Benjamin como “autor que atuava como estrategista no combate literário” (Wizisla 2015: 14). O ensaio é uma análise concisa dos procedimentos de Benjamin para burlar censuras e barreiras editoriais. Explica Wizisla que, no rol de materiais benjaminianos, descobertos por Reinhard Müller, em 2004, no “Arquivo Especial” de Moscou, estavam as mais de quarenta páginas de esboços e versões do artigo “Um instituto alemão de livre pesquisa”. Era um trabalho de Benjamin sobre o Instituto de Pesquisa Social. Foi publicado em maio de 1938, no número 5 do primeiro ano da revista de exílio suíça *Mass und Wert* (Medida e valor).

O artigo de Benjamin tem uma “existência espectral”. Dele refrata-se o desenrolar da história de sua publicação. Ferdinand Lion, redator de *Mass und Wert*, amputa o texto benjaminiano e o coloca na seção de críticas. Por isso, na *Gesammelte Schriften*, de Benjamin, ele foi incluído no volume III, correspondente a críticas e resenhas. Nas duas cópias disponíveis no Arquivo Wal-

ter Benjamin há uma nota preliminar que permite reconhecer um princípio construtivo dos trabalhos benjaminianos.

O artigo surgiu a partir de um encontro entre Max Horkheimer e Benjamin que ocorreu em 1937. [...] Horkheimer e Benjamin sabiam desde o começo que haveria dificuldades com o responsável pela redação. Lion havia colocado duas condições. A contribuição “não [deveria ser] comunista”, e deveria aparecer na seção de críticas da revista: uma clara limitação da extensão do artigo, que o redator disfarçou com a indicação de que não haveria espaço ali “nem lugar nem possibilidade para se expandir” (GS V, p. 617). Benjamin teve que se adaptar, portanto, de imediato à necessidade de um procedimento estratégico. No *exposé* pode-se ler: “O primeiro cuidado, certamente, será contermo-nos de que os limites de espaço e conteúdo que a redação impôs não conspiram para que, entre ambos, não reste já lugar algum” (GS V, p. 619). Benjamin tratou de responder à observação política do redator conservador mediante um mascaramento. Para ele, que no começo do exílio queria adotar o pseudônimo [...] *lateo*, em latim “estou escondido”, não se tratava de um exercício desconhecido. No *exposé* se anuncia tal tática da seguinte maneira: “Se não se quer deixar levar facilmente pelo jogo de censura de Lion, as perspectivas políticas devem permanecer ocultas, na medida do possível”. Seu artigo deveria atrair “a atenção da burguesia culta”; para o qual era apropriado tudo o que se encontrava apoiado em Freud (Wizisla 2010: 16).

Merecem destaque os “elementos arquitetônicos” e “totalmente ocultos” (Wizisla 2010: 17) que sustentam de maneira incontornável o edifício do texto. Sagaz, Benjamin constrói seu trabalho de maneira móvel. No dia 6 de março de 1938, o redator recebe a carta irônica de Benjamin, na qual se lê: “Envio-lhe no

mesmo correio, não um manuscrito, mas vários. De tal maneira, ao qualificar de mero lastro uma peça depois da outra de minha bagagem de ideias, espero ter facilitado seu trabalho como redator” (Benjamin 1991: 36, trad. nossa).

Em uma nota preliminar, Benjamin detalha para o redator todas as onze possíveis formas de compor o artigo. Enigmas e mensagens cifradas ganham formas concretas em todas elas. Das onze possibilidades diversas de combinar os oito elementos apresentados no artigo, o redator optou por uma décima segunda, que violava as instruções de Benjamin. Embora pareça disparatada, a nota descreve detalhadamente os modos pelos quais podem se dar as construções do artigo. Ainda assim, “Lion” diz Wizisla (2010: 19), “enfioi a mão violentamente no manuscrito”; foram as astuciosas instruções de Benjamin, porém, que impediram algo pior. Max Horkheimer considerou tal estratégia como “uma clara vitória sobre a ‘tática do silêncio’” (Wizisla 2010: 19). Benjamin conseguiu driblar a sabotagem de Lion ao “deter de antemão” as “más intenções” do redator, como explicou a Horkheimer em carta de 7 de março de 1938.

O filósofo persegue seu princípio de ruir os óbices impostos pelo editor por meio de uma estratégia de montagem. Como esclarece Wizisla:

o conceito de quebra-cabeças me parece bastante pouco adequado. A construção do artigo sobre o Instituto, a que aqui se atribuiu o caráter de modelo, diferencia-se daquela de um quebra-cabeça (*puzzle*), na qual cada parte tem o seu lugar definido, que é preciso encontrar. Para as partes das construções de Benjamin há, em contrapartida, diversas possibilidades. [...] O modo de pro-

dução de Benjamin respondia a um princípio de módulos segundo o qual partes individuais do texto, fechadas sobre si mesmas, podiam ser montadas novamente. O que torna sua construção flexível, variável, ao mesmo tempo, citável e vedada contra abusos (Wizisla 2010: 21-22).

