

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

MARIA CAROLINE TROVO

Um estudo das [possíveis] contradições da cultura no capitalismo do
pós-guerra: uma abordagem do Teatro da Vertigem

Araraquara
2006

MARIA CAROLINE TROVO

Um estudo das [possíveis] contradições da cultura no capitalismo do
pós-guerra: uma abordagem do Teatro da Vertigem

Dissertação apresentada como exame para a obtenção
do título de Mestre, junto ao Programa de Pós-
Graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências e
Letras da Unesp-Araraquara, sob orientação do Prof.
Dr. Renato Bueno Franco.

Araraquara
2006

**Aos meus pais, João e Maria (in memoriam)
e a Egydio**

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao CNPq, cujo apoio financeiro, desde os anos de iniciação científica, tornaram viável este trabalho. Nas reuniões do GEP – Tecnologia, Cultura e Formação, tive a oportunidade de crescer intelectualmente, por isso meus agradecimentos aos colegas juntamente com os quais cresci. A José Ernesto Pessoa, criador da Cia. Do Feijão, agradeço pelos esclarecimentos em nossas poucas, porém produtivas, conversas. Ao Prof. Dr. Renato Bueno Franco, um agradecimento especial por sua fundamental colaboração como doutor e, ao mesmo tempo, como amigo, que soube compreender os problemas pessoais que acompanharam a realização deste trabalho.

RESUMO

O presente trabalho busca estabelecer as diretrizes de uma política estética eficaz na pós-modernidade, entendida aqui como o estágio mais avançado do capitalismo (e não como um conceito meramente estético). Para tanto, parte-se do esmiuçamento de um fundamental capítulo da história da modernidade estética – qual seja, o ‘debate sobre o expressionismo’ – bem como da relação entre Walter Benjamin, importante teórico da modernidade, e Bertolt Brecht, dramaturgo alemão vanguardista. Com isso, extrai-se ensinamentos e categorias interpretativas fundamentais à prática da crítica cultural, que são pensadas em relação ao grupo Teatro da Vertigem – manifestação cultural com origem na década de 90, na cidade de São Paulo (Brasil). Tal grupo apresenta como principal característica um tratamento diferenciado à categoria **espaço**, permitindo assim sua contraposição com a estética do mapeamento, tal como entendida pelo teórico Fredric Jameson em seu *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Por outro lado, verifica-se também a presença, no grupo, de características que o aproximam da lógica da indústria cultural, fenômeno caracterizador da cultura na atualidade. Portanto, por meio da análise do grupo Teatro da Vertigem, que desponta como a manifestação cultural atual que mais se aproxima de uma estética emancipatória, adentra-se no universo das contradições da cultura na contemporaneidade.

Palavras-chave: modernidade; política estética; indústria cultural; Teatro da Vertigem; contradição; espaço.

ABSTRACT

The present work aims to establish the directives of an efficient political aesthetic in the post-modernism, here defined as the most advanced stage of the capitalism (and not merely an aesthetic concept). Therefore, it departs from a detailed and fundamental chapter of the history of the aesthetic modernity – that is, the ‘debate of the expressionism’ – as well as the relation between Walter Benjamin, an important theoretician of modernity, and Bertold Brecht, a vanguard German dramatist. With this, lessons and interpretative categories fundamental to the practice of culture criticism are extracted, based on the relation to the Vertigo Theater – a cultural manifestation originated in the nineties, at São Paulo city (Brazil). This group presents as main characteristic a distinctive treatment to the category of space, permitting your contraposition with the aesthetic of special-cognitive mapping, as point the theoretician Fredric Jameson in his *Post-Modernism: the cultural logic of tardy capitalism*. Nevertheless, it is also verified in the group the presence of characteristics that approaches it to the logic of cultural industry, a characterizing phenomenon of the culture in the actuality. Hence, through the analysis of the Vertigo Theater group, which emerges as an actuality manifest culture closer to an emancipating aesthetic, it is possible to enter into the universe of culture’s contradictions of the contemporaneity.

Keywords: modernity; aesthetic politics; cultural industry; Vertigo Theater; contradiction; space

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 07 |
| 01 Walter Benjamin e Bertolt Brecht: mapeamento de uma relação | |
| 1.1 A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica | 11 |
| 1.2 O Autor como Produtor | 21 |
| 1.3 O Que é Teatro Épico? | 31 |
| 1.4 Breve incursão na filosofia da história de Walter Benjamin | 38 |
| 1.5 Tentativas sobre Brecht | 40 |
| 02 Sobre a relevância contemporânea do ‘debate sobre o expressionismo’ | |
| 2.1 ‘Debate sobre o expressionismo’, ainda? | 45 |
| 2.2 Georg Lukács. Sobre a conexão entre fascismo e expressionismo e sua avaliação das vanguardas históricas | 48 |
| 2.3 Sobre A Herança deste Tempo, de Ernst Bloch | 57 |
| 2.4 Antecedentes políticos do ‘debate sobre o expressionismo’ | 64 |
| 2.5 O ‘debate sobre o expressionismo’ | 67 |
| 03 Sobre o Teatro da Vertigem | |
| 3.1 Teatro da Vertigem: apresentação crítica | 74 |
| 3.2 Sobre a ‘herança cultural’ do Teatro da Vertigem | 82 |
| 3.3 Um diálogo mediado entre o ‘debate sobre o expressionismo’ e o Teatro da Vertigem | 87 |
| 04 Sobre a estética do mapeamento cognitivo, de Fredric Jameson | 95 |
| 05 Considerações finais: sobre Jameson e o Teatro da Vertigem | 115 |
| BIBLIOGRAFIA | 121 |

INTRODUÇÃO

O primeiro capítulo apresentado centra-se no interesse de Walter Benjamin pelo teatro épico de Bertolt Brecht, com base em seus textos referentes, direta ou indiretamente, ao teatro épico brechtiano. Benjamin foi, notadamente, o primeiro autor a reconhecer na prática teatral de Brecht o desenvolvimento de um teatro de valor canônico para o século XX, o século das massas. De acordo com Benjamin, o teatro épico criado por Brecht é, assim, exemplo empírico de cultura revolucionária, das massas. Nos itens **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**, **O Autor como Produtor** e **O que é Teatro Épico?**, encontram-se dissecadas as motivações teórico-políticas que fundamentam tal interesse – ou seja, o projeto cultural benjaminiano de criação da cultura das massas, verdadeiramente popular. No cerne do projeto de Benjamin está a diferenciação promovida pelo autor entre as duas possibilidades de uso da técnica, emancipatória e antiemancipatória¹ (sendo a primeira a força motriz de seu projeto). Em **Breve incursão na filosofia da história de Walter Benjamin** estabelece-se uma analogia entre os procedimentos utilizados por Brecht em seu teatro e a filosofia da história de Benjamin. Brecht dá à categoria **tempo** um tratamento que corrobora a concepção benjaminiana de história não-linear e não-evolutiva. O conceito de imagem dialética, fundamental ao entendimento dessa convergência entre os autores – e que mereceria um capítulo à parte – é aqui brevemente tratado. Contudo, o objetivo é apenas o entendimento do interesse de Benjamin pelo teatro de Brecht, sem dúvida favorecido pelo apontamento de tal convergência prática e teórica. **Tentativas sobre Brecht**, por sua vez, relata conversas

¹ Tal diferenciação ficará mais clara logo adiante, bem como a importância do desenvolvimento técnico para o projeto cultural benjaminiano.

entre Benjamin e Brecht, ocorridas durante a convivência de ambos na Dinamarca. A crítica à esquerda marxista da época foi tema recorrente em tais conversas e, sendo assim, garantem nosso interesse por elas, e isto na medida em que ajudam a circundar a relação entre ambos e, ao mesmo tempo, a destacá-los do restante da intelectualidade de esquerda.

O segundo capítulo discorre, principalmente, sobre antecedentes teóricos e políticos do ‘debate sobre o expressionismo’, no qual eclodiram as divergentes posições no interior da esquerda no tocante às questões estético-políticas. Desta forma, o estudo do ‘debate sobre o expressionismo’, importante capítulo da história da modernidade estética, induz à contextualização histórica do interesse de Benjamin pelo teatro de Brecht, bem como à posição destes perante a estética política assumida pelo Partido Comunista Soviético. Contudo, a importância de seu estudo não se extingue com isto. Ainda que muitas das questões tratadas no ‘debate sobre o expressionismo’ sejam hoje anacrônicas, muito se pode aprender com ele (mesmo que de forma não-mecânica). Seu estudo é fundamental àquele que se dispõe à crítica cultural, à análise de [possíveis] obras emancipatórias.

Desta forma, os dois primeiros capítulos podem ser lidos como uma unidade, e isto na medida em que se iluminam mutuamente. A relação entre Benjamin e Brecht é apresentada primeiramente por que ambos (principalmente Brecht) representam o ponto de vista escolhido no debate e, de maneira mais geral, a concepção estética eleita no trabalho. Concomitantemente, a ordenação dos capítulos representa o trajeto intelectual que desemboca na temática no Teatro da Vertigem (do qual trataremos a partir do terceiro capítulo).

No terceiro capítulo, inicia-se a apresentação do Teatro da Vertigem e de sua trajetória. A idéia é situá-lo historicamente e destacar suas principais influências, com o intuito de antevermos, ainda que brevemente, sua posição na história do teatro brasileiro e

perante a herança cultural como um todo. O grupo teatral paulista foi escolhido para análise, dentre as manifestações culturais significativas da atualidade, por apresentar um tratamento diferenciado à categoria **espaço** (como fica claro no decorrer do texto). O Teatro da Vertigem constitui-se justamente sobre este referencial. Sua proposta é a re-significação dos espaços públicos, ou seja, sua estética busca um [re]mapeamento de tais espaços. Posteriormente, estabelece-se um diálogo entre as categorias interpretativas extraídas por Stephan Bronner do ‘debate sobre o expressionismo’ e o Teatro da Vertigem. Por meio de tal diálogo, despontam todas as suas principais características, principalmente a especificidade de seu tratamento ao referencial **espaço**.

No quarto capítulo, trata-se primordialmente de Fredric Jameson e do significado de sua ‘estética do mapeamento cognitivo’, com o intuito de, posteriormente, verificarmos a existência de uma possível correspondência desta com a estética do Teatro da Vertigem. De acordo com o eminente crítico-cultural norte-americano, uma estética emancipatória no atual período do capitalismo – o qual ele denomina **capitalismo tardio** – deve passar por um tratamento ao espaço social capaz de sensibilizar o indivíduo para a sua posição no sistema capitalista global. À esta estética extremamente complexa, cabe, portanto, a tarefa de promover um mapeamento cognitivo espacial-social.

Em *Considerações finais: sobre Jameson e o Teatro da Vertigem*, temos a tentativa de relacionar os temas desenvolvidos nos dois primeiros capítulos com os apresentados nos dois últimos, principalmente no tocante ao desenvolvimento da **técnica**. Além disso, tem seu lugar a comparação crítica entre a ‘estética do mapeamento cognitivo’ e a do Teatro da Vertigem, por meio da qual buscamos o entendimento, concomitantemente, do que seria a estética emancipatória na ‘pós-modernidade’ e de como ela se desenvolve no contexto brasileiro.

Desta forma, os dois últimos capítulos também podem ser lidos como uma unidade. Eles são auto-referentes (a divisão em capítulos, como sempre, é mero recurso didático e auto-pedagógico). Naturalmente, a ordenação de capítulos aqui escolhida não perde, como um todo, o seu sentido. No entanto, como nosso objetivo central é o de apontar as diretrizes do que seria a estética emancipatória na chamada ‘pós-modernidade’, dá-se entre as duas ‘unidades’ um grande salto histórico. As transformações ocorridas no sistema capitalista, no status da cultura (com a perda de sua ‘semi-autonomia’, segundo Jameson) e o desenvolvimento da **indústria cultural** – que pela complexidade extrapolam nossos limites e também nossos objetivos – mereceriam a elaboração de outra dissertação, mas ficam aqui a cargo apenas de Jameson e do Teatro da Vertigem. Independentemente, conseguimos nosso objetivo último, qual seja, adentrar o universo das [possíveis] contradições da cultura no capitalismo do pós-guerra.

01 Walter Benjamin e Bertolt Brecht: mapeamento de uma relação

1.1 A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica, de Walter Benjamin

No ensaio *A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de 1936, Walter Benjamin analisa o impacto das então modernas técnicas de reprodução sobre a arte tradicional. Tais técnicas solapam os conceitos sobre os quais se funda a obra de arte tradicional, e assim corrói as bases da cultura tradicional burguesa. Concomitantemente, o autor analisa como estas técnicas lançam a possibilidade de instauração de um novo tipo de cultura, fundada sobre novos conceitos, e que tem na reprodução técnica o seu fundamento imediato. As técnicas de produção instauram um processo que

(...) põem de lado numerosos conceitos tradicionais – como criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo – cuja aplicação incontrolada, e no momento dificilmente controlável, conduz a elaboração dos dados no sentido fascista. Os conceitos seguintes, novos na teoria da arte, distinguem-se dos outros pela circunstância de não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo. Em compensação, podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística. (BENJAMIN, 1986a, p. 166)

A obra de arte tradicional funda-se sobre o critério da autenticidade. Esta constitui o *hic et nunc* da obra, o momento irrecuperável, no tempo e no espaço, no qual a obra teve origem. Sua autenticidade engloba as suas características materiais específicas, bem como as transformações físicas sofridas pela obra ao longo do tempo. O *hic et nunc* da obra insere-a, ainda, dentro de um determinado contexto histórico, de relações de propriedade específicas, das quais a obra funcionará como testemunha. Segundo Benjamin, tal caráter de testemunho histórico faz com que a obra seja objeto de uma tradição. Ao mesmo tempo, o conjunto destas marcas dá à obra sua autenticidade.

Como salienta Benjamin, a obra de arte sempre foi passível de reprodução. Pelo aluno interessado em aprender, pelo próprio criador, desejoso de divulgar sua obra, e por terceiros, interessados em obter lucro com a venda da reprodução. Contudo, diferentemente da reprodução técnica, a reprodução manual aparecia perante o original como uma falsificação. A existência única da obra, seu *hic et nunc*, continuava como o critério que definia a validade da obra. “A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica”. (Ibid., p.167). O que é decisivo aqui é que a reprodução técnica apresenta maior autonomia perante o original do que a reprodução manual. Como mostra Benjamin, a reprodução técnica pode tornar visíveis aspectos do original até então invisíveis ao olho humano, ampliando-o tecnicamente. Por outro lado, a reprodução técnica do original pode estar presente em lugares inacessíveis ao próprio original, estabelecendo uma proximidade, até então inexistente, com o público. “A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto.” (Ibid., p.168). Por estas razões, segundo Benjamin, o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à reprodução técnica.

As técnicas de reprodução desvalorizam, portanto, o *hic et nunc* da obra, sobre o qual se funda o critério da autenticidade, substituindo a existência única da obra por uma existência serial, que a aproxima do público. Na medida em que desvaloriza o *hic et nunc* da obra, a reprodução aparta o objeto reproduzido do domínio da tradição. Possibilitando que o objeto vá ao encontro do espectador, ela promove uma atualização da obra, que faz com que seu caráter de testemunho histórico se desvalorize. Instaura-se, assim, um processo de liquidação do valor tradicional do patrimônio cultural. O peso tradicional da obra de arte tende a desaparecer e, desta forma, modificar a própria natureza da cultura.

Trata-se, portanto, de uma mudança quantitativa levando a uma mudança qualitativa na cultura (como discutiremos melhor mais adiante).

De acordo com Benjamin, o atrofiamiento do conceito de **aura** na era da reprodutibilidade técnica da obra permite resumir o processo pelo qual passa a obra. Para Benjamin, a aura

(...) É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho. (...) (Ibid., p.170)

Assim, a própria definição de aura nos permite captar os motivos de seu atrofiamiento na era da reprodutibilidade técnica da obra. A aura da obra impõe distância entre ela e o público, uma postura de reverência diante dela, de respeito a seu caráter de testemunho histórico. Com a reprodutibilidade técnica, como dito, a obra torna-se próxima do público, livre do peso da tradição e da rede de relações ritualísticas que a envolvia. Ela adquire, na mesma medida, valor de uso, útil na luta de classes. Tende-se a venerar aquilo que está longe, que não faz parte do cotidiano, e não aquilo que está perto (alguns autores vêem aqui a existência de uma teoria de inspiração antropológica). Segundo Benjamin, as massas têm a incessante preocupação de fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’, de ‘superar o caráter único de todos fatos através de sua reprodução’. Assim, o processo de atrofiamiento da aura da obra aparece como consequência da reprodução em larga escala das obras e, ao mesmo tempo, como processo sintomático da mudança qualitativa pela qual passa a cultura.

No momento em que a obra se destaca do domínio da tradição e perde seu caráter aurático, ela fica livre também das relações ritualísticas que a envolvia. “A forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto.” (Ibid.,

p. 171). Assim, quando o critério da autenticidade deixa de ser decisivo, a função social da arte se transforma. Se antes ela era centrada em relações ritualísticas, com as técnicas de reprodução a arte abandona sua existência parasitária e sua função social passa a centrar-se na política. Trata-se de um processo de **refuncionalização da arte**, pelo qual a sua função social passa a ser uma função política. De acordo com Benjamin, é no cinema que tal processo é especialmente visível. Nele, a reprodutibilidade técnica é o fundamento imediato, a condição interna de sua existência, pois o custo de sua produção é tão alto que a difusão se torna obrigatória. A obra cinematográfica é feita para ser reproduzida.