Um modo de construção que significa “um adeus à linearidade e a hierarquia” (Wizisla 2010: 22). Se há início e fim, os elementos que compõem as diferentes montagens são, em princípio, equivalentes. Como mostra Wizisla, manobras de *copy and paste* já estão ali presentes. No trecho N do trabalho das Passagens, esse procedimento aparece de modo muito claro: “A primeira etapa deste caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é, erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão” (Benjamin *apud* Wizisla 2010: 22).

Voltemos a Brecht e olhemos de frente para esses dois amigos. Em *O trabalho de Brecht*, de José Antonio Pasta, temos acesso a algo muito próximo da descrição feita por Wizisla do procedimento de Walter Benjamin. Sobre a produção artística brechtiana, Pasta declara:

A disseminação da totalidade em múltiplos textos e ações fragmentárias – onde não se tematiza a totalidade, mas se pratica a ruptura de compartimentações – ela mesma cobra a reunião do múltiplo e do disperso, o que, por sua vez, só pode se dar como uma prática de construção problemática e arriscada da totalidade. “Todo Brecht” está efetivamente em ação no menor de seus fragmentos”. “[...] Se o texto inteiro está em ação no menor de seus fragmentos, isto quer dizer que o menor fragmento chama sua articulação a um outro. Ler Brecht é fazer montagem (Pasta 2010: 122-123).

Com essa breve exposição, seria possível afirmar, retomando Stéphanie Mosès (2006), que o debate em torno de Kafka está fundado em uma pequena fissura entre aquilo que seria propício a uma montagem construtiva da escrita intelectual e artística e aquilo que seria adequado, aos olhos de Brecht, à montagem teatral. Ou seja, é evidente que, ao contrário do que sugere Mosès, nas discussões sobre Kafka, Brecht preocupa-se com o caráter formal e não apenas com o conteúdo das obras. Entretanto, a forma kafkiana parece-lhe, por assim dizer, caída dos céus.

Como vimos de um outro prisma, o *gesto* brechtiano também resguarda elementos inapreensíveis. É importante, então, observar a diferença diminuta, mas nem por isso irrelevante, entre Kafka e Brecht. Para encurtar a história: o lugar inapreensível nas obras de Kafka são a Lei e a tradição. Daí que Benjamin veja na própria construção textual do escritor tcheco uma tentativa de materializar esse horizonte que escapa aos modernos, retirando dele qualquer traço transcendental. Ou seja, Brecht não percebe que, do ponto de vista estético, Kafka está longe de ser um autor que faz apelo ao caráter insondável de alguma verdade metafísica. Ele retrata na forma e no conteúdo literário as ruínas que contornam uma ausência. De outro lado, que seja a Lei aquela a propeler toda a construção da matéria literária de Kafka, é uma questão colocada por Brecht a Benjamin que deveria ganhar atenção. Sim, pois é significativo que o elemento inapreensível no teatro épico seja o *gesto* – trata-se de um componente ínfimo que nasce do movimento corpóreo comum e que escapa tanto da palavra, que tem resquícios do *nomos* (lei), quanto da ação, que é um desdobrar da vontade e da escolha do

sujeito. Esse pequeno sinal vibrante, que rompe com a cadeia de acontecimentos já previamente figurados, é exatamente o resto não inteiramente cooptado pelas amarras das Leis que ordenam o mundo opressor da modernidade capitalista.

### **Autoridade da crítica: psicanálise e estética**

É Gerhard Scholem (Mosès 1992) quem aponta para a forma obliterada da transcendência na obra kafkiana. Uma repetição exaustiva dos temas da dúvida, da incerteza e do esquecimento, bem como a plethora de formas linguísticas ligadas à negação ou à ambiguidade, dão a dimensão da crise da tradição na modernidade europeia. Trata-se de uma teologia fundamentalmente negativa, na qual Deus é a própria constatação de sua ausência. Kafka espelha tal crise da tradição pela deterioração dos procedimentos de sua transmissão, cuja importância seria vital na perpetuação de uma cultura que deveria ser passada de uma geração a outra.

Se o abalo da crença religiosa, pelo espírito iluminista, implicou um choque da autoridade magisterial paterna, a quem estava reservada a tarefa de transmissibilidade de textos revelados, a revolta em relação ao pai, vivida por toda uma geração de judeus assimilados, era ambivalente: por um lado, aceitavam e cultivavam a integração secular e recebiam com sede a cultura clássica e iluminista; por outro, havia o pesar da fragilidade em relação a uma autoridade que se demonstrava débil, suscetível.

Como moldura vazia, a Lei nada mais representa. Pais judeus preservavam certa lealdade formal em relação às leis reli-

giosas, mas estas já tinham perdido sua validade. Para os pais dessa geração de intelectuais e artistas, a Lei não tinha outro conteúdo senão a própria legalidade; não expressava nada além de sua própria autoridade, destituída de qualquer sentido. A ordem simbólica perdera-se. Sua única função era a de ser sinal de uma identidade. Nas palavras de Mosès:

No microcosmo da família judaica, a rebelião dos filhos, tema banal da literatura no início do século, assumiu a dimensão de uma genuína derrubada de valores. Pode não ser acidental que a invenção de Édipo e seu papel fundador na constituição da psique date do início do século XX e apareça precisamente em Viena, onde o processo de assimilação dos judeus da Europa Central atingiu seu auge naquela hora. A história das descobertas de Freud mostra claramente tudo o que o desenvolvimento de sua teoria deveu à sua experiência clínica, nutrida por narrativas dos conflitos psicológicos característicos de uma burguesia judaica no caminho da absorção na sociedade circundante. [...] Em Freud, como em Kafka, são as ambiguidades do pai em relação ao seu próprio judaísmo, as inconsistências de uma demanda em cujo nome o filho é induzido a permanecer fiel aos valores que o pai não conseguiu entregar a ele [...], que priva o discurso paterno de sua credibilidade. Trata-se de um vínculo duplo que reflete as incertezas de uma geração de transição, dividida entre seu apego ao passado e a atração da assimilação, e onde a autoridade paterna é irremediavelmente depreciada. A permanência da tradição no judaísmo repousa precisamente no poder intangível dessa autoridade; pois é a autoridade do pai que garante a autenticidade e a validade sempre atual da Lei Divina. Portanto, não é por acaso que a crítica freudiana da religião se baseie na desmistificação da ideia de Deus, concebida como uma projeção da imagem do pai, e na concepção da Lei como injunção paterna (Mosès 1992: 146-147).



Com a extensa citação, finalmente articulam-se dialeticamente os dois elementos aqui destacados: a Lei em Kafka e o *gesto* em Brecht. Realçado no palco, o *gesto* resiste aos trejeitos de uma tradição perdida. Dissolve a micagem automaticamente personificada e viciada para enlaçar-se de maneira descontínua ao contexto social específico. O ator assume certa estranheza. Livra-se dos cacoetes da tradição burguesa entranhada. Toma consciência cênica por deslocamentos e contradições em relação ao enredo esperado imaginariamente pelo espectador.

Logo se vê que, ao mesmo tempo em que a faceta desconexa do *gesto* épico pode ser aproximada da forma literária kafkiana, esses dois elementos entram em uma zona tensa na qual o atrito mantém-se insolúvel. De um lado, a Lei em Kafka fragiliza-se em termos simbólicos, mas é operante ao massacrar o sujeito, eterno refém da arbitrariedade e da arruinada sistematização tradicional em sua versão secular moderna. De outro, Brecht insiste em expor as mediações dos poderes e a inconsistência de sua legitimidade. O *gesto* torna-se anteparo. Obstrui a ordenação tácita e constrictiva da Lei.

A tradição opressora vacila pelo ímpeto insurgente concentrado no ínfimo e vibrante movimento gestual brechtiano. Em Kafka, as personagens é que vacilam em meio à engrenagem que as trucidava inapelavelmente. Por outro lado, Kafka imprime seu *gesto* de denúncia na escritura de seus textos, suspendendo o olhar do leitor ao retirá-lo de sua funcionalidade mecânica e neutralizadora de absurdos. Brecht preserva um desespero inconformado e apela à participação ativa. Kafka cultiva a perplexidade e assola esperanças pueris. Talvez, contudo, à sua revelia – ele que-

ria até mesmo que sua obra fosse queimada após sua morte –, Kafka resguardasse em cada *gesto* de imprimir as letras no papel, em uma persistência voraz, uma centelha de confiança de que olhos depositados sobre seus escritos pudessem despertar do sono da modernidade e dar um passo para fora de seus moldes.