Assim, diferentemente das formas tradicionais de arte, o filme é uma criação da coletividade e que se destina à coletividade. Desta forma, ele põe de lado, como mostra Benjamin, conceitos tradicionais como criatividade, gênio, validade eterna, estilo, forma e conteúdo – conceitos estes cuja aplicação pode levar ‘a elaboração dos dados num sentido fascista’ – e os substitui por outros, como criação coletiva e perfectibilidade (em contraposição aos valores eternos) – os quais ‘podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística’. Isto significa produzir *conceitos estéticos não-apropriáveis pelo fascismo*, ou seja, significa produzir conceitos que ele não possa transpor para a política, com o risco de mudar as relações de propriedade que ele tenta justamente preservar, por meio da estetização da vida política², da transposição dos conceitos artísticos tradicionais para o campo da política (da qual o Manifesto Futurista de Marinetti é exemplo extremo). Desta forma, a politização da arte aparece para fazer frente à estetização da política pelo nazi-fascismo.

² O modo pelo qual o fascismo utiliza a estetização da política para impedir a mudança nas relações de propriedade, bem como os mecanismos utilizados por ele, será discutido mais adiante.

O cinema é, portanto, representante da mudança qualitativa que se opera na arte com o advento das técnicas de reprodução. Ao mesmo tempo em que corroem as bases da cultura tradicional burguesa, por meio do impacto (externo) nas formas de artes tradicionais, tais técnicas mexem com a própria natureza da arte (impacto interno), que agora passa a fundar-se sobre outros princípios. Com tal mudança qualitativa, o fruídor privado da cultura tradicional burguesa é substituído pela coletividade (que também reage coletivamente, segundo Benjamin). Desta forma, a cultura deixa de ser privilégio de uma minoria e passa a fundar-se em princípios democráticos (democracia entendida como a extensão da produção cultural, e não dos produtos culturais). O cinema constitui, portanto, exemplo empírico de cultura revolucionária, das massas, com a utilização da técnica no sentido emancipatório, o de socializar a produção.

Benjamin afirma

Seria possível reconstituir a história da arte a partir do confronto de dois pólos, no interior da própria obra de arte, e ver o conteúdo dessa história na variação do peso conferido seja a um pólo, seja a outro. Os dois pólos são o valor de culto da obra e seu valor de exposição. A produção artística começa com imagens a serviço da magia. O que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas. (...) O valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras: certas estátuas divinas somente são acessíveis ao sumo sacerdote, na cella (...) À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas. (Ibid., p.172-73)

Assim, na medida em que a obra deixa de ser objeto de culto, em que se livra das relações ritualísticas que a envolvia, seu valor de exposição aumenta, ou seja, aumentam as ocasiões em que ela pode ser exposta. Portanto, a rede de relações na qual ela se insere passa a ser outra. O cinema encontra-se no pólo oposto àquele da arte produzida na pré-história, cujo valor de culto preponderava totalmente sobre o valor de exposição. O que muda de uma a outra é a função social. No cinema

(...) a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a 'artística', a única de que temos consciência, talvez se revele mais tarde como secundária. (Ibid., p.173)

O cinema encontra-se, portanto, no ponto máximo desse processo de refuncionalização da arte, dessa mudança qualitativa que a insere numa práxis política. *No cerne de tal processo está o advento das técnicas de reprodução.*

O cinema, enquanto paradigma da arte na era de sua reprodutibilidade técnica, oferece produtivo contraponto com a escultura, bem como com outras formas de arte tradicional. O primeiro se coloca um critério que a segunda ignora totalmente: a perfectibilidade. Uma mesma cena é filmada inúmeras vezes, e aquela que o diretor julgar a mais perfeita será selecionada. A montagem das cenas (relacionada à concepção epistemológica do real presente no cinema, e sobre a qual ainda nos deteremos), propiciada pelo avanço das técnicas, corrobora este processo. “O filme acabado não é produzido de um só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de seqüências de imagens, entre as quais o montador exerce seu direito de escolha.” (Ibid., p.175) O cinema está, portanto, no pólo oposto ao da escultura, “cujas criações se fazem literalmente a partir de um só bloco.” (Ibid., p.176). O critério da perfectibilidade é totalmente estranho à escultura, a qual aparece em primeiro plano no cinema. Nas formas tradicionais de arte, o que é valorizado é o instante ‘único’ da criação, no qual um homem ‘único’ cria a obra de arte. No cinema, tal possibilidade está vedada. A sua produção, sendo **coletiva** e constituindo um **processo**, exclui o conceito de gênio, de homem ‘único’, que, em um instante ‘único’ (costumeiramente chamado inspiração) cria a obra de arte.

De acordo com Benjamin

Os gregos só conheciam dois processos técnicos para a reprodução de obras de arte: o molde e a cunhagem. As moedas e terracotas eram as únicas obras de arte por eles fabricadas em massa. Todas as demais eram únicas e tecnicamente

irreprodutíveis. Por isso, precisavam ser únicas e construídas para a eternidade. *Os gregos foram obrigados, pelo estágio de sua técnica, a produzir valores eternos.* (Ibid., p.175)

A era da reprodutibilidade técnica da obra, de sua criação por um processo de sucessivas montagens, tem como contrapartida a desvalorização dos ‘valores eternos’. A perfectibilidade, a qual implica na criação por meio de montagens – propiciada pelo avanço das técnicas – joga por terra tal conceito. Entre os gregos, exímios produtores de valores eternos, a mais valorizada das artes, a escultura, era também a menos perfectível³. Como dito, as técnicas de reprodução solapam os conceitos sobre os quais se funda a obra de arte tradicional, aqueles ‘cuja aplicação incontrolada (...) conduz à elaboração dos dados num sentido fascista’. O conceito de ‘valor eterno’, transposto à política, leva à concepção de tempo como uniforme e contínuo. Em última instância, trata-se da desvalorização da história, da destruição do *éthos* histórico. “O Terceiro Reich faz suas contas em milênios”, como salienta Benjamin. O cinema, por sua vez, mantém com o tempo uma relação bastante diversa, próxima à concepção benjaminiana da história. A não-linearidade da ação no cinema, repleta de interrupções e ‘vai e vens’, implica numa concepção de tempo como descontínuo e fragmentado (mais adiante, a propósito da imagem dialética, voltaremos à filosofia da história de Benjamin).

A montagem das cenas no cinema gera, como dito, uma consequência epistemológica fundamental. Nele, o que aparece como realidade imediata é resultado de um procedimento técnico: a montagem. O caráter ilusionístico do cinema é fruto deste processo. Cada cena é filmada independentemente da outra, e a montagem delas oferece à

³ Numa arte tradicional como a escultura, os próprios ‘defeitos’ da obra colaboram para torná-la ainda mais aurática. O braço quebrado da Vênus grega, por exemplo, funciona como uma camada adicional de testemunho histórico, sobre aquele no qual ela teve origem.

ação um aspecto de unidade totalmente ilusório. No teatro, tal caráter ilusório é mais facilmente percebido, pois existe sempre, segundo Benjamin, um ponto de observação da ação que o revela. A aparência ilusionística provém de que os atores realmente interpretam um papel e mergulham nele totalmente, não havendo a interferência de nenhum procedimento técnico. Na pintura, por sua vez, há uma distância natural entre a realidade e o pintor, que a observa sem nela interferir. Benjamin propõe, para elucidar a relação entre o pintor e o cinegrafista, a analogia entre o curandeiro e o cirurgião. O primeiro trata seu paciente mantendo certa distância, sem nele pôr as mãos. O cirurgião, ao contrário, penetra no paciente, sua mão se movendo entre os seus órgãos. Da mesma forma, a câmera do cinegrafista ‘penetra profundamente nas vísceras da realidade’, intervém ativamente nela. Desta forma, no estúdio cinematográfico

(...) O aparelho penetra tão profundamente o real que o que aparece como realidade ‘pura’, sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico (...) A realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando como artificial, e a visão da realidade imediata não é mais que a visão de uma flor azul no jardim da técnica. (Ibid., p.186)

O aparelho técnico intervém no real, recortando-o em fatias que reordena sobre uma outra lógica. Tal capacidade gera uma consequência epistemológica fundamental, que postula o real como algo não-dado, mas construído historicamente. Trata-se, portanto, de uma epistemologia que vai ao encontro de uma pedagogia materialista, cujo interesse é a mudança do real – a qual passa, evidentemente, pela demonstração do seu caráter histórico. A câmera cinematográfica não incita a práxis de forma imediata, mas revela uma experiência cognitiva importante para tal⁴. Ela [a câmera] nos revela ainda a existência de

⁴ Em *O Método Brecht*, Fredric Jameson afirma que da câmera cinematográfica de Benjamin advém consequências puramente epistemológicas. De acordo com ele, no teatro de Brecht a demonstração do caráter histórico da realidade é acompanhada de uma maior incitação à práxis, pois o público é chamado a entrar na ação, a posicionar-se nela.

um *inconsciente ótico*, ou seja, um espaço de ação do qual o homem não tinha consciência. Por meio do recurso técnico da pausa, de ampliações e diminuições, a câmera esmiúça a ação, revelando seus aspectos anteriormente desconhecidos. Desta forma, abre-se um novo espaço para a atuação consciente do homem.

Com relação ao ator de cinema e às exigências que se põem a ele, Benjamin começa por um contraponto com o ator de teatro. Na era da reprodutibilidade técnica da obra, com a idéia do 'original' sendo abandonada, é inevitável, segundo ele, a crise da arte dramática, marcada pela atuação sempre originária do ator, sem que seja possível falarmos em reprodução (em *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin limita-se a analisar a crise do teatro, sem entrar, por enquanto, na questão da atualização do teatro promovida por Brecht). Ao ator de cinema, diferentemente do ator de teatro, não se exige que entre em um papel (tal possibilidade lhe está vedada, devido à independência com que as cenas são filmadas), mas que represente a si mesmo. Desta forma, o filme abre às massas a expectativa de virem a 'fazer cinema'. Ao mesmo tempo, estas vêm a si próprias na tela do cinema. Assim, do interesse das massas pelo cinema, Benjamin extrai um interesse pelo autoconhecimento, pelo qual passaria a formação da consciência de classe. No cinema russo, por exemplo, os atores são trabalhadores representando a si mesmos durante o processo de produção. Como consequência, temos o desaparecimento da profissão de ator enquanto especialização, pois a diferença entre ator e público seria apenas circunstancial. Por sua vez, o cinema explorado pelo capital impede a realização destas possibilidades, bloqueia a sua utilização política, colocando em seu lugar, segundo Benjamin, um sistema publicitário criador de 'pop-stars' e de especulações sobre as suas vidas (criando assim nas massas a ilusão de participarem deste sistema). Trata-se, portanto, de um desvio de seu

interesse original pelo cinema, o qual constituía um interesse por si mesma. Como diz Benjamin

Vale para o capital cinematográfico o que vale para o fascismo no geral: ele explora secretamente, no interesse de uma minoria de proprietários, a inquebrantável aspiração por novas condições sociais. Já por essa razão a expropriação do capital cinematográfico é uma exigência prioritária do proletariado. (Ibid., p.185)

Concomitantemente, Benjamin concebe o cinema como representante da mudança pela qual passa o aparelho cognitivo do homem na modernidade, marcada pela necessidade de resposta à estímulos violentos, rapidíssimos. Neste sentido, formula o conceito de choque⁵. A velocidade com que as imagens se movimentam na tela do cinema e a grande quantidade de estímulos que descarregam no espectador exigem um aparelho cognitivo apto a tal ambiente. Quando o espectador percebe uma imagem, em seguida ela já não é mais a mesma, o que impede a livre-associação de idéias, o mergulho reflexivo na obra. Desta forma, impõe-se a necessidade de uma atenção aguda e intermitente, tal qual aquela que tem o trabalhador da linha de produção capitalista. Neste sentido, o cinema é representante da mudança nas estruturas perceptivas do homem na modernidade. Contudo, no cinema, a relação que se estabelece entre o homem e a máquina é diferente da existente entre ela e o trabalhador da linha de produção. Nele [no cinema] a relação do homem com a máquina é equilibrada, aproximando-se mais de um diálogo do que de uma relação de servidão. O ator não se aliena de sua humanidade perante a câmera; pelo contrário, ele a afirma, pois é ela que segue seus movimentos, e não ele que se adapta a seu ritmo, como acontece na linha de produção capitalista. Desse modo, a relação do ator com a máquina

⁵ Em *A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o conceito de choque não aparece com qualquer sentido negativo, diferentemente de ensaios como *O Narrador*, no qual o conceito aparece relacionado à perda da experiência, conceito contraposto ao de choque.

constitui modelo para as massas, representando a relação com a máquina que elas pretendem atingir. Vê-se, portanto, que o cinema opera na esfera da técnica emancipatória, ‘que encaminha o homem a uma relação harmônica com a técnica e com a natureza’.

Ainda durante a República de Weimar, Benjamin verificou duas possibilidades de uso da técnica. Um deles, emancipatório, o qual ele explora na elaboração de seu projeto de uma cultura das massas, e outro, antiemancipatório, voltado à dominação do homem. O fascismo põe em prática este segundo uso, utilizando-se da técnica no sentido de dar às massas uma **expressão** e impedir a mudança das relações sociais. Ele [o fascismo] visa promover um desvio da ‘legítima aspiração das massas por novas condições sociais’ e, para tanto, utiliza os meios técnicos no sentido da criação de uma cultura de massas⁶. Esta é definida como ‘o conjunto de atividades dirigidas para a dominação das massas’. Os meios técnicos serão utilizados, portanto, para dar expressão às massas: “Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê o seu próprio rosto.” (Ibid., p.194). Para compensar o não-atendimento das reivindicações das massas, o fascismo precisa desviar a atenção dos conflitos, apontar falsos culpados e encobrir as reais contradições. E isto ele faz por meio da criação de espetáculos e ilusões, na instauração de uma cultura fascista de massas. Esta implica, por sua vez, na estetização da vida política, no transporte para a política dos conceitos com os quais trabalha a estética tradicional. Um dos principais exemplos de tal apropriação dos conceitos estéticos tradicionais pelo fascismo é a criação de uma esfera pública ritualística, permeada por rituais de toda ordem (já demonstramos como o ritual é constitutivo da cultura tradicional). O regime fascista invade a vida

⁶ Em outras palavras, o que o fascismo faz é se aproveitar do ‘coletivo em estado de porosidade’ deixado pela não-realização do sonho coletivo do século XIX, qual seja, o de abundância material a todos, como coloca Susan Buck-Morss em seu livro *Dialética do Olhar*.

cotidiana, enaltece-a por meio de espetáculos solenes, comícios e desfiles triunfais. Assim, ele permite que a massa se exprima, que ela veja seu próprio rosto, mas canaliza sua energia em sentido oposto ao da mudança das relações sociais. Como mostra Benjamin, a estetização da política culmina na guerra. E isto porque

A guerra e somente a guerra permite dar um objetivo aos grandes movimentos de massa, preservando as relações de produção existentes. Eis como o fenômeno pode ser formulado do ponto de vista político. Do ponto de vista técnico, sua formulação é a seguinte: somente a guerra permite mobilizar em sua totalidade os meios técnicos do presente, preservando as atuais relações de propriedade. (Ibid., p.195)

Concomitantemente, o fascismo cria uma estética da guerra, a qual será utilizada como argumento para a própria guerra. Esta é transformada em algo bom, belo, um meio especial para o homem demonstrar seu valor individual. Assim, como mostra Benjamin, a alienação da humanidade chegou a tal ponto que ela vivencia sua auto-destruição como um prazer eminentemente estético. “Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte.” (Ibid., p.196). No teatro épico de Brecht, Benjamin encontrará exemplo empírico de uma cultura que se contrapõe à estetização da política por meio da politização da arte, da utilização dos meios técnicos no sentido emancipatório, ou seja, da criação de uma cultura revolucionária, das massas – como passaremos a ver em *O Autor como Produtor* e *O Que é Teatro Épico?*.

1.2 O Autor como Produtor, de Walter Benjamin

Em *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin realiza, como vimos, a análise de um processo de duas vias, quais sejam, o impacto das [então] modernas técnicas de reprodução sobre a cultura tradicional burguesa e a criação de

novas formas artísticas, as quais têm na reprodutibilidade técnica seu fundamento imediato (cujo exemplo máximo é o cinema). Em *O Autor como Produtor*, palestra proferida no Instituto Social de Pesquisa sobre o fascismo, Benjamin analisa o impacto de tais técnicas sobre a condição do **autor**, e a posição que este deve assumir em meio a tal processo. O autor busca definir as linhas de uma obra verdadeiramente revolucionária e, assim, o ensaio pode ser considerado como um exame da intelectualidade de esquerda de sua época. *O Autor como Produtor* é de fundamental importância para situarmos a crítica de Benjamin em relação àquela assumida pela BPRS (Associação dos escritores proletário-revolucionários) e pelo Partido Comunista como um todo. Sendo assim, realizaremos uma leitura de tal ensaio contrapondo-o à estética marxista, mostrando os pontos em que a crítica de Benjamin dela se difere. Concomitantemente, tentaremos apontar como a concepção de política estética de Benjamin encaminha-o a dotar o teatro de Brecht de um caráter paradigmático de arte verdadeiramente revolucionária, das massas.

Em *O Autor como Produtor*, Benjamin coloca a questão de como se dá a relação entre tendência política e qualidade literária. (Seria justo, ou necessário, esperar qualidade literária da obra que apresentar a tendência política ‘correta’?) De acordo com Benjamin, a tendência política não se encontra em uma relação independente da qualidade literária da obra. A primeira é o pressuposto da segunda, mas não basta para se definir o caráter progressista da obra. Benjamin estabelece a relação entre tendência política e qualidade literária nos seguintes termos:

Eu gostaria de lhes mostrar que a tendência de uma obra literária só pode ser politicamente correta se ela também for literariamente correta. Isso quer dizer que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária. E, para acrescentá-lo logo de uma vez: essa tendência literária que, implícita ou explicitamente, está contida em toda tendência politicamente *correta* – é ela, e nada mais que ela, que faz a qualidade da obra. *Por isso* é que, portanto, a correta tendência política de uma obra inclui a sua qualidade literária, pois ela inclui uma *tendência* literária. (BENJAMIN, 1991b, p. 188)

A tendência literária da obra será, portanto, o critério definidor de seu caráter progressista ou reacionário. Ela aponta para o modo como ela se coloca nas relações de produção literária de sua época, ou seja, aponta para a técnica de feitura da obra. O conceito de técnica resolve a questão de como se coloca, na obra, a relação entre a tendência política e a qualidade literária, tornando visível que a tendência política correta não basta para se definir o caráter progressista da obra. Ela apenas alimenta o sistema de produção se não apresentar também a correta tendência literária (mais adiante, voltaremos a esta questão).

Separar a crítica da tendência política da crítica da qualidade literária equivale à reelaboração da infrutífera discussão a respeito de como se dá a relação entre ‘forma’ (qualidade literária) e ‘conteúdo’ (tendência política) na literatura política. Apenas o conceito de técnica promove a superação desta discussão, estabelecendo entre a tendência política e a qualidade literária uma relação dialética. A política estética do Partido Comunista operava à base de conceitos como ‘forma’ e ‘conteúdo’, ou seja, não considerava a técnica de feitura da obra. Para ela [a política estética do Partido] bastava o ‘conteúdo’, a tendência política correta (sem considerar a tendência literária). Desta forma, não se perguntava como a obra se coloca *nas* relações de produção, mas apenas como ela se coloca *diante* delas (ou seja, se é reacionária ou progressista politicamente)

A separação entre ‘forma’ e ‘conteúdo’ na análise da obra constitui, portanto, exemplo modelar de abordagem não-materialista. Deixando de lado a questão da técnica de feitura da obra, das relações sociais de sua produção, e trabalhando com categorias rígidas (obra/romance/livro) ela deixa também de estabelecer uma relação dialética entre a tendência política e a qualidade literária. Apenas por meio do conceito de técnica, que nos remete às relações sociais de produção da obra, consegue-se uma análise dialética, capaz de

mostrar que a tendência política, mesmo que pareça de natureza revolucionária, exerce funções contra-revolucionárias se não apresentar também a correta tendência literária (como ficará claro mais adiante).

Como vimos em *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin cita os conceitos de ‘forma’ e ‘conteúdo’ como daqueles ‘cuja aplicação incontrolada, e no momento dificilmente controlável, conduz à elaboração dos dados num sentido fascista’. A separação entre ‘forma’ e ‘conteúdo’ na crítica da obra literária tem como pressuposto a exclusão do conceito de técnica. Desta forma, a política estética do Partido Comunista, operando com tais conceitos e deixando de lado a questão da técnica de feitura da obra, acabava por corroborar a ‘elaboração dos dados num sentido fascista’. A política estética do Partido continuava operando, portanto, com as clássicas antinomias da cultura tradicional burguesa, sem se colocar a questão da *modificação da literatura enquanto instituição* (por meio das possibilidades abertas pela técnica) e com a produção de conceitos que ‘podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística.’ Como dito, os intelectuais de esquerda contemporâneos de Benjamin não prestaram atenção às possibilidades emancipatórias abertas pelo advento da técnica e, assim, também deixaram de dar a devida atenção “aos precursores do fascismo entre os artistas, e ao próprio conceito fascista de cultura.” (BOLLE, W. 2000, p.205).

Em *O Autor como Produtor*, portanto, Benjamin defende a tese de que o caráter progressista da obra é definido pelo modo com que ela se coloca nas relações de produção de sua época. Em outras palavras: pelo seu ‘relacionamento’ com a técnica. Assim, temos que a tendência política ‘correta’ e a tendência literária progressista (sobre a qual ainda nos deteremos mais demoradamente) encontram-se em uma relação de dependência funcional. Para denotá-la, Benjamin se apropria da distinção do russo Sergei Tretiakov entre **escritor**

operante – que ele próprio encarnou – e **escritor meramente informativo**. Para o escritor operante, ‘a missão não é noticiar, mas lutar; não é a de desempenhar o papel de espectador, mas de intervir ativamente’.(BENJAMIN, 1991b, p.190). Assim, Benjamin toma o exemplo de Tretiakov como demonstrativo da função que se impõe ao escritor de tipo progressista:

Quando, em 1928, à época da grande coletivização da agricultura, foi lançada a palavra de ordem ‘escritores, para as fazendas coletivas’, Tretiakov foi para a comuna ‘O farol comunista’ e lá, durante duas longas décadas, preparou os seguintes trabalhos: convocação de assembléias de massas; coleta de dinheiro para o pagamento de tratores, persuasão de camponeses isolados para que entrem nas fazendas coletivas, inspeção das salas de aula; elaboração de jornais murais e direção do jornal da fazenda coletiva; relatórios a jornais moscovitas; introdução do rádio e de cinemas circulantes, etc. (Ibid., p.190)

Assim, como mostra Benjamin, a função do escritor operante, diferentemente da do escritor informativo, não se resume a ‘propagar’ idéias favoráveis ao proletariado. Sua função é lutar juntamente com ele, é ‘intervir ativamente’. Desta forma, sua tarefa implica em uma utilização progressista dos dados técnicos de sua época. “Certamente o Estado soviético não há de, como o Estado platônico, desterrar o poeta, mas (...) indicar tarefas para ele que não lhe permitam exibir a (...) riqueza da personalidade criadora de novas obras-primas.”.(Ibid., p.197). Neste sentido, o jornal é o gênero literário que melhor se encaixa em seus propósitos. Nele, as clássicas antinomias da cultura tradicional burguesa perdem a exatidão, pois o trabalhador especializado tem a oportunidade de tornar-se escritor,

alguém que escreve, que descreve ou que prescreve. Enquanto especialista num assunto (...) ele ganha acesso à autoria.(...) A competência literária já não se baseia mais na formação especializada, mas na formação politécnica, tornando-se assim patrimônio comunitário. (Ibid., p.191).

Todavia, não é apenas a distinção entre autor e leitor que o jornal solapa, tornando-a apenas uma diferença circunstancial. Ele nos indica um processo de **reformulação das**

formas literárias. “Nem sempre houve, no passado, romances, nem sempre será preciso que os haja”. (Ibid., p.190). Neste processo, desembocado pelo avanço das técnicas, as clássicas antinomias da cultura tradicional burguesa perdem, como dito, a sua exatidão, e assim põem de lado numerosos conceitos tradicionais, ‘cuja aplicação incontrolada, e no momento dificilmente controlável, conduz a elaboração dos dados num sentido fascista’ (Ibid, p. 166). No jornal, por sua vez, tais conceitos são substituídos por conceitos que podem ser ‘utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística’ (Ibid, p. 166). Ao escritor operante cabe, portanto, a utilização progressista dos meios técnicos, a extensão da produção cultural, não lhe cabendo apresentar a correta tendência política que mantém as tradicionais antinomias da cultura tradicional (tal como ocorria na política estética posta em prática pelo Partido Comunista da República de Weimar).

No adendo teórico de *O que os alemães liam, enquanto seus clássicos escreviam*, radiopeça de 1932 (na qual Benjamin coloca em prática a tese do ‘escritor atuante’), e intitulado *Dois Tipos de Popularização*, Benjamin promove a distinção entre dois tipos de popularização da cultura, os quais correspondem aos dois tipos de uso da técnica. No primeiro, mantém-se a dicotomia entre produtor e receptor, entre ‘os que sabem e os que não-sabem’. Tal tipo de popularização desemboca no que Benjamin chama de ‘cultura da mídia’, ou seja, a divulgação em larga escala dos ‘monumentos da cultura’. Trata-se, portanto, de uma utilização não-emancipatória dos meios técnicos (a qual é criticada por Benjamin na radiopeça). O segundo tipo de popularização da cultura é aquele que “não apenas orienta o saber em direção ao público, mas ao mesmo tempo orienta o público em direção ao saber.” (BENJAMIN, W. 1986b, p. 86). Enfim, em tal tipo de popularização, temos uma busca pela superação da distinção entre autor e produtor, com as massas sendo

direcionadas à produção cultural. Portanto, este segundo tipo de popularização da cultura implica em uma utilização emancipatória dos meios técnicos.

Assim, como dito, a função do escritor operante, diferentemente daquela do escritor informativo, passa pela utilização progressista dos dados técnicos de sua época. Benjamin afirma:

A tendência política, por mais contra-revolucionária que pareça, exerce apenas funções contra-revolucionárias enquanto o escritor experimentar sua solidariedade com o proletariado só conforme a sua consciência, mas não como produtor, como alguém que produz. (Ibid., p.192)

A solidariedade do escritor progressista para com o proletariado não é, portanto, apenas fruto de sua consciência, de seu desejo de ‘ficar ao lado dos pobres’. Ela é fruto do entendimento de suas idênticas posições no processo de produção capitalista. Tal como o proletário da linha de produção, o escritor é alienado dos seus meios de produção. A sua posição na luta de classes é definida pela sua própria posição no processo de produção, ou seja, por sua consciência de classe, um critério histórico-social (e não por sua ‘afinidade espiritual’ com os propósitos do proletariado). A solidariedade do escritor progressista para com o proletariado é, portanto, uma **solidariedade mediatizada** pelo entendimento de sua posição no processo de produção. Esta consciência deve, assim, impedir que o intelectual assuma o papel do protetor ideológico e se feche em uma tendência literária retrógrada. A consciência de sua posição no processo de produção leva-o a assumir seu papel na luta de classes ao lado do proletariado – como fez Tretiakov – e assim a abandonar a ‘personalidade criadora de obras-primas’. Concomitantemente, ele direciona a atuação para a mudança das relações de produção literária, pela qual passa, como dito, a utilização progressista dos meios técnicos de sua época.

Desta forma, aparece como meta do escritor progressista a modificação do aparelho de produção literário, a sua adequação aos fins de uma intelectualidade progressista, ‘interessada na libertação dos meios de produção e, por isso, útil na luta de classes.’ O trabalho do escritor verdadeiramente progressista não se limita a ser, assim, apenas um trabalho em produtos, mas também um trabalho nos meios de produção. Ele não deve oferecer apenas produtos, mesmo que sejam de natureza revolucionária, mas também um aparelho de produção melhorado. De acordo com Benjamin, Brecht foi o primeiro a perceber a necessidade de se realizar um trabalho nos meios de produção, de tentar alterá-lo no sentido do socialismo por meio das novas técnicas de comunicação⁷. Neste sentido, Brecht formula o conceito de **redefinição de funções**, ‘para a mudança de formas de produção e de instrumentos de produção’, direcionando-os no sentido da socialização da produção cultural.

O trabalho do escritor progressista passa, portanto, pelo exercício de uma **função organizatória** nos meios de produção. Primeiramente, esta consiste, segundo Benjamin, em um comportamento orientador e didático da parte do escritor, de forma que ele possa ensinar os outros produtores a produzirem. Paralelamente, ele deve oferecer aos outros produtores um aparelho de produção melhorado, ou seja, direcionado à socialização cultural. Quanto mais se encaminhar neste sentido, melhor será tal aparelho de produção. Em outras palavras: ele será tanto melhor quanto mais produtores transformar em autores. O trabalho do escritor progressista deve, portanto, operar neste sentido, qual seja, o da modificação do aparelho de produção. Apresentar a tendência política correta sem, contudo, tentar alterar o aparelho de produção no sentido do socialismo (ou seja, sem apresentar a

⁷ Mais adiante, ao tratarmos especificamente do teatro de Brecht, tal questão ficará mais clara.

correta tendência literária) equivale ao mero abastecimento do sistema, ao exercício de funções contra-revolucionárias. Assim, Benjamin erige como regra básica do trabalho do escritor progressista: nunca abastecer o sistema de produção sem, concomitantemente, tentar alterá-lo no sentido do socialismo.

Como exemplo do que significa abastecer o sistema de produção, sem modificá-lo, Benjamin cita o movimento fotográfico alemão inspirado na ‘nova objetividade’ (para o qual vale o mesmo que para a forma literária). Tal movimento fez da pobreza um objeto de consumo, assimilando-a como mercadoria. Ao extrair aquilo que é fotografado das relações sociais nas quais ele se encontrava, a fotografia transforma tudo em objeto estético. Assim, sabe dizer apenas: O mundo é belo (título de um livro de fotografias da ‘nova objetividade’). Disto resulta a necessidade de legendas explicativas, que situem socialmente aquilo que é fotografado. De acordo com Benjamin

O que temos de exigir do fotógrafo é a capacidade de dar às suas fotos a legenda que as arranque do desgastante consumo da moda e lhes empreste um valor de uso revolucionário. Mas nós colocaremos tal exigência com maior ênfase se nós – os escritores – nos pusermos a fotografar. Também aqui o progresso técnico é, portanto, para o autor enquanto produtor, a base de seu avanço político. (Ibid., p.195)

Ao apontar a necessidade do uso de legendas na fotografia, Benjamin está demonstrando um *processo de literarização das formas artísticas*. Neste sentido, o autor ainda aponta a música de orquestra – a qual, segundo ele, não deve ser superavaliada e tomada como a única válida. Pelo contrário, a maquinaria caduca do concerto deve ser reformulada, tomando-se por base os meios técnicos da época. Contudo, tal tarefa não pode ser realizada sem a ajuda da palavra. “Só ela é que, como o formula Eisler, pode provocar a transformação de um concerto em um meeting político”. (Ibid, p.196). Assim, Benjamin está apontando, concomitantemente, dois processos. Um deles, referente a literarização de

todas as relações existenciais e, o outro, referente à **fusão das formas artísticas** – tal como acontece no teatro épico de Brecht , de forma ainda mais ampla que na fotografia e no concerto.

De acordo com Benjamin, o teatro de Brecht corresponde às exigências postas à obra verdadeiramente progressista. O teatro tradicional apresentava uma aparelhagem antiquada que não podia concorrer com as modernas técnicas de comunicação de massa. Brecht soube promover a atualização do teatro, agregando a ele os novos meios de comunicação, como o rádio e o cinema. Desta forma, conseguiu estender a produção cultural aos técnicos de tais especialidades. O efeito da montagem, presente no rádio e no cinema, Brecht alcança por meio da interrupção da ação (como veremos melhor mais adiante). Concomitantemente, Brecht alterou a correlação funcional, típica da cultura tradicional burguesa, entre palco e público, texto e encenação. Representando no mesmo nível que a platéia, abandonando a estrutura hierárquica que o palco impunha e promovendo uma interação entre ator e público (ou seja, agregando ao texto original uma série de improvisações), Brecht consegue fundir tais distinções. Desta forma, modifica o teatro enquanto instituição, alterando a rede de relações nas quais ele se insere. Brecht retira do teatro seu valor capitalista – deixando de cobrar ingresso, por exemplo – e, assim, as relações que o cercam deixam de ser de ordem capitalista e passam a ser relações políticas.

Bertolt Brecht promove, portanto, uma modificação no aparato de produção teatral, ou seja, um trabalho nos meios de produção, e não apenas um trabalho em produtos. O teatro épico por ele desenvolvido apresenta um aparelho de produção melhorado, capaz de agregar em sua produção um grande número de trabalhadores. Brecht exerce, assim, uma função organizatória nos meios de produção, direcionando-os no sentido da socialização da produção cultural. O teatro épico brechtiano constitui um exemplo emblemático de

associação entre tendência política ‘correta’ e tendência ‘literária’correta. Nele, encontramos a utilização da técnica no sentido emancipatório – o da socialização da produção – e a criação de ‘conceitos estéticos não-apropriáveis pelo fascismo’. Tal utilização da técnica encontra-se no cerne do interesse de Benjamin pelo teatro épico de Brecht, bem como de seu projeto teórico-político de construção da cultura revolucionária, das massas. Ao mesmo tempo, ela afasta a política estética de Benjamin [e de Brecht] daquela realizada pela intelectualidade de esquerda de sua época.

Walter Benjamin encerra seu ensaio *O Autor como Produtor* asseverando que a exigência que se faz ao escritor é a de refletir sobre a sua posição no processo de produção. Tal reflexão levará, segundo ele

nos escritores que realmente importam, isto é, nos melhores técnicos de sua especialidade, mais cedo ou mais tarde a constatações que fundamentam, da maneira mais sóbria e sensata, a sua solidariedade com o proletariado.’ (Ibid., p.200).

Como dito, a solidariedade do especialista burguês com o proletariado deve ser uma solidariedade mediatizada pela consciência de sua posição no processo de produção. Todavia, a proletarianização do intelectual dificilmente produz um operário, e isto porque lhe pertence um meio de produção oriundo da classe burguesa: a educação. Assim, Benjamin corrobora a afirmação de Aragon, segundo a qual o intelectual revolucionário é, eminentemente, um traidor de sua classe de origem.⁸

Em *O Que é Teatro Épico?*, veremos as modificações que Bertolt Brecht efetua no aparato de produção teatral *a partir de dentro*, ou seja, dos mecanismos por ele inventados

⁸ De acordo com Willi Bolle, Benjamin lança mão aqui de uma imagem dialética: é o intelectual revolucionário que trai a sua classe de origem, a burguesia, ou é ela que se trai, rompendo as promessas do século XIX, referentes à uma sociedade abundante materialmente?

– ou aperfeiçoados – tais como o gesto, a interrupção da ação e o efeito da montagem. O conjunto das modificações que Brecht promove no aparato de produção teatral encaminha seu teatro à uma pedagogia materialista, de caráter didático. Concomitantemente, tais mecanismos incidem sobre o fluxo da ação, denotando um tratamento ao tempo – tratamento este específico do gênero épico – similar àquele da concepção de história de Walter Benjamin (como veremos mais adiante).