## Conclusão

Em meio a esses ardentes debates, o exilado hóspede de Svendborg-Dinamarca passava os dias com o casal Helène Weigel e Bertolt Brecht entre aprazíveis refeições, leituras comuns ou não de livros, comentários sobre leituras, redação de textos, planos para publicações, apostas altas ou baixas, risadas, passeios, jardinagem e, como já dito, jogos de xadrez e apreciação de charutos. Benjamin nunca se sentiu apartado de Brecht pela contundência de suas críticas. Muito pelo contrário: quanto mais intensidade na fricção das divergências, mais estimulante se tornava a parceria. A vaidade não orientava essa amizade. Não eram as personas envolvidas o que se encontrava no centro. Nem o sentimentalismo da relação. O foco era a luta contra o fascismo. Como artistas e intelectuais, fazê-lo exigia pensar severamente sobre as potências da arte em suas mínimas formas. Refinar critérios não condiz com atalhos atenuantes.

Penso que expor a densidade das conversas, a delicadeza das diferenças, os afetos transbordantes e outros tantos latentes, os ímpetos agressivos e afetivos e os silêncios pode nos ensinar algo sobre os dias atuais, nos quais tudo está codificado e cifrado à serviço do poder do Capital e do ranço fascista. Sustentar con-

flitos e tensões, colocar a reflexão à serviço de afetos intensos e permitir que se construa no hiato, que sempre remanesce entre diferenças minúsculas, um ínfimo gesto não programado pelo poder totalizante, talvez seja uma fagulha de liberdade. Para que ela se expanda haverá, ainda, muito trabalho.

Recebido em 23/08/2020

Publicado em 10/08/2021

## Referências

- ANDERS, G. *Günther Anders antwortet: Interviews & Erklärungen*. Berlin: Edition TIAMAT, 1987.
- BARROZO, N. “Críticas de arte histórico-materialistas: Benjamin e Brecht, leitores de Kafka”. *Revista Paralaxe* 3 (2), p. 31-42, 2015.
- BENJAMIN, W. *Briefe*, hg. v. Gershom Scholem u. Theodor W. Adorno. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1966.
- . *Ensaio sobre Brecht*. Trad. C. Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017 [1966].
- . “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte”. In: W. BENJAMIN: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Trad. P. S. Rouanet São Paulo: Editora Brasiliense, 1997 p. 137-164.
- . “Notizen Svendborg Sommer”. In: —. *Gesammelte Schrifften*, v. VI. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991 [1934], p. 523-4.

- . “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”.  
In: —. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. S. Kampff Lages, E. Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011 [1916], p. 49-74.
- BRECHT, B. “Congresso Internacional de Escritores em Defesa da Cultura. Paris 1935. Intervenção de Brecht”. *Estudos em arte e sociedade* 9 (1), trad. I. Camargo, p. 204-208, 2012 [1935].
- EAGLETON, T. *A ideologia da estética*. Trad. M. S. R. Costa. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1993.
- GAGNEBIN, J.-M. “Deslocamentos e deformações em Kafka”.  
*Viso – Cadernos de estética aplicada* (17), p. 2-14, Julho-Dezembro/2015.
- GATTI, L. “Benjamin e Brecht: A pedagogia do gesto”. *Cadernos de Filosofia Alemã* (12), p. 51-78, Julho-Dezembro 2008.
- JAMESON, F. *Aesthetics and Politics*. Londres: Verso Editions, 1980.
- KAFKA, F. “Diante da Lei”. In: F. KAFKA. *Um médico rural. Pequenas narrativas*. Trad. M. Carone. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999 [1915] p. 21-29.
- KNOPF, J. *Brecht-Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 2003.
- LUKÁCS, G. “Trata-se do realismo”. In: C. E. J. MACHADO. *Um capítulo da história da modernidade estética: Debate sobre o expressionismo*. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2016, p. 247-283.
- MACHADO, C. E. J. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre expressionismo*. São Paulo: Editora UNIFESP, 2016.

- MOSÈS, S. “Brecht and Benjamin Interpreted Kafka”. Trad. R. Stella. 2006. p. 175-164. Disponível em: [www.academia.edu/15736007/Brecht\\_and\\_Benjamin\\_interpret\\_Kafka\\_by\\_Stephane\\_Moses](http://www.academia.edu/15736007/Brecht_and_Benjamin_interpret_Kafka_by_Stephane_Moses). Acesso em: 30 abr. 2021.
- . *The Angel of History: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Califórnia: Stanford University Press, 1992.
- PASTA, A. *Trabalho de Brecht*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- RÖHL, R. C. O. “Ascensão e queda da cidade de Mahagonny: Uma ópera épica”. *Fragmentos Bertolt Brecht* 5 (1), p. 127-134, 1995.
- WIZISLA, E. *Benjamin e Brecht: História de uma amizade*. São Paulo: Edusp, 2013.
- . “Construído com astúcia. Um modelo para o modo de escrever de Walter Benjamin”. In: C. E. J. Machado, R. Machado Jr., M. Vedda (orgs.). *Walter Benjamin: Experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 13-22.