1.3 O Que é Teatro Épico?, de Walter Benjamin (primeira e segunda versão)

O teatro épico desenvolvido por Brecht corresponde, portanto, ao ideal benjaminiano de arte no século XX, marcado pelo advento dos meios de comunicação de massa. Brecht representa para Benjamin o mesmo que Beckett para Adorno, ou seja, a reversão prática de suas elaborações teórico-críticas (ainda que Benjamin e Brecht não sejam, estritamente, homens da teoria e da prática, respectivamente). Brecht soube, como dito, atualizar o aparato cênico do teatro, agregando a ele as modernas técnicas de comunicação. Estas exercem uma dupla função: ao mesmo tempo em que estendem a produção, transformando trabalhadores em colaboradores, fazem com que o público, também entendido em tais técnicas, desenvolva um interesse técnico pelo teatro. Bastante elucidativa a explicação de Brecht: “Muito rapidamente se teria, assim, um teatro cheio de conhecedores, como se têm ginásios esportivos repletos de conhecedores.” (BENJAMIN, W. 1991a, p.205). A cultura revolucionária teorizada por Benjamin solapa, portanto, o papel da tradicional crítica de arte, mais um aspecto da cultura fundamentada em princípios autoritários. O ‘teatro para fumantes’ criado por Brecht, repleto de conhecedores, de técnicos em suas especialidades, modifica, como dito, o teatro enquanto instituição. Um dos

aspectos de tal transformação é a subtração do papel do crítico cultural. Desta forma, o ‘saber artístico’ perde seu valor de ordem capitalista e passa a ser um conhecimento fundado em relações políticas.

A atualização do teatro instaura, concomitantemente, um processo de *fusão das formas artísticas*, o qual tem suas relações com uma terceira função do uso das técnicas de comunicação no teatro: o caráter didático do teatro épico. O uso do som – as cantigas brechtianas – bem como a literarização de tal teatro, com o uso de legendas e cartazes explicativos, exercem funções didáticas no teatro de Brecht. As cantigas utilizadas por ele têm como função a interrupção da ação, a qual, por sua vez, tem por finalidade provocar o gesto, elemento didático fundamental no teatro de Brecht, do qual falaremos detalhadamente mais adiante. O uso de legendas, cartazes e títulos, além de exercer função explicativa, dão também valor episódico às cenas. Estas, ao mesmo tempo em que contém significado para a peça como um todo, apresentam também valor episódico. As cenas do teatro épico são, por extensão, autônomas, de forma que, como diz Benjamin, não exista algo como ‘chegar atrasado’. Trata-se aqui de uma resposta à uma exigência já respondida pelo rádio, perante um público que liga e desliga seu aparelho indeterminadamente, mas que não quer abrir mão de seu entendimento. A autonomia da cena guarda também relações com o efeito da montagem. O recorte da ação por meio de sua interrupção torna-a maleável, com pedaços que podem ser ‘colados’ de forma diferente, de acordo com a forma como se dá interrupção. Suas cenas são, portanto, autônomas, citáveis em primeiro plano. A citatibilidade da ação é um outro importante recurso brechtiano, do qual trataremos juntamente com o gesto.

Assim como o cinema [tem aberta para si esta possibilidade] o teatro épico ‘evolui aos saltos’. Ambos têm a mesma forma de lidar com as categorias tempo, espaço e ação.

Ou seja, ambos pertencem ao gênero épico. Não é à toa que Benjamin tinha o cinema na mesma conta que o teatro épico de Brecht. No gênero dramático, cuja contraposição com o gênero épico ajuda a entender este último, cada ação está imediatamente ligada ao desenrolar da anterior (ou seja, são inseparáveis do fluxo total da ação; não autônomas). O espaço é, geralmente, o mesmo durante toda a peça, ou maior parte dela (como na *Fedra*, de Racine). Seu tempo também é curto, pois seu enfoque é em um determinado conflito entre sujeitos, cuja resolução é o desfecho da peça. O tempo restrito dá, também, sustentabilidade ao gênero dramático. Já no gênero épico, uma ação pode ser totalmente desvinculada da seguinte, com uma delas se desenrolando no ‘interior de um apartamento pequeno-burguês, 1933’ e logo mais uma em um ‘campo de concentração em Esterwegen, 1934’, intercaladas por uma que se desenrola em uma ‘cozinha em casa de gente rica, 1933’, como em *Terror e Miséria no Terceiro Reich*, peça de Brecht escrita entre 1935 e 1938. O gênero épico pode abarcar também grandes extensões de tempo - o que evita, pelo distanciamento que provoca, identificação com o personagem, da parte do espectador. Tudo isto leva à necessidade do uso de legendas explicativas da ação, que a localizem no tempo e no espaço. Nelas, muitas vezes, é que se encontra a verdadeira ação da peça: ela mostra a inter-relação entre o homem e seu tempo.

O teatro épico é um teatro gestual, afirma Benjamin. Neste sentido, trata-se de um teatro voltado para a interrupção da ação. Ela é responsável por colocar o gesto no ‘nível mais alto’, por chamar a atenção do público para ele, e isto na medida em que paralisa a ação. O gesto (paralisado) é apenas um fragmento de toda a ação que, com a interrupção, ganha relevância dentro da peça. Ao se tornar por um instante o foco da atenção, o gesto torna-se citável em sentido estrito. Como efeito, temos que os gestos podem ser *comparados e confrontados* – eis um dos objetivos do dramaturgo Brecht. A interrupção da

ação, por sua vez, pode ser conseguida pela citação do gesto, pois exige da parte do público um esforço de memória para trazê-lo novamente à cena. Na peça épica, o texto (falado) tem primordialmente a função de interromper a ação. As cantigas brechtianas, como dito, constituem exemplo máximo da utilização do texto para fins de interrupção da ação no teatro épico.

A interrupção da ação também tem como efeito o bloqueio da tendência do público de identificar-se com o personagem, e isto na medida em que paralisa o fluxo da ação. Ela rompe, portanto, com a tendência do público à empatia, ou seja, com a identificação com o personagem, com a solidariedade de dividir com ele os seus problemas (em outras palavras: com a representação em primeira pessoa). Paralisando o curso da ação, a interrupção instaura um momento de reflexão, de crítica. O público assume, assim, o papel do juiz, daquele que pensa sobre a ação e que julga a atitude dos personagens. Brecht não coloca seus personagens em um simples palco, mas sim em um tribunal. Desta forma, o público é obrigado a posicionar-se perante aquilo que vê, é chamado a tomar partido e, a bem dizer, a entrar na ação. A interrupção da ação substitui, no público, a empatia pelo **espanto**. Ao invés de identificar-se com os personagens, o público reconhece a si mesmo e as situações em que vive com o espanto daquele que, de repente, pára e observa suas práticas e atitudes cotidianas, tornadas distantes mediante o efeito da interrupção da ação. Esta provoca, portanto, um *efeito de distanciamento*, necessário ao estranhamento do público de relações tornadas naturais. O efeito de distanciamento, extensamente utilizado por Brecht, leva à representação em terceira pessoa, ou seja, ao distanciamento entre público e personagem – um dos fundamentos do teatro épico.

De acordo com Brecht, o teatro épico deve desenrolar ações, e não apresentar situações. O que significa: deve-se re-trabalhar materiais já conhecidos. Desenrolar ações

significa mostrar o velho de forma nova, ou seja, significa desmontá-lo e remontá-lo novamente. Mais uma vez, a interrupção da ação. Recortando-a, fazendo determinados aspectos da ação se sobressaírem, ela está montando a ação como um todo. O efeito da montagem está intrinsecamente ligado ao da interrupção da ação; ambos acontecem concomitantemente. De nada serviria, ao teatro épico, criar mirabolantes situações com nenhuma relação com a vida do público. Apenas se pode estranhar (no sentido do estranhamento de Brecht) aquilo que já se conhece. O distanciamento de Brecht pressupõe, portanto, uma prévia familiaridade com o tema a ser tratado. Assim, “despojar o palco de seu sensacionalismo temático” é tarefa do teatro épico, para o qual os temas já conhecidos, como as fábulas, os episódios históricos, bem como as relações cotidianas nas quais o público está inserido, constituem as principais fontes de matéria a ser re-trabalhada. O âmbito do primário, do original, pertence ao drama. O épico encontra-se no pólo oposto.

Um traço fundamental do teatro épico, juntamente com a não-identificação do público com o personagem, é a não-identificação do ator com o personagem que representa. Benjamin diz que ele [o ator] ‘deve reservar-se a possibilidade de, num dado momento, saltar com arte fora do seu papel’.(Ibid., p.217). O elemento épico, no teatro de Brecht, passa também pela interpretação do ator, que não deve fundir sua própria personalidade com aquela que representa: o público deve notar a diferença entre ambas. O ator épico é aquele que, de repente, abandona seu papel e assume ares de quem pensa sobre a ação de seu personagem, de modo tal que apareça nitidamente uma terceira pessoa entre público e personagem. Esta deve se juntar ao público para exercerem o papel do juiz, que confronta e julga as ações ali representadas. Nos autores que Peter Szondi localiza, bem acertadamente, na ‘crise do drama’ - nos quais ele diagnostica contradição entre ‘forma’ e ‘conteúdo’-, o elemento épico aparece, por exemplo, na chegada de um estranho, um personagem exógeno

ao meio (que passa a com ele se confrontar). Nas peças de Brecht, o elemento épico é *interno* (o que Szondi chama de adequação entre ‘*forma*’ e ‘*conteúdo*’) – o que se deve aos mecanismos utilizados por Brecht, que queria conscientemente fazer um teatro épico. A não-identificação do ator com o personagem que representa é um destes recursos.

Fazendo o papel daquele que pensa, que sai de seu papel para pensar sobre a ação do personagem, o ator épico distancia-se do herói-trágico, paradigma de todo teatro tradicional. O herói-trágico, aquele que se debate com seus sofrimentos e é arrastado pelo fluxo da ação (ao mesmo tempo em que a arrasta) é antes um homem de emoção do que de razão. O ator épico, ao contrário, aproxima-se da figura do sábio, daquele que pensa, do filósofo. Não-trágico por excelência, o sábio é o herói do teatro épico brechtiano. Ele traz incutida em si uma terceira pessoa que pensa sobre a ação. Não é próprio do gênero épico levar à cena um terceiro para exercer este papel (como nos autores da ‘crise do drama’). Tal característica apresenta uma conseqüência imanente. Trazendo em si o elemento épico – o estranho que chega – os personagens de Brecht aparecem como seres contraditórios, que ora dizem ‘sim’, ora dizem ‘não’. Brecht abre mão de uma perspectiva dualista (o estranho versus o meio) em nome de uma perspectiva que trabalha com a *contradição*. Passamos por um movimento que vai da multiplicidade, da simples diferença, à contradição. Esta é, sem dúvida, uma perspectiva de muito maior alcance, posto que deixa implícita a necessidade de superação daquilo que, de outra forma, poderia ser tido apenas como ‘diferença’. Como diz Benjamin, o sábio é o cenário perfeito da dialética.

Contudo, o teatro de Brecht não é político apenas na medida em que transforma trabalhadores em colaboradores, mas também ao primar pela elaboração de peças didáticas (ou seja, Brecht associa a tendência política ‘correta’ à qualidade técnica). Todos os mecanismos que Brecht utiliza são usados com uma intenção, apontando todos na direção do didatismo. Brecht tinha uma vontade política. Ou duas: contra o capitalismo e contra o nazismo, mas primordialmente contra o primeiro, já que, como fica claro em *Os cabeças redondas e os cabeças pontudas*, peça escrita entre 1931 e 1934, concebe o nazismo (tal como Benjamin) como um subterfúgio do primeiro para se manter. Suas peças didáticas queriam esclarecer o público e incentivá-lo a lutar. Após a queda da União Soviética, tal perspectiva não é vista com bons olhos, mas Brecht foi mesmo o homem que achava que a política é ‘a arte de pensar na cabeça das pessoas’. Fica, portanto, um problema a resolver para quem se propõe a estudar o teatro de Brecht: a relação em que se encontram, em suas peças, didatismo e dialética.

O diretor e o escritor do teatro épico têm sempre em mente, segundo Benjamin, que o ‘acontecido’ poderia ter se dado de forma totalmente diversa, ou mesmo não acontecido. A atuação do ator é primordial, e deve ser tal que dê a entender ao público as múltiplas possibilidades de ação com que conta. Daí o teatro épico acentuar não o desfecho dos problemas, mas os pequenos atos dos quais ele é composto. Ele procura ‘construir, a partir dos elementos mínimos dos modos de comportamento, o que no teatro aristotélico é chamado de ação’. (Ibid., p.199). Busca-se, assim, as possibilidades que se perderam, o que poderia ter acontecido – o que passa, naturalmente, pela desnaturalização do que é considerado natural. **Brecht quis fazer de seu teatro uma espécie de laboratório social, no qual cada cena adquire ares de experimentação.** A ênfase é na atuação, no

desenvolvimento da ação, e não no seu desfecho. Sendo assim, pode-se dizer do teatro épico como um todo que ele não é um fim em si mesmo, mas um *meio*. Na outra ponta da corda encontra-se a sociedade – ou melhor, a sua mudança.

Walter Benjamin escreveu duas versões de *O Que é Teatro Épico?*. Na primeira delas, mais hermética comparada à segunda, Benjamin não articula satisfatoriamente o âmbito artístico e o político. O didatismo de Brecht, um dos elementos que promovem a intersecção entre ambos, não ganha mais do que uma linha. Já na segunda versão, dividida em tópicos, encontramos um com o nome de ‘a peça didática’, o que mostra que Benjamin está mais claramente voltado aos efeitos sociais do teatro de Brecht. Logo no início da segunda versão, encontramos uma contraposição entre o teatro e o romance, ou seja, entre o tipo de cultura representado pelo romance e o representado pelo teatro de Brecht. Sentimos melhor a presença de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* e de *O Autor como Produtor* na segunda versão de *O Que é Teatro Épico?* Nela, Benjamin parece já ter melhor articulada sua teoria da superação da cultura tradicional burguesa e a criação de novo tipo de cultura, da qual o teatro épico aparece como modelo. A mediação entre arte e política é maior, enquanto que a primeira é mais centrada no universo artístico.

1.4 Breve incursão na filosofia da história de Walter Benjamin. A imagem dialética.

A filosofia da história de Walter Benjamin é uma crítica à concepção da história enquanto ‘progresso’. De acordo com tal concepção, o avanço da história equivale ao avanço do ‘progresso’. O tempo, por sua vez, seria constituído por uma sucessão de pontos contínuos, uniformes, os quais formariam uma corrente linear e unidirecional. O avanço desta linha traria o progresso da humanidade. Benjamin, por sua vez, posiciona-se contrário a tal concepção da história - que postula seu avanço como evolução, como progresso [para a qual a ‘salvação’ encontra-se, portanto, no futuro]. Para Benjamin, o avanço da história é o avanço da dominação do homem pelo homem. Sendo assim, sua concepção de história prima, não pela aceleração de seu curso, pelo seu continuum, mas, pelo contrário, pela sua interrupção, pelo *descontinuum* histórico. De acordo com a filosofia da história de Benjamin, a continuidade histórica significa, portanto, o avanço da dominação, enquanto a descontinuidade traria a ‘salvação’.

Segundo Benjamin, no século XIX a burguesia realizou a promessa [que não cumpriu] de uma sociedade abundante materialmente para toda a coletividade. Assim, ela criou o que ele chama de ‘sonho coletivo do século XIX’. Posteriormente, ela rompeu com tal promessa, optando pela manutenção de seu *status quo*, a qual passa pela dominação do homem. Desta forma, ela se desvia da realização deste sonho coletivo – desvio este em que se perdem as possibilidades de sua efetiva realização. Neste sentido, a tarefa do crítico é trazer à tona tais possibilidades, buscar a ‘rememoração’ do passado. Para tanto, ele tem como instrumento a *imagem dialética* – conceito fundamental para o entendimento da filosofia da história de Benjamin, a qual, como vimos, postula a rememoração do passado histórico e, portanto, a interrupção de seu curso linear e contínuo. Ao mesmo tempo, tal conceito fundamenta o interesse de Benjamin pelo teatro épico de Brecht.

Benjamin pretende, assim, realizar na história o que Brecht realiza em seu teatro épico. A interrupção da ação no teatro brechtiano ‘suspende o fluxo do tempo’, interrompe o seu curso linear. Com a interrupção da ação, Brecht cria imagens dialéticas, ‘justaposições críticas de passado e presente’, por meio das quais pretende mostrar que o que aconteceu ‘poderia não ter acontecido, ou acontecido de forma totalmente diversa’. A

imagem dialética é, assim, uma espécie de dialética congelada, em ‘estado de momentânea paralisia’. Nela, estão contidos o ‘passado’, ‘presente’ e o ‘futuro’ enquanto possibilidade ainda não-realizada.

A imagem dialética apresenta, portanto – como mostra Peter Osborne – uma estrutura monádica, auto-suficiente, no sentido de que contém em si toda a estrutura da história. Da mesma forma, a interrupção da ação no teatro de Brecht, que dá a ela um enquadramento episódico, cria a imagem dialética. Esta, também no teatro de Brecht, apresenta em si mesma o ‘passado’ e o ‘presente’, no sentido de que recupera as múltiplas possibilidades da ação humana e mostra este último como a realização de uma delas. Quando um personagem cita em cena sua própria ação, ou quando chega um estranho que contrapõe as ações de um dos personagens, Brecht está paralisando o curso da ação, está criando uma imagem dialética e, ao mesmo tempo, justapondo ‘passado’ e ‘presente’.

O teatro épico de Brecht interrompe, portanto, o curso linear da ação. Assim, “faz com que a existência respingue alto para fora do leito do tempo, reluzindo no vazio por um átimo, para daí novamente trazê-la ao seu leito.” (Ibid., p. 212). A interrupção do curso da história (bem como da ação no teatro épico) ‘suspende o fluxo do tempo’, e assim joga por terra as categorias passado, presente e futuro enquanto elementos de transição unidirecional entre passado e futuro. A interrupção da ação abre o que Benjamin chama de ‘*tempo do agora*’, ‘um instante que paira no espaço vazio’, que foi removido do continuum histórico. No teatro de Brecht, o ‘tempo do agora’ aparece como o momento do espanto, da tomada de consciência do caráter histórico da realidade [a qual passa pela recuperação do passado] e, assim, da possibilidade de mudança.

Desta forma, a construção de imagens dialéticas encontra-se, segundo Benjamin, no cerne de uma pedagogia materialista, voltada à transformação social, tal como a manifesta por Brecht. Esta visa ‘pentear a história a contrapelo’, ou seja, recuperar as possibilidades que se perderam e mostrar, assim, que o “acontecido” ‘poderia não ter acontecido, ou acontecido de forma totalmente diversa’. A imagem dialética é instrumento fundamental em tal processo. Em seu teatro épico, Brecht opera o conceito de Benjamin, trabalhando com a categoria **tempo** da mesma maneira [maneira esta, como vimos, constitutiva do gênero épico].

1.5 Tentativas sobre Brecht, de Walter Benjamin

Em *Conversaciones com Brecht*, texto de 1934 integrante da coletânea *Tentativas sobre Brecht* e escrito sob a forma de anotações de diário, durante a estada de Benjamin na Dinamarca, com Brecht, Benjamin afirma que Brecht alude ao teatro infantil, sugerindo uma aproximação deste teatro com teatro épico. No teatro infantil, os defeitos da representação, a sensação de que tudo, afinal, não passa de uma brincadeira – ou uma experimentação – impedem a identificação com o personagem e instauram traços de teatro épico, de acordo com Brecht. A má representação dos atores mirins produziria, segundo ele, efeitos de estranhamento (e uma conseqüente representação em terceira pessoa). Contudo, tal analogia estabelecida por Brecht entre o teatro infantil e o teatro épico não se sustenta sob uma observação mais aprofundada. Diferentemente dos atores mirins – com suas más representações – o ator do teatro épico tem uma posição nodal na peça, de modo que grande parte do efeito épico da peça como um todo passa pela sua representação. Esta não é comparável à uma representação ruim (na qual o dramático, mal representado, fracassa). Não-identificação do público com o personagem não é, no teatro épico, fruto de

uma representação de má qualidade, mas sim um dos objetivos a serem alcançados – e que dependem, portanto, do bom desempenho do ator. Por sua vez, o efeito de estranhamento que Brecht afirma provocar a representação infantil em nada é similar àquele que ele espera provocar com suas peças. O efeito de estranhamento brechtiano visa o reconhecimento, da parte do público, de que as situações representadas no palco são as mesmas que ele vivencia cotidianamente. O *espanto* é sua reação básica, que deve ser sucedida por um momento de reflexão crítica. Já o efeito de estranhamento no teatro infantil merece esse nome (se é mesmo que merece) em função apenas de que as falhas na representação dramática impedem a identificação.

Ainda em *Conversaciones com Brecht*, encontramos a descrição de Benjamin daquele que, segundo Brecht, foi o momento no qual teve origem a idéia de teatro épico. Vejamos:

Fue en un ensayo de la representación muniuesa de Eduardo II. La batalla, que ocurre en la pieza, debe ocupar la escena tres cuartos de hora. Brecht no se las arreglaba con los soldados. (Asja Lacis, su ayudante, tampoco). Terminó por acudir a Valentin, entonces amigo íntimo, que asistía al ensayo; lo hizo preguntándole desesperado: “Pero qué es esto?; qué pasa con los soldados? qué tiene que pasar con ellos?”. Valentin: “Pálidos estan; miedo es lo que tienen.” Esta observación fue decisiva. Brecht añadió: “Cansados sí que están.” Se embadurnó los rostros de los soldados con cal. Y desde ese día habían encontrado el estilo de la puesta en escena. (BENJAMIN, 1983, p.147)

Vemos assim, claramente, o quanto Brecht foi amadurecendo, ao longo do tempo, a sua idéia de teatro épico, até chegar ao que hoje conhecemos como o ‘teatro de Brecht’. Usar máscaras, ou mesmo maquilagem nos atores, com o intuito de personalizar algum estado emocional (ou físico) não é, de maneira alguma, uma invenção de Brecht. O teatro chinês, que muita influência exerceu sobre Brecht (a qual, segundo Benjamin, mereceria um estudo aprofundado), tem como característica o uso de máscaras alegóricas de alegria e tristeza, por exemplo. A inovação de Brecht foi a utilização deste e de outros mecanismos por ele inventados com um intuito político. Como dito, foi Brecht quem tirou o teatro épico do âmbito estritamente lúdico e lhe acrescentou o âmbito político.

A preocupação com a sociedade, o compromisso do pensamento com o social é, portanto, uma marca de toda a produção brechtiana. Benjamin afirma ser Brecht o único escritor alemão de seu tempo a se perguntar aonde deve investir seu talento, como ‘un ingeniero que comienza a perforar en el desierto en busca de petróleo’ e que ‘assume su actividad en el desierto del presente en sítios calculados con toda exactitud.’ (Ibid., p.49). Brecht rechaça utilizar livremente seu talento de escritor para não se comportar como mais um ‘aristocrata do espírito’, figura corrente na inteligência européia. Primeiramente, para ele, vêm a política e a pedagogia. Em último lugar, apenas, a estética. Contra a estetização da política promovida pelo nazi-fascismo, Brecht politiza a esfera estética. Seu teatro épico significa uma maior aproximação entre vida e arte – por meio da qual pretende desnudar certos aspectos da primeira. Mesmo na esfera estética, contudo, o teatro de Brecht significou um avanço: seu efeito da interrupção da ação com a criação do gesto não fazia parte, até então, do repertório teatral.

Brecht sempre acreditou que ‘a verdade é concreta’. Seu pensamento é duro; é daqueles que acreditam que as coisas difíceis devem ser ditas sem rodeios – o que faz com que seu pensamento dispense, por vezes, algumas mediações importantes. Tal crença nos ajuda a entender as críticas dirigidas a Benjamin, como, por exemplo, a de que seu ensaio

sobre Kafka presta apoio ao nazismo, na medida em que aumenta a obscuridade em torno desta figura, ao invés de dissipá-la. Brecht sempre esteve em busca de eficácia social com sua obra, e não de refinamentos intelectuais. À obscuridade, ao pensamento sinuoso, Brecht opõe a clareza – daí sua pedagogia voltada ao didatismo. Para ele, as coisas importantes deviam ser ditas da maneira mais didática e clara possível. Brecht chegou inclusive a admitir a Benjamin que suas próprias formulações eram, por vezes, superficiais, mas que acreditava na máxima de que ‘(...) a una necesidad profunda corresponde una intervención superficial’. (Ibid., p.147). A forma ensaística de Benjamin escrever era alvo, portanto, de freqüentes críticas nas conversas de Benjamin e Brecht. Este acusou Benjamin ‘de escribir a modo de diarios al estilo de Nietzsche’, ou seja, naquele tipo de linguagem própria a um pensamento acostumado a ‘constelações dialéticas’. Por outro lado, Benjamin também foi acusado por Gershom Scholem – bem como por Hanna Arendt, no capítulo que dedica a ele em seu *Homens em Tempos Sombrios* – de simplificar, e assim empobrecer seu pensamento, ao dispensar mediações importantes entre elementos da infra e da superestrutura, o que o caracterizaria como um pensador marxista vulgar. Theodor Adorno chegou a ver na amizade de Benjamin por Brecht a causa de seus momentos de marxismo vulgar. Respondendo a Scholem, Benjamin afirma acreditar na necessidade de *expressar-se* de tal modo, de forma a dar a seu pensamento um caráter provocativo. Vemos assim que a polaridade existente entre Brecht e os amigos frankfurtianos de Benjamin, e ao lado deles Scholem, reflete-se inclusive nas críticas antagônicas destes à escrita benjaminiana. Estas têm como pano de fundo concepções diversas da maneira como se dá a luta política.

Brecht promove uma distinção entre dois tipos de escritores: o visionário, que ‘va em serio’, que ‘fala o que tem que ser dito’, e o reflexivo, que ‘no va del todo em serio’. Gerhart Hauptmann, escritor de dramas sociais, era o que Brecht chamava de ‘poeta substancial’, aquele pertencente ao primeiro tipo, o do visionário, que ‘va absolutamente em serio’. Já em Kafka, segundo Brecht, os elementos visionário e reflexivo se autocombatiam, fazendo com que, para Brecht, Kafka fosse menos substancial que Hauptmann. De acordo com Brecht, a precisão de Kafka era ‘a precisão de um homem impreciso, um sonhador’, que ‘via o que estava acontecendo sem ver o que era’. Assim, Kafka pintaria o futuro como horror, mas não de uma maneira precisa, como o faria um autor genuinamente visionário, mas de uma maneira obscura, parabólica, por assim dizer. Nesta obscuridade, Brecht via o ‘perigo’ da obra de Kafka. Segundo Brecht, este deixava espaço para o surgimento de um líder que explicasse esta obscuridade da maneira que lhe aprouvesse, achando alguém para culpar e responsabilizar pelos problemas. Em Brecht, como dito, a clareza e o didatismo são constitutivos de sua prática política.

Brecht não diz se a distinção entre autor visionário e reflexivo é válida também para os teóricos, mas com certeza existia em sua mente algo próximo a esta distinção. Tendo encontrado Benjamin no jardim lendo *O Capital*, Brecht afirma: ‘Me parece muy bien que estudie usted a Marx ahora que tropezamos con él cada vez menos y especialmente entre los nuestros’. (Ibid., p.149) E referindo-se a Lukács:

Com esas gentes (...) no se puede hacer um Estado (...) O solo um Estado, pero no uma comunidad. Son enemigos de la producción. Para ellos la producción no es algo seguro. No se fían de ella. Es imprevisible. Nunca se sabe lo que saldrá de ella. Y ellos no quieren producir. Quieren jugar a ser los elegantes del aparato y tener el control de los demás. *Cada una de sus críticas contiene una amenaza.* (Ibid., p.149, grifo nosso)

Para Brecht, a própria crítica da ideologia converteu-se em ideologia. Segundo ele, o obscurantismo atingia a própria esquerda. Tal obscurantismo significa a não-consciência do intelectual burguês de sua posição no modo de produção, do saber-se expropriado, tal qual o proletário, dos meios de produção. Apenas esta consciência seria capaz de produzir uma verdadeira solidariedade para com o proletário e a recusa ao papel de protetor ideológico. O escritor não pode esquecer-se do âmbito da produção, sentir-se alheio a ela. O contrário disto significa apenas corroborar uma nova ideologia contra o proletariado.

02 Sobre a relevância contemporânea do ‘debate sobre o expressionismo’

2.1 ‘Debate sobre o expressionismo’, ainda?

Após o detalhado mapeamento da significação do teatro épico de Bertolt Brecht na filosofia de Walter Benjamin, realizado no capítulo anterior, nos deteremos sobre o capítulo da modernidade estética conhecido por ‘debate sobre o expressionismo’. Tal debate, centralizador da polêmica que envolveu a intelectualidade de esquerda da Alemanha da década de 30 quanto à criação de uma Frente Popular de luta contra o nazi-fascismo, constituiu ainda fenômeno de fundamental importância às discussões estéticas e políticas da época e efervesceu a vida cultural como um todo (como ficará claro nas páginas seguintes). Desta forma, o estudo do ‘debate sobre o expressionismo’ é imprescindível ao pleno entendimento dos motivos que levaram Benjamin a ver no teatro de Brecht uma

manifestação cultural de valor canônico o século XX. Durante este percurso, se tornará bastante clara a diferenciação, já apontada anteriormente, entre as duas possibilidades de uso da técnica - uma de uso emancipatório e a outra, de uso antiemancipatório – bem como a afirmação de Benjamin de que os intelectuais de esquerda da República de Weimar não prestaram a devida atenção ‘aos precursores do fascismo entre os artistas, bem como ao próprio conceito fascista de cultura.’ (BOLLE, W. 2000, p.205)

O estudo do ‘debate sobre o expressionismo’ nos será útil sobretudo por permitir a extração de diretrizes e ensinamentos para a investigação estética que se pretende realizar com o Teatro da Vertigem (que será apresentado adequadamente no início do terceiro capítulo). Ainda que, como aponta Bronner, muitas de suas discussões políticas e epistemológicas sejam hoje anacrônicas (por exemplo: não se trata mais de criar uma arte para as massas, pois a indústria cultural, da qual trataremos mais adiante, já realizou esta tarefa), a sua importância se mantém, pois até mesmo seus ‘erros’, tanto quanto seus ‘acertos’, são úteis no entendimento da relação entre política e cultura. Trata-se, portanto, de aprender *com* o ‘debate sobre o expressionismo’, de dele extrair “as categorias interpretativas mais básicas de uma estética emancipatória” (BRONNER, S. 1997, p.210)

A reconstrução histórica do ‘debate sobre o expressionismo’ e de seus antecedentes teóricos e políticos apresenta importância fundamental para o entendimento da condição da cultura no século XX. Em si mesmo, tal debate representa um avanço da intelectualidade de esquerda como um todo, na medida em que constitui uma reflexão sobre a cultura e sua relação com a sociedade. Como aponta Jameson em *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, a condição da cultura e a sua relação com a sociedade passam por modificações no atual período de desenvolvimento do capitalismo – ao qual ele dá o nome de capitalismo tardio (como veremos melhor mais adiante). Neste sentido, o estudo do

‘debate sobre o expressionismo’ constitui um passo no entendimento das manifestações culturais da atualidade (como o Teatro da Vertigem) e isto na medida em que oferece um contraponto para o estudo da condição da cultura na ‘pós-modernidade’. Considerando tal condição, Jameson afirma que a categoria *espaço* deve ser atualmente o paradigma de uma estética verdadeiramente emancipatória (e não mais o *tempo*, como nos movimentos históricos de vanguarda) e pela qual deve se iniciar um mapeamento cognitivo social.⁹ Posteriormente, estabelecer-se-a um diálogo entre o Teatro da Vertigem e os apontamentos de Jameson quanto às características de uma estética emancipatória na ‘pós-modernidade’, bem como com as categorias interpretativas apontadas por Bronner. Desta forma, ou seja, pela análise do Teatro da Vertigem, adentraremos no universo das contradições da cultura na atualidade.

Por sua vez, o estudo dos movimentos históricos de vanguarda, necessário ao entendimento do ‘debate sobre o expressionismo’, cujo enfoque central, como sabemos, é a valorização ou a desvalorização das vanguardas pelos participantes, é por si mesmo justificado àquele que se propõe estudar as relações entre arte e sociedade. Elas [as vanguardas] propuseram, segundo Bürger, uma nova relação entre arte e sociedade – relação esta que passava pela recondução da arte à práxis vital da sociedade e questionava seu estatuto de autonomia na sociedade burguesa. Apesar do malogro de tal tentativa, ela nos é de fundamental importância, e isto porque, segundo o autor, com ela a arte assume o próprio *meio artístico* como objeto. Nas palavras de Bürger:

A vanguarda surge, portanto, como uma instância autocrítica, não tanto da arte, mas da estrutura social em que a arte se dá. Não funcionou como crítica imanente

⁹ Do terceiro capítulo em diante, tais questões serão melhor esclarecidas. Por ora, basta entender a relevância contemporânea do ‘debate sobre o expressionismo’ e, principalmente, para o trabalho que desenvolvo.

ao sistema, atuando no seio da instituição, mas como autocrítica da *instituição arte* em sua totalidade. (BÜRGER, P. 1993, p.09, grifo nosso)

As vanguardas revelam, portanto, a arte enquanto uma *instituição* na sociedade burguesa. Um dos resultados de tal autocrítica, segundo o autor, é que após as vanguardas históricas, nenhuma manifestação cultural pode se pretender a única legítima e de validade universal.

Feitas estas considerações, passemos aos antecedentes teóricos do ‘debate sobre o expressionismo’.

2.2 Georg Lukács. Sobre a conexão entre fascismo e expressionismo e sua avaliação das vanguardas históricas

A compreensão da recusa teórico-política de Georg Lukács dos movimentos históricos de vanguarda – recusa esta centrada em seu entendimento do método criador destas, a montagem – exige que se tenha em mente a conexão por ele estabelecida entre o fenômeno histórico do nazi-fascismo e a concepção de mundo subjacente ao

expressionismo, o qual Lukács entende como denotativo das manifestações artísticas modernistas em geral. Segundo Lukács, o nazi-fascismo e o expressionismo ‘nasceram do mesmo espírito’.

O desenvolvimento histórico do capitalismo na Alemanha caracterizou-se, de acordo com Lukács e outros autores – como Jeffrey Herf – pela sua capacidade de equacionar o ‘novo’- ou seja, os elementos da modernidade – a todo um conjunto de relações anacrônicas. Tal combinação recebeu o nome de ‘modernização reacionária’, sobre a qual diremos algumas palavras. Esta representa a incorporação do desenvolvimento dos meios técnicos aos aspectos românticos e anti-rationais presentes no povo alemão. *A tecnologia moderna foi, portanto, conciliada com idéias antimodernistas.* Desta forma, a técnica passou a ser tida, pela força sobre-humana que representa, como força elementar da natureza e, na mesma medida, cultuada como objeto estético. Assim, tal uso, ao mesmo tempo moderno e arcaico da técnica, é o que caracteriza, segundo Willi Bolle, a modernização reacionária.¹⁰

Desta combinação de elementos heterogêneos caracterizadora da modernidade reacionária tem origem, segundo Lukács, uma tensão. Ao mesmo tempo em que se tem, na República de Weimar, a glorificação do capitalismo – pela assimilação de seus elementos – esta é obscurecida pela impossibilidade de uma defesa direta – incapacidade esta provocada pelos aspectos românticos e anti-rationais, dos quais o povo alemão não se libertou. Com tal assimilação do moderno ao ‘primitivo’ estão lançadas as bases do direcionamento da inteligência alemã a uma espécie de irracionalismo místico, da afirmação deste como um

¹⁰ O culto à técnica constitui, portanto, um dos pressupostos da utilização da técnica no sentido antiemancipatório, pois a relação que ele estabelece entre o homem e a técnica não é de diálogo (uso emancipatório) mas de servidão do homem perante a técnica.

meio de conhecimento. Deste princípio nasce, segundo Lukács, o expressionismo durante a República de Weimar.

Neste sentido, Lukács acusa todo um setor da intelectualidade de esquerda alemã de ter sido incapaz de esclarecer o estado de irracionalismo que se formava na cultura da época, de ter ficado em um inerte ‘estado de desespero crônico à beira do abismo’ (MACHADO, C. E. J.1998, p.23). Ao mesmo tempo em que tal setor era movido por uma ética de esquerda, não conseguiu, contudo, desfazer-se do irracionalismo. Desta forma, esta parcela da intelectualidade alemã de esquerda teria exercido influências contra-revolucionárias e realizado uma apologia indireta ao sistema capitalista.

O expressionismo, enquanto manifestação artística nasceu, segundo Lukács, de tal ‘estado de espírito’ incapaz de se desvencilhar do irracionalismo. A crítica que dele pode advir não passa, de acordo com ele, de oposição romântica, a qual ‘toca apenas nos elementos mais abstratos do irracionalismo, suas conseqüências e não a sua essência’ (Ibid, p. 32). Uma crítica deste tipo converte-se facilmente, portanto, em apologia, e isto na medida em que não chega aos fundamentos do capitalismo, ofuscando cada vez mais os nexos entre economia, sociedade e ideologia. Assim, ao invés de estabelecer as conexões corretas – tarefa da verdadeira crítica – esta acaba produzindo uma mistificação crescente dos nexos que deveria revelar. Seria justamente este, segundo Lukács, o ‘estado de espírito’ presente na concepção de mundo subjacente ao expressionismo e aos demais movimentos de vanguarda. Estes não podem, portanto, “conduzir uma real luta ideológica contra o fascismo” (Ibid, p. 30).

Contudo, como salienta Benjamin, a conexão estabelecida por Lukács entre fascismo e expressionismo não é imediata. Segundo ele, este foi apenas uma das muitas tendências de pensamento que foram apropriadas pelo fascismo. Quando a chamada

modernização conservadora se consolida, o expressionismo já havia entrado em decadência enquanto manifestação artística. A questão fundamental aqui é que, para Lukács, o expressionismo constitui uma ‘ideologia de evasão’, ou seja, um pensamento que não conecta a crítica da burguesia ao conhecimento dos fundamentos do capitalismo e dos nexos sociais entre eles. Desta forma, o fascismo, interessado em obscurecer o real e mitigar as explicações sociais, compensando por meio da criação de falácias, teria dele se apropriado por reconhecer nele o mesmo ‘estado de espírito’.

Assim, segundo Lukács, a crítica ao capitalismo promovida pelo expressionismo e pelos demais movimentos de vanguarda, guiada pelo anticapitalismo romântico, não passa de

(...) um absurdo infantil (...) uma linguagem desprendida da materialidade da realidade objetiva que se solidifica em uma ‘monumentalidade retórica, vazia, e a falta de conteúdo é substituída pelo ocultamento e pela simulação de imagens, *alegorias*, que são lançadas em todas as direções e sem conexão entre si’. (Ibid, p. 38, grifo nosso)

Neste ponto, podemos nos deter na montagem, o método artístico eleito pelas vanguardas. Como o próprio Lukács percebeu, a alegoria é intensamente utilizada pelos movimentos de vanguarda. Em sua conhecida *Teoria da Vanguarda*, Bürger demonstrou que a alegoria pressupõe um elemento extraído de seu contexto original, no qual fazia parte de uma ‘totalidade’, e que adquire significado alegórico em outro contexto. Ela é, assim, essencialmente um fragmento de realidade, cujo sentido é dado novamente. Com a alegoria, ‘a falsa aparência de totalidade desaparece’. Benjamin elaborou seu conceito de alegoria tomando por base, conforme sabemos, o drama barroco alemão, mas é nas vanguardas que, segundo Bürger, a alegoria tem seu campo de atuação mais propício. De fato, a teoria da vanguarda não se faz sem a teoria da montagem, a qual apresenta relação intrínseca com a

alegoria. A montagem pressupõe uma concepção de mundo que não o vê como totalidade fechada e, assim, não se recusa a abstrair seus fenômenos de seu contexto original. Pelo contrário, monta seu sentido por meio da recolocação dos elementos em outros contextos, nos quais eles adquirem significados alegóricos.

A montagem constitui, como dito, o cerne da recusa de Lukács ao expressionismo e às vanguardas, e isto porque ela corrobora uma visão de mundo que não o vê como totalidade e, na mesma medida, desconsidera a necessidade de estabelecer conexões entre os fenômenos. Desta forma, segundo ele, as vanguardas não conseguem ultrapassar o nível da realidade imediata, tomando assim o imediato pelo próprio real. Em última instância, portanto, a realidade é concebida como caos, uma existência sem leis. Em outras palavras: o expressionismo não dá conta da dialética entre *aparência* e *essência*, tomando a primeira pela última. O apego e a afirmação da imediaticidade do real é característica, segundo Lukács, de todas as vanguardas históricas, que assim seguiram, de certa forma, o naturalismo. Assim, ao abandonar o conceito de totalidade, o expressionismo recusa-se a possibilidade de um verdadeiro entendimento da realidade, de um entendimento que alcance os fundamentos da sociedade capitalista (mais adiante, nos deteremos sobre a resposta de Ernest Bloch a tais críticas de Lukács), ficando preso a meras conexões abstratas (e alegóricas) que apenas afastam a possibilidade de uma real superação da ordem vigente.

Neste sentido, Lukács realiza a sua defesa do realismo crítico na discussão sobre a criação da Frente Popular de luta contra o nazi-fascismo. Ao mesmo tempo em que polemiza com a experimentação lingüístico-formal das vanguardas, Lukács também condena o sociologismo vulgar, que concebe a arte como mero reflexo das condições dadas, subordinando totalmente o âmbito estético ao social, sem lhe reservar nenhuma

parcela de autonomia. Percebe-se, assim, a não-identificação de Lukács à política cultural stalinista. De acordo com ele, o realismo crítico constituía a corrente artística adequada à criação de Frente Popular, e isto justamente por apresentar um caráter popular. Todavia, o realismo não é entendido pelo autor como mera forma de estilização e refinamento dos elementos do cotidiano [reais]. Sequer assume como critério a difusão da obra pela sociedade na definição de seu caráter popular ou não-popular. O que define o realismo crítico, segundo Lukács, é a sua relação com a herança cultural, a qual refere-se ao

processo dinâmico do progresso, um autêntico aproveitar, superar, conservar, aperfeiçoar das forças vivas e criadoras, nas tradições da vida do povo, das suas revoluções. Possuir uma relação viva com a herança cultural significa ser um filho do seu povo (...) (LUKÁCS, G. apud MACHADO, C. E. J. 1998, p.225)

As obras realistas constituiriam, desta forma, um produto orgânico da evolução do povo no qual foi gerada. O caráter popular de tais obras provém de que apenas elas, segundo Lukács, tratam das experiências da vida do povo, o qual, por sua vez, nelas reconhece a sua própria história. Manifesta-se aqui, portanto, a concepção marxista da história – concepção esta que a vê como “a unidade viva da continuidade e da descontinuidade, da revolução e da evolução” (LUKÁCS, G. apud MACHADO, C. E. J. 1998, p.227). Os expressionistas, ao contrário, rompem com a herança cultural. Nela vêm apenas, de acordo com o autor

uma massa morta, na qual se pode remexer a vontade, à qual se pode ir buscar, de acordo com as necessidades do momento, não importa que elementos, para os montar depois, de uma forma arbitrária e ainda em função de necessidades ocasionais. (LUKÁCS, G. apud MACHADO, C. E. J. 1998, p.226)

Assim, os expressionistas manifestam, de acordo com o crítico das vanguardas, uma concepção de história que, ao descartar qualquer relação com o passado histórico, concebe-a apenas como sucessão de rupturas e descontinuidades. Tal concepção não é, segundo

Lukács, adequada para figurar a verdadeira luta ideológica contra o fascismo, e isto na medida em que veta a si mesma a possibilidade de “uma antecipação real de desenvolvimentos posteriores” (LUKÁCS, G. apud MACHADO, C. E. J.1998, p.219).

A antecipação da realidade histórica constitui, portanto, uma das características fundamentais da verdadeira vanguarda histórica, a qual somente o realismo crítico pode, segundo Lukács, apresentar. Neste sentido, vemos que o autor não rejeita a possibilidade de uma vanguarda artística, de um ‘movimento’ antecipador na superestrutura; apenas acredita ser este o realismo crítico, e não as correntes artísticas modernistas que ficaram conhecidas por ‘vanguardas’. Recorramos mais uma vez ao autor

Tais escritores [realistas] constituem uma verdadeira vanguarda ideológica, pois eles dão forma às tendências vivas, mas à primeira vista ainda ocultas, da realidade objetiva, de um modo tão profundo e tão verdadeiro que as suas criações são confirmadas posteriormente pelo desenvolvimento posterior da realidade, não no sentido de uma fotografia obtida com o seu original, mas precisamente como expressão de uma apreensão múltipla e rica da realidade, como reflexo das suas tendências ocultas sob a superfície, que apenas em uma fase posterior da evolução se revelam plenamente e são perceptíveis a todos. (LUKÁCS, G. apud MACHADO, C. E. J. 1998, p.218)

(...) os leitores destas obras [realistas] clarificam as próprias vivências e as experiências, alargam o seu horizonte humano e social e, através de um humanismo vivo, são preparados para assimilarem as opções políticas assumidas pela Frente Popular e apreenderem o humanismo político dessas obras. (LUKÁCS, G. apud MACHADO, C. E. J. 1998. p.228)

De acordo com Machado, na argumentação de Lukács em defesa do realismo crítico como a verdadeira vanguarda, percebemos que há a reserva de uma parcela de autonomia ao âmbito estético. Este não é concebido [como nos sociologismo vulgar] como reflexo social, ou como independente dele. Certamente, este é um mérito de Lukács que deve ser ressaltado, o qual, contudo, é ofuscado pela total inabilidade do autor na análise histórica de sua época, bem como pela sua insistência em identificar vanguarda estética, vista como

‘decadência cultural’ e fascismo.¹¹ Ainda que tenha percebido a chamada ‘revolução conservadora’, Lukács não deu atenção, como aponta Machado “a um fenômeno que alterou a inteira natureza da cultura, isto é, ao modo como se passou a reproduzir socialmente, por meio da indústria cultural, esta ideologia do divertimento” (MACHADO, C. E. J. 1998, p. 36). Lukács, que caracteriza por *ideologia do divertimento* as explicações que omitem as raízes sociais dos fenômenos – e na qual encaixa as vanguardas – passa despercebido em meio ao processo apontado por Machado. As possibilidades abertas pelo uso da técnica, tanto emancipatórias como antiemancipatórias, que apenas a percepção aguda de Benjamin detectou, também não foram alcançadas pela inteligência lukasiana. O elemento ‘irracional’ presente na cultura da República de Weimar foi corretamente observado pelo autor. Contudo, Lukács não percebeu a necessidade da crítica de esquerda apropriar-se de tal elemento, de não abandoná-lo à utilização das forças sociais reacionárias (mais adiante, ao tratarmos do livro de Bloch, *A Herança deste Tempo*, bem como de sua recepção crítica, retornaremos a esta discussão). Esta postura de Lukács, de abandono do irracionalismo e ‘recusa’ de com ele operar, pode ser creditada, segundo Machado em seu *Debate sobre o Expressionismo: um capítulo da Modernidade Estética*, ao conceito de razão com o qual o autor trabalha. Todo o pensamento de Lukács é marcado por uma centralização no conceito de razão iluminista – conceito este que relega a fantasia e o irracionalismo, enfim, tudo o que não pode ser cientificamente fundamentado, como instâncias a serem superadas pelo exercício de uma razão ‘forte’. Já o pensamento de Bloch agrega tais elementos, estando aberto, diferentemente de Lukács, a todas as dimensões da existência humana. Desta característica (não exclusiva de seu pensamento e a qual deve a

¹¹ Insistência esta que não arrefece mesmo após a exposição ‘Arte Degenerada’, ápice da perseguição dos nazistas aos artistas de vanguarda – a qual retornaremos mais adiante.

Benjamin) resulta seu marxismo não científicizado e utopicamente fundamentado, como veremos em nosso próximo tópico.

De acordo com Lukács, a não-aceitação, pelas vanguardas históricas, do conceito de totalidade, faz com que, artisticamente, elas representem apenas ‘uma via de expressão para fora da realidade’ (Ibid, p. 207). A recusa a ver o mundo como totalidade fechada e o conseqüente apego à imediaticidade do real produzem um pensamento abstrato, incapaz de captar as conexões objetivas, mas à primeira vista imperceptíveis, da realidade social. *Assim, imediaticidade e abstração encontram-se, segundo o autor, em uma íntima relação, por mais que a imediaticidade possa parecer concreta, e não abstrata.* No realismo crítico, por sua vez, a abstração se dá de uma forma bastante diversa, mas não deixa de estar presente, pois segundo ele não há arte sem abstração. Para ultrapassar o nível da realidade mecânica e imediata, e reconstruir artisticamente a totalidade fechada que constitui a sociedade, o escritor realista dispõe de expedientes como a construção de *personagens típicos* e o *método narrativo*, sobre os quais nos deteremos a partir de agora.

Na literatura, a tipicidade constitui, de acordo com a concepção luckasiana, a construção de personagens que, “além de sua ineliminável singularidade, concentram tendências universais próprias do ser humano postas num determinado momento histórico”. (FREDERICO, C. 1997, p.50) Ou seja, trata-se de uma junção entre o singular e o universal – junção esta que busca a representação das tendências do processo histórico em um determinado contexto. Esta junção é responsável pela caracterização do que é “típico” de uma determinada época. Desta forma, não se trata de um tipo médio, comum, sem traços bem definidos, a bem dizer, um estereótipo. O “típico” representa o entrecruzamento entre o individual e o social, o singular e o universal, a fim de se alcançar a representação da sociedade em conexão com o seu passado histórico (e, ao mesmo tempo, uma antecipação

do movimento social). Captar tal entrecruzamento de forma definida e demarcada, mas sem, contudo, como uma realidade estática, é tarefa do escritor realista ‘significativo’. Em outras palavras, a definição do “típico” constitui uma ferramenta no entendimento do movimento do social, do caminho para o qual se dirigem as tendências do desenvolvimento histórico.

A tipicidade é complementada pelo método narrativo no processo de figuração artística da totalidade fechada que representa o social. Segundo Lukács, apenas o método narrativo consegue distanciamento da realidade objetiva, somente ele consegue emergir da imediaticidade. A narração implica uma espécie de ordenamento hierárquico do real, diferentemente do método descritivo. O primeiro, pela distância que implica, consegue separar o ‘essencial’ do meramente ‘acidental’ e, assim, chegar às reais tendências do desenvolvimento histórico. Por sua vez, o método descritivo (característico do naturalismo) não promoveria nenhuma espécie de ordenamento, consistindo em expressão de impotência do pensamento perante a reificação do mundo, sua submissão à realidade tal como ela se apresenta à primeira vista. Desta forma, o método descritivo é, ao mesmo tempo, alienado e alienante.

Portanto, a captação do ‘automovimento da realidade social’ é o objetivo último do realismo crítico. A tarefa do romancista realista é a figuração artística deste automovimento por meio da criação de nova imediaticidade. Nesta, a essência deve estar presente de forma visível, não deturpada por aparência caótica. Tal tarefa é artística e filosoficamente de grande envergadura, e Lukács a resume da seguinte forma: descoberta intelectual das conexões sociais e posterior revelação artística de tais conexões; recobrimento artístico destas mesmas conexões a que se chegou por meio da abstração (e, assim, superação da própria abstração). Deste trabalho deve surgir a imediaticidade artisticamente mediatizada,

ou seja, uma realidade que, embora pareça imediata, deixa a todo instante transparecer a sua essência.

Pelas considerações aqui expostas, podemos perceber que o conceito de totalidade é a raiz da veemente rejeição de Lukács às vanguardas históricas, e da qual emanam, direta ou indiretamente, todas as suas críticas às manifestações artísticas modernistas. De fato, tal conceito esteve sempre presente nos escritos do autor, como afirma Celso Frederico em *Lukács: um clássico do século XX*. Sua valorização do realismo burguês do século XIX vem do fato deste operar com a idéia da totalidade. Segundo Lukács, apenas a representação artística elaborada pela classe revolucionária de uma determinada época é capaz:

de romper as aparências, rasgar o véu enganador que recobre o núcleo decisivo de determinada sociedade para captar de modo cru, sem qualquer ilusão, o pulsar da trama dos interesses reais que o constituem. (FRANCO, R. B. 2003, p. 05. v.2)

Desta forma, quando a burguesia perde, ao final do século XIX, a condição de classe revolucionária, sua capacidade de representação artística é afetada. Incapaz de controlar o processo histórico, ela torna-se incapaz de representá-lo, de ultrapassar a aparência e de figurar o mundo social concreto. O declínio político da burguesia é, assim, segundo Lukács, coincidente com a perda de sua capacidade de produzir representações artísticas *realistas* da sociedade. Neste sentido, o modernismo estético é entendido pelo autor como manifestação do declínio histórico da burguesia, cujas representações estéticas tenderiam, cada vez mais, ao apego à imediatividade do real e à abstração (características, segundo ele, de todo o conjunto das vanguardas históricas).

2.3 Sobre A Herança deste Tempo, de Ernst Bloch

No final de 1934, Ernst Bloch dedicava-se a redação de *A Herança deste Tempo* (*Erbschaft dieser Zeit*). A questão que permeia todo livro, segundo Machado, é a de saber se há uma herança ‘dialeticamente utilizável’ da burguesia, ou seja, se ela criou algo que possa ser utilizado no sentido de sua própria superação. De agora em diante, nos deteremos sobre o modo como Bloch interpreta a relação entre a ascensão do nazi-fascismo e a cultura do modernismo, bem como sobre sua avaliação dos movimentos históricos de vanguarda. Concomitantemente, apontaremos as similaridades entre o pensamento de Bloch e o de Benjamin, a grande figura inspiradora de *A Herança deste Tempo* (ainda que sua crítica a este seja negativa, não se pode negar tais afinidades). Posteriormente, nossa atenção passará às divergências entre Bloch e Lukács – cujas principais idéias sobre o assunto já foram expostas em nosso item anterior. Contudo, por vezes faremos *pari passu* a avaliação do pensamento de ambos os autores.

Como já apontamos, há na explicação de Lukács e Bloch da ascensão do nazi-fascismo uma diversa avaliação do irracionalismo – criado, consensualmente, pela forma específica do desenvolvimento histórico do capitalismo na Alemanha. Enquanto Lukács enxerga no irracionalismo apenas uma instância a ser superada, Bloch concebe-o como uma força a ser mobilizada no sentido de sua própria superação. Assim, a redenção da cultura alemã, na concepção de Bloch, passa pela ‘utilização’ positiva, emancipatória, do irracionalismo criado pela própria burguesia.

De acordo com Bloch, a ascensão do nazi-fascismo na Alemanha provém da utilização, pelas forças reacionárias, dos ‘elementos não-solucionados do passado’. O autor nota na contemporaneidade alemã a presença de elementos ‘não-contemporâneos’, ou seja, de um contexto histórico cronologicamente anterior. Contudo, a presença de tais elementos

não contemporâneos não é entendida por Bloch como um resquício, uma ‘falha’ no desenvolvimento histórico. Assim como Benjamin, Bloch não possui uma concepção linear e evolucionista do tempo, segundo a qual o transcorrer do tempo representa o avanço do ‘progresso’. A história, para ambos os autores, não é uma ‘rua de mão única’, mas uma “realidade plurirítmica de múltiplos espaços, com recantos ainda não suficientemente controlados e que estão longe de ser ultrapassados” (BLOCH, E. apud MACHADO, C. E. J. 1998, p.57).

Esta ‘não-contemporaneidade’ representa em si mesma, pelas relações sociais que a constituem, uma contradição. Enquanto mônada, ela é denotativa do que Bloch chama de ‘contradição não-contemporânea’ - a qual será, segundo o autor, despertada e mobilizada pela ‘contradição contemporânea’. O fascismo representa assim, como dito, a mobilização das insatisfações geradas pela ‘contradição não-contemporânea’ no sentido do apaziguamento da ‘contradição contemporânea’. A ‘não-contemporaneidade’, em Bloch, não é apenas econômica, mas também ideológica. A tese do autor é a de que o fascismo representa a apropriação dos elementos ‘irracionais’ gerados pela não dissolução da ‘contradição não- contemporânea’, a mobilização da fantasia dos que não tiveram seus sonhos realizados.

Neste momento, recuperarmos a teoria de Benjamin da ascensão do nazi-fascismo (já mencionada no capítulo anterior) tornará mais clara a análise de Bloch, a qual não prescindiu da teoria benjaminiana. De acordo com Benjamin, no século XIX, com a burguesia ainda em ascensão e realizando promessas de abundância material a todos, foi criado o que ele chama de ‘sonho coletivo do século XIX’ – o qual consiste justamente no desejo (não-realizado) de uma vida fundada em princípios humanistas. Este sonho coletivo não-realizado transforma-se em um ‘coletivo em estado de porosidade’ e constituirá a terra

fértil na qual crescerá o nazi-fascismo. Como vimos na discussão de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o fascismo utilizará o desenvolvimento técnico para dar um rosto a este coletivo, para fazer com que ele próprio se veja e se reconheça, ao mesmo tempo em que é direcionado à guerra – ou seja, à barbárie.

Sobre a relação entre a ‘contradição contemporânea’ e a ‘contradição não-contemporânea’ na teoria de Bloch, vejamos o que diz Machado

A lógica das contradições não-contemporâneas se manifesta tanto no interior como no exterior, objetiva e subjetivamente. Mas seria ainda uma mera lógica “abstrata”, sem vida – segundo Bloch - , se não houvesse uma *contradição* objetivamente contemporânea, que está inserida e se desenvolve no capitalismo de hoje e com ele. Apenas em relação a esta contemporaneidade a contradição não-contemporânea pode ser corretamente compreendida. É a situação de crise que libera a “recordação anacrônica” e o “enselvajamento” – uma contradição “objetivamente revolucionária” (EZ, p.118). A contradição não-contemporânea é um momento necessário da própria contemporaneidade. (...) Utiliza de um passado ainda vivo como meio de divisão e de luta contra o futuro que se engendra dialeticamente dos antagonismo capitalistas. (BLOCH, E. apud MACHADO, C. E. J, 1998, p.61)

Assim, tendo as forças reacionárias se apropriado dos conteúdos utópicos criados pela burguesia ascendente, Bloch elabora a tese de que as forças revolucionárias também devem lutar pela mobilização de tais conteúdos – os quais, segundo ele, estavam sendo livremente utilizados pelo movimento hitlerista. Como já apontamos, este é o cerne das divergências entre Bloch e Lukács. Enquanto o primeiro aposta na necessidade de se operar com os elementos utópicos, com a fantasia, de se buscar neles a possibilidade de emancipação, Lukács os rejeita e os concebe como a própria *fonte* da qual emergiu o nazi-fascismo. Portanto, segundo Bloch, é imperativo que se torne dialética a herança da burguesia, que se busque nela a própria emancipação. Tornar dialética tal herança significa dialetizar as ‘contradições não-contemporâneas’, ou seja, recuperar seus conteúdos utópicos e ‘racionalizar o irracional’. Nas palavras de Bloch, trata-se de realizar um ‘uso diabólico dos produtos espirituais da tarda burguesia’. Para entendermos o que o autor quer significar

com tal uso, bem como os fundamentos de sua avaliação positiva dos movimentos históricos de vanguarda, devemos passar à diferenciação promovida por ele entre *montagem imediata* e *montagem mediata*.

A montagem imediata, segundo Bloch, não passa de uma ‘trapaça’, de mera brincadeira com os elementos do ‘caos’. Ela guarda relação com a concepção objetivista da realidade, para a qual esta é algo seco, sem fantasia, e que deve ser assim representada artisticamente. A montagem imediata constrói uma realidade qualitativamente similar, e isto na medida em que não opera com os elementos da fantasia, ou seja, não resgata os conteúdos utópicos do passado para contrapô-los à realidade existente. Desta forma, a ‘realidade’ resultante da montagem imediata é praticamente literal, fazendo assim “brilhar mais uma vez o vazio do mundo burguês” (Ibid, p. 69). Portanto, a montagem imediata tem por consequência a reificação da realidade existente, a calcificação do *status quo*. De acordo com Machado

A montagem imediata é (...) o ser objetivo’ no sentido de ‘tornar a vida e as suas coisas tanto frias como fáceis. Em primeiro lugar, é expressão de nada, senão de vazio, que se produziu na eliminação. E ao mesmo tempo aparece a trapaça, na medida em que o vazio é niquelado para que brilhe e seduza. A bestificação (Entseelung) da vida, tornar-se mercadoria dos homens e das coisas, é polida, como se tudo estivesse em ordem, sendo ela a própria ordem’ . (EZ, p.216). A objetividade imediata é uma “racionalização sem ratio”. É a racionalização “abstrata”, sem “conteúdo” e “exata” e corresponde ao modo de pensar do grande capital (...). (MACHADO, C. E. J, 1998, p.67)

Por sua vez, a montagem mediata – que Bloch chama de ‘montagem-sonho’ – é aquela que constrói uma realidade qualitativamente diferente da existente, que recupera os elementos utópicos do passado e faz ‘uso diabólico’ deles. Ela contrapõe tais elementos à realidade existente. Assim, quer fazer brilhar as possibilidades que se perderam - e que devem ser resgatadas. A realidade advinda da montagem mediata não reifica o mundo burguês, como a imediata, mas pretende mostrar as raízes íntimas das ‘contradições

contemporâneas'. Para tanto, faz-se necessário um resgate do passado histórico. A montagem [mediata] constitui, portanto, o equivalente estético da concepção não-linear do tempo, como a de Bloch. E é esta concepção estético-filosófica da montagem que o afasta de Lukács, ao mesmo tempo em que o aproxima de Benjamin.

A valorização de Bloch das vanguardas históricas, bem como a sua defesa *post festum* do expressionismo, provém, portanto, de sua avaliação da montagem (a qual, como vimos, corrobora uma concepção não-linear do tempo). E, assim como Benjamin, Bloch vê no teatro épico de Brecht a manifestação artística que encarna o seu ideal teórico. Segundo Bloch, Brecht é exemplo de uso da montagem mediata, de 'uso diabólico' dos elementos utópicos criados pela burguesia. Contudo, em Benjamin, a avaliação de Brecht e do modernismo artístico como um todo está associada à tentativa teórico-política de maior alcance, qual seja, a de livrar o materialismo histórico da visão evolucionista do tempo, ou seja, a ideologia do progresso. Sua avaliação do método criativo das vanguardas – a montagem – vem de esta realizar de forma imanente na obra de arte a sua concepção não-evolucionista do tempo. Por sua vez, Bloch, segundo Machado, não compreendeu o alcance do projeto de Benjamin (e, de acordo com o próprio Benjamin, não conseguiu desfazer-se totalmente da ideologia do progresso, da idéia de que o futuro trará a redenção). Assim, a defesa que Bloch empreende da montagem está principalmente voltada à valorização das vanguardas artísticas no contexto da Alemanha da década de 30 – sem estar, portanto, vinculada a um empreendimento de maior alcance, como em Walter Benjamin. Independentemente disto, a valorização estético-filosófica da montagem constitui o cerne das marcantes similaridades entre o pensamento dos autores. Concomitantemente, tal valorização da montagem é responsável pela conseqüente leitura que Benjamin e Bloch

realizaram das vanguardas históricas – leitura esta que soube reconhecer a adequação destas, enquanto manifestação artística, ao mundo contemporâneo.

Esta concepção estético-filosófica da montagem é totalmente estranha à Lukács. O escritor húngaro concebe a montagem apenas em sua utilização ‘imediate’, tal como a define Bloch. Lukács não entendeu a diferenciação promovida pelo autor entre montagem imediata e montagem mediata. O único mérito da montagem seria o fato de esta não tentar mascarar [a aparente, segundo ele] perda da conexão, e partir abertamente desta perda. Contudo, os adeptos da montagem se equivocariam ao estabelecer conexões abstratas entre os fenômenos (como, de fato, se daria na montagem imediata). Por este caminho, não se pode chegar à essência da sociedade e à possibilidade real de superação desta. A respeito da valorização de Bloch da montagem, Lukács afirma que

a sua prova a favor é unicamente a prática literária de B. Brecht e a prática ‘filosófica’ da montagem em Walter Benjamin. O segundo caso é impossível levar à sério. O caso de Brecht requereria uma investigação mais séria. Bloch, pelo contrário, nem sequer inicia a investigação. (LUKÁCS, G. apud MACHADO, C. E. J. 1998, p.92)

Na crítica de Lukács à Bloch, vemos em primeiro plano que o autor ressentia-se da falta, tanto em Bloch como em Benjamin, de uma concepção do mundo como totalidade fechada. De modo geral, podemos dizer que a crítica de Lukács a Bloch sintetiza as suas insatisfações com o movimento expressionista, a qual ele generaliza à toda a cultura do modernismo. Lukács reconhece em Bloch um ‘sentimento de oposição’ ao sistema capitalista, mas tal oposição não passaria, como vimos, de um ‘anticapitalismo romântico’, incapaz de constituir uma verdadeira oposição a ele.

Na diferenciação promovida por Bloch entre ‘contradição contemporânea’ e ‘contradição não-contemporânea’, Lukács vê apenas uma manifestação de misticismo da

parte do autor. Segundo ele, as contradições sociais podem perfeitamente ser expressas por meio do materialismo histórico de Marx. Bloch operaria com um conceito ‘abstrato’ de economia, o qual o impossibilitaria de chegar à raiz de tais contradições. Com relação à tentativa de Bloch de denotar as diferenças espaço-temporais convivendo em uma contemporaneidade cronológica, bem como à maneira como a ‘contradição contemporânea’ ativa a ‘contradição não-contemporânea’, Lukács permanece totalmente alheio. O autor percebe na contemporaneidade alemã a presença de elementos arcaicos, não-contemporâneos, mas os vê como ‘resíduos de pré-capitalismo’, frutos do atraso e da reação, e, assim, desconsidera o papel fundamental destes na dinâmica social contemporânea.

Lukács define a postura de Bloch como “ética de esquerda com uma epistemologia de direita” (LUKÁCS, G. apud MACHADO, C. E. J. 1998, p. 94). As bases epistemológicas do autor seriam, segundo ele, o agnosticismo e a mística. No entanto, percebe-se que a questão é Lukács mostrar-se incapaz de compreender o materialismo de Bloch e Benjamin, ou seja, um materialismo não-cientificizado e utopicamente fundado, que pisa em terrenos que ele desconhece. O pensamento de Benjamin, assim como o de Bloch, adentra o universo da arte e chama a si elementos, como a fantasia, que a razão ‘dura’ de Lukács não compreende.

Até o presente momento, detivemo-nos nos antecedentes teóricos da polêmica que ficou conhecida na história da modernidade estética como ‘debate sobre o expressionismo’. Para chegarmos à plena compreensão de tal polêmica, faz-se necessário um mapeamento das discussões, tanto teóricas quanto políticas, que nela desembocaram. Georg Lukács, sobre cuja teoria já nos debruçamos aqui, será um dos protagonistas – juntamente com

Bertolt Brecht, ao qual ainda retornaremos – do ‘debate sobre o expressionismo’. Sendo assim, a partir de agora passaremos, com o apoio da excelente esquematização de Machado, aos antecedentes políticos da querela sobre o expressionismo, sendo estes a intervenção de Bloch no Congresso dos Escritores pela Defesa da Cultura (CEDC), em Paris de 1934, a criação da revista *Das Wort* (palco da polêmica) e a Exposição Arte Degenerada, em 1937.

2.4 Antecedentes políticos do ‘debate sobre o expressionismo’

O entendimento dos antecedentes políticos historicamente imediatos ao ‘debate sobre o expressionismo’ exige que se tenha em mente o percurso de constituição das diretrizes da estética marxista alemã. Assim, tentaremos localizar tais antecedentes neste percurso, do qual faremos breve resumo. Concomitantemente, situaremos a posição de Benjamin, “a figura teoricamente decisiva e curiosamente não citada explicitamente na discussão da *Das Wort*” (MACHADO, C. E. J. 1998, p. 97). Desta forma, a relação entre Walter Benjamin e Bertolt Brecht – tratada no primeiro capítulo – também será melhor esclarecida e situada perante a estética assumida pelo Partido Comunista alemão.

O Partido Comunista da República de Weimar criou, em 1928, a BPRS (Bund Proletarisch-Revolutionärer Schriftsteller) – Associação dos escritores proletário-revolucionários. Esta tinha o intuito de discutir as relações entre arte e Partido e entre arte e Revolução – ou seja, tencionava delinear a política estética do Partido. Em 1929, a Associação criou a revista *Die Linkskurve*, que funcionava como mediação entre os debates. Em relação a ela, Willi Bolle distingue quatro fases, que resumiremos a seguir.

A primeira delas, de 1929 a meados de 1930, foi marcada por rigorosa demarcação ideológica, com combate a toda intelectualidade burguesa que não aderiu ao Partido Comunista. A idéia aqui era a de que o escritor burguês devia ‘abstrair-se’ de sua formação e escrever ‘literatura proletária’. Benjamin também se posicionou contra tais escritores, mas a sua crítica ideológica era associada à crítica materialista. Nessa época, Benjamin já tinha a convicção, de acordo com Willi Bolle, de que apenas a tendência política correta não bastava, devendo estar associada à ‘qualidade literária’ da obra. (como expressaria mais tarde em *O Autor como Produtor*)

Em sua segunda fase, de meados de 1930 a inícios de 1931, a BPRS é marcada pela valorização do intelectual burguês. Agora, era aceitável que o escritor se baseasse no legado da filosofia da arte burguesa. Tal mudança de orientação advém da perda de simpatizantes burgueses e, conseqüentemente, de aliados em potencial. A valorização da tradição cultural burguesa, que aparece nesta fase, estará, de agora em diante, presente em todo o trajeto da BPRS. Com relação a tal postura, Benjamin sempre se posicionou de forma contrária. Era contraditório, segundo ele, o projeto de uma cultura proletária e uma volta aos modelos estéticos burgueses.

Na terceira fase de sua orientação, de meados de 1931 a inícios de 1932, os correspondentes operários da *Die Linkskurve* começaram a demonstrar preocupação com o projeto da literatura de classe operária, devido à valorização do intelectual burguês. Assim, os intelectuais dirigentes da revista passaram a produzir ‘literatura para as massas’, com a proliferação dos ‘romances sociais’. Benjamin, por sua vez, sabia que a arte e a literatura emancipatória das massas teria de utilizar, necessariamente, técnicas e formas revolucionárias, numa concepção bastante diversa da manifesta na BPRS.

A quarta fase, a partir de meados de 1932, é aquela que lançou as bases da polêmica sobre o expressionismo, de 1937-1938, na revista *Das Wort* – publicada em Moscou. Nesta quarta fase, o Partido Comunista soviético assumiu, por decreto, a narrativa burguesa do século XIX como o único tipo de literatura aceitável, condenando toda estética de formas abertas como ‘decadente’. Tal posição desemboca na ‘doutrina do realismo’ – oficial a partir de 1934 – e prevalece também na BPRS, que imita o modelo do Partido Comunista soviético. Benjamin, por sua vez, continuava firme em sua posição e sempre esteve contra tal posição ortodoxa. Para ele, era premente a transformação revolucionária da literatura enquanto instituição, a qual passava pela utilização emancipatória das novas técnicas de reprodução. Concomitantemente, a estética modernista, de formas abertas, como a utilizada por Brecht, era tida por Benjamin como a mais adequada a este processo. Como foi discutido no item *O Que é Teatro Épico?*, o interesse de Benjamin pelo teatro de Brecht passava também pela transformação revolucionária do teatro enquanto instituição (por meio da mudança nas relações de produção).

Nesta última fase, a revista *Die Linkskurve* é dirigida por Lukács, e durante ela se realiza, em Paris, o Congresso dos Escritores pela Defesa da Cultura (CEDC), em 1935. Tal congresso foi convocado pelos representantes da Associação dos escritores e artistas revolucionários do Comitê de Vigilância dos intelectuais antifascistas, preocupados em estabelecer as diretrizes da frente popular de luta. Assim, convém ressaltar que foi nesta ocasião que se reconheceu a necessidade de criação de uma revista da emigração alemã antinazista – a *Das Wort* – uma ‘irmã menos intransigente’ da *Die Linkskurve*, e cuja criação é um sucedâneo político da CEDC.

Em sua fundamental intervenção no Congresso de Paris, Bloch esboçou uma análise valorativa da herança cultural burguesa, mas que, ao mesmo tempo, não despreza a

experiência dos movimentos históricos de vanguarda. Em outras palavras, a exposição de Bloch girou em torno da questão de se buscar uma herança ‘dialeticamente utilizável’ da herança cultural, sem rejeitá-la ou submeter-se a ela. Desta forma, Bloch polemiza diretamente com os defensores categóricos do realismo crítico, lançando assim as bases do debate intelectual entusiasmado da *Das Wort*. A intervenção de Bloch no congresso é, neste sentido, altamente significativa.

Decorridos dois anos do CEDC, realiza-se em Munique a exposição *Arte Degenerada*, ápice da perseguição dos nazistas aos artistas expressionistas. Nela

As telas eram acompanhadas de slogans ridicularizando-as. Ao lado delas, eram também expostos desenhos de doentes mentais, para que o público pudesse ‘comparar’. Colocaram preços exorbitantemente caros e irrealistas para se ‘compreender’ como estes artistas ‘ganhavam dinheiro’ quando a população do mesmo período (anos 20, ou de acordo com a data da obra) sofria as misérias da hiperinflação. (...) As telas não vendidas foram queimadas em Berlim, juntamente com os livros de poemas, as peças de teatro, as esculturas, etc. (MACHADO, C. E. J. 1998, p.118-19)

Perante fenômeno tão elucidativo da situação da Alemanha pós-1933, pelo qual reconhece-se a urgência de uma articulação da esquerda, deduz-se facilmente o quanto a exposição acelerou o processo que Bloch já havia iniciado em 1935. Está pronto o cenário do ‘debate sobre o expressionismo’.

2.5 O ‘debate sobre o expressionismo’

As discussões dos primeiros números da revista *Das Wort*, aqueles de 1937, ano de criação da revista, giraram em torno do apoio de Gottfried Benn ao regime nazista. Este será, ao menos no início, o cerne do ‘debate sobre o expressionismo’. Benn não se retirou da Academia de Poesia após as medidas repressivas dos nazistas contra os intelectuais

opositores do regime. Assim, se seu apoio ao regime de Hitler não foi primeiramente explícito, ao menos foi tácito. Posteriormente, em 1936, quando já havia mudado de idéia sobre o regime, Benn afirmou que sequer chegou a analisar o programa hitlerista. Desta forma, o entendimento da adesão de Benn ao regime nazista constitui tema fundamental do debate. Os primeiros números da *Das Wort* foram, como dito, dedicados à investigação das raízes da adesão de Benn ao novo regime.

A retomada da carta de Klaus Mann a Benn, de 1933, foi o ponto de partida do debate. Nela, Mann inquiriu Benn, em tom exaltado (como se percebe pela parcial transcrição presente no livro de Machado), quanto aos motivos que o levaram a ‘colocar-se à disposição’ dos nazistas. A resposta de Benn não tardou, e chegou por meio de um discurso pronunciado na rádio de Berlim, no qual o expositor torna pública e explícita sua adesão ao regime, assumindo sua posição ao lado dos nazistas e da criação da ‘Nova Alemanha’.

Em artigo no número 09 da *Das Wort* (1937), Mann analisa o ‘caso Benn’ como um extravio, um caso isolado de conexão entre fascismo e expressionismo. Tal extravio teria origem, segundo ele, “nos numerosos elementos arcaicos de sua obra, na aspiração pela origem, pelo primitivo, pelo ‘irracionalismo’ e pelo seu culto da forma pura da obra de arte”. (Ibid, p. 136) Contudo, a conexão que Mann estabelece entre fascismo e expressionismo não é direta e irrevogável, pois em outros autores os mesmos elementos não resultaram, segundo ele, em adesão ao regime. Desta forma, o diagnóstico categórico de Mann ao ‘caso Benn’ é que este constitui uma exceção.

Ainda no mesmo número da revista, Alfred Kurella – que assinava Bernhard Ziegler – publica sua análise do ‘caso Benn’, segundo a qual fascismo e expressionismo ‘brotaram do mesmo espírito’. Kurella recusa-se a conceber a adesão de Benn ao regime como um

extravio, pois esta seria devida ao rompimento com a tradição cultural presente em todo movimento expressionista – rompimento este que conduziria, inexoravelmente, à glorificação de elementos reacionários. Percebe-se, portanto, que Kurella – tal como Lukács – identifica irracionalismo, expressionismo e fascismo. Sua análise, diferentemente da de Mann (e da de Bloch) não é dialética, pois enquanto o primeiro vê o expressionismo como um movimento ambíguo, Kurella estabelece uma identificação imediata entre fascismo e expressionismo, realizando, desta forma, uma análise dualista (e simplista).

Os números seguintes da revista se estenderão sobre o ‘caso Benn’. O exemplar de número 06 de 1938, no qual são publicados os ensaios de Lukács, Bloch e Brecht, ganhou maior relevo histórico. De acordo com o breve resumo que Machado faz de tais publicações, percebe-se a predominância, na *Das Wort*, de ataque à tese de Kurella e de defesa do expressionismo – e, de maneira geral, do conjunto dos movimentos históricos de vanguarda. A principal crítica aos opositores do expressionismo é a de que o ‘caso Benn’ é tomado como a única experiência do movimento, sem que se busque reconhecer seus autênticos artistas e o seu caráter não-homogêneo. Segundo Bloch, em toda crítica ao expressionismo sempre faltou análise imanente das obras, sendo o movimento compreendido apenas por meio de idéias preconcebidas¹². Contudo, a conexão estabelecida por Kurella – e por ele introduzida na *Das Wort* – entre fascismo e rejeição da tradição cultural será ainda intensamente discutida na revista, tendo Lukács e Brecht como protagonistas da discussão. De agora em diante, nos deteremos na participação de Brecht no ‘debate sobre o expressionismo’ e nas críticas por ele dirigidas a Lukács (no qual já nos detemos satisfatoriamente).

¹² E, no caso de Lukács, a crítica do expressionismo também prescindiu da análise da pintura, mais significativa do movimento do que a literatura.

De acordo com Brecht, a herança cultural deve ser apropriada pelo artista, deve estar presente no momento da criação artística. Porém, não deve sufocá-lo ou representar um fardo a ele. A herança cultural não deve ser opressiva, a ponto de impedir o artista de olhar para o presente. Em outras palavras, ela deve ser apropriada e superada. Trata-se, portanto, de uma apropriação dialética. Brecht valoriza o movimento expressionista, mas sem o entusiasmo de Bloch e sem ter dele uma concepção definitiva. Concomitantemente, Brecht posiciona-se contra toda análise que cristaliza e compartimentaliza as tendências artísticas. Segundo ele, o realismo não é uma questão formal, ou uma manifestação artística que teve o seu apogeu no século XIX. Desta forma, Brecht

tenta formular uma definição de realismo ampla, produtiva e inteligente, não restrita a um modelo único, voltada para as questões do homem contemporâneo, sensível portanto às novas possibilidades técnicas e expressivas das vanguardas. (Ibid., p.151)

Além de articular um conceito de realismo mais aberto e produtivo do que o de Lukács, e de compreender a experiência dos movimentos históricos de vanguarda, Brecht mostra-se atento às novas possibilidades abertas pelo desenvolvimento técnico e, principalmente, capaz de articulá-las na elaboração da estética emancipatória (como vimos no primeiro capítulo) e, ao mesmo tempo, realista. Por sua vez, Lukács mostra-se totalmente insensível a tais possibilidades – ou seja, não atenta à utilização emancipatória da técnica e, paralelamente, ao desenvolvimento do conceito fascista de cultura.

Enquanto Lukács concebe o realismo crítico como a manifestação artística verdadeiramente de vanguarda, Brecht – tendo ponto de partida inverso – acredita que esta é a arte realista. As obras expressionistas seriam, segundo ele, mais realistas [ou seja, capazes de captar a dinâmica social atual] do que as de Balzac, tão estimadas por Lukács. O cerne de tal avaliação, bem como da referente ao caráter popular [das vanguardas], como

veremos mais adiante, é a sensibilidade de Brecht ao desenvolvimento técnico. De acordo com ele “não se pode proibir à literatura o uso das capacidades recém-adquiridas do homem contemporâneo” (BRECHT, B, apud MACHADO, C. E. 1998, p. 248), ou seja, o uso do desenvolvimento da técnica, dos meios de comunicação de massa (diferentemente do que faz o realismo clássico de Lukács). Neste sentido, Brecht agrega tais desenvolvimentos na constituição de seu teatro. Seu realismo não é, assim, apenas questão de literatura, mas “uma questão política, filosófica e prática, e deve ser tratado e explicado como um problema muito vasto, em todos os níveis do humano”. (BRECHT, B. apud. MACHADO, C. E. J. 1998, p.148).

Agregando a seu teatro os modernos meios de comunicação de massa – e transformando-o enquanto instituição – Brecht cria uma arte verdadeiramente popular, distante de um conceito fascista de cultura. Diferentemente de Lukács, Brecht viu no desenvolvimento técnico mais do que um caminho à ampla divulgação das obras, tendo utilizado-a para modificar a estética da produção e estender o aparelho produtivo ao maior número de trabalhadores. O contraste entre ambos é, portanto, extremamente claro. Enquanto Lukács enfoca a literatura, a leitura contemplativa e privada do indivíduo, Brecht preocupa-se com as massas, que pretende ‘agitar’ por meio de seu teatro.

Em *O Caráter Popular da arte do realismo*, Brecht desenvolve, tal como Lukács, o conceito de popular e de realismo como intimamente relacionados. Segundo ele, o caráter realista de obra advém de seu caráter popular, de sua capacidade de atender as ‘necessidades’ das massas. De acordo com as definições do autor

Popular significa: compreensível para as grandes massas, adotando e enriquecendo sua forma de expressão/ aceitando o seu ponto de vista, consolidando-o e corrigindo-o/ representando o setor progressista do povo de tal modo que ele possa assumir o comando (portanto, compreensível também para o resto do povo)/ ligando-se às tradições e continuando-as/ transmitindo ao setor do

povo que luta pelo poder e as conquistas do setor que neste momento detém o poder. (BRECHT, B. apud MACHADO, C. E. J. 1998, p. 261)

Ser realista significa: revelar o complexo de causalidade social/ desmascarar as opiniões dominantes como opiniões daqueles que dominam/ escrever do ponto de vista da classe que dispõe das soluções mais amplas para os problemas mais urgentes com que a sociedade humana se debate/ acentuar o fator do desenvolvimento/ ser concreto e abrir possibilidades de abstração. (BRECHT, B. apud MACHADO, C. E. J. 1998, p.262)

No entanto, ainda que, tanto em Brecht como em Lukács, os conceitos de realismo e caráter popular da arte sejam multilateralmente mediados, a conceitualização de Brecht não é rígida, definida, assim como a de Lukács. O seu ‘conceito’ de realismo é, como vimos, muito mais amplo – justamente por não ser exatamente um conceito. O ‘realismo’ de Brecht se realiza na prática social, e muda conforme muda a realidade social. “A realidade se altera e para representá-la têm de se alterar os processos de representação” (MACHADO, C. E. J. 1998, p.262). Assim, o realismo, tal como o concebe, é dinâmico e não-cristalizado. E referindo-se a Lukács: “A proceder-se assim, obter-se-iam apenas critérios formalistas, e o caráter popular e o realismo na arte sê-lo-iam apenas quanto à forma”. (Ibid. p.265). Neste sentido, a montagem – componente central de sua estética de formas abertas – sequer chega a ganhar uma definição. Brecht apenas afirma, a esse respeito, que ela não constitui uma mera técnica de se recheiar o texto de citações e romper a identificação do público com o personagem. Sua utilização do procedimento da montagem, porém, vem da convicção de que esta constitui o processo de representação da realidade capaz de promover aquilo que ele pretende: denotar as contradições, apontar os vazios e reconstituir a unidade entre sujeito e objeto. Em outras palavras, a montagem recupera o passado e o contrapõe ao presente, que desponta como historicamente construído.

Acreditamos ter reconstruído o ‘debate sobre o expressionismo’. Centramo-nos aqui nas principais elaborações teóricas de seus participantes, contrapondo-as entre si na tentativa de denotar as raízes filosóficas de suas divergências – as quais deram origem à polêmica propriamente dita. O estudo dos debates da revista *Das Wort*, dos anos 1937-1938, é imprescindível àquele que se dispõe a investigar o [possível] efeito social de uma obra e, assim, vemos que ele continua ecoando. Pouco mais de duas décadas depois, nos anos 60, o debate é, em grande parte, retomado, agora por Lukács e Theodor Adorno. Sobre tal retomada do debate, diremos algumas palavras, com o principal objetivo de mostrar como Bürger, teórico de grande envergadura, constrói sua visão dos movimentos de vanguarda tomando por base a prática teatral brechtiana – em seu já clássico *Teoria da Vanguarda*.

A valorização de Brecht acompanha (o que de forma alguma surpreende) as críticas que Bürger dirige a Lukács e Adorno. Segundo ele, tais autores não consideraram o ataque dos movimentos de vanguarda à instituição arte, ou seja, à arte enquanto esfera afastada da práxis vital da sociedade, dispensável à reprodução desta. Em outras palavras, as vanguardas visaram a destruição da arte burguesa. Assim, elas constituem a tentativa de implosão do caráter burguês da arte – a qual buscaram reconduzir à práxis social. Desta forma, os movimentos de vanguarda representam o momento de autocrítica da arte, que passa a ter a si mesma como objeto.

Segundo Bürger, Lukács e Adorno não chegaram a considerar tal ataque dos movimentos de vanguarda à instituição arte. Sendo assim, a crítica que a eles direcionaram (seja positiva, no caso de Adorno, ou negativa, como em Lukács) reduziu-se a questões referentes apenas ao meio artístico, ou melhor dizendo, ao significado estético das

vanguardas. Ou seja, a tese de Bürger é a de que Lukács e Adorno não consideraram a ruptura na evolução da arte na sociedade burguesa representada pelos movimentos de vanguarda e, desta forma, não atingiram todo o seu significado histórico (restringindo-se a questões meramente formais, segundo ele). Ainda que a tentativa vanguardista de reconduzir a arte à práxis e liquidar a sua autonomia perante ela tenha fracassado (felizmente, segundo Bürger) ela não deixa de constituir uma ruptura. A partir do momento em que a arte foi revelada como instituição, em que ela realizou sua autocrítica, tem-se como consequência a retração da normatividade. A consequência fundamental do projeto (fracassado) dos movimentos de vanguarda é que nenhuma arte pode pretender ser a ‘melhor’, a de valor estético universal. Lukács e Adorno, ignorando o que Bürger dá por diagnóstico, teriam ficado presos nas questões estéticas, na normatividade anterior aos movimentos de vanguarda.

Por sua vez, Brecht sequer chegou a compartilhar totalmente, de acordo com Bürger, do projeto vanguardista. Seu envolvimento com este não foi irrestrito e sem ressalvas (como parece ter sido o de Bloch). Brecht não tentou destruir a instituição arte e a autonomia desta. Pelo contrário, reconheceu sua importância e quis transformá-la, substituindo as considerações normativas às quais se ativeram Lukács e Adorno pela “análise da função da obra em relação a um público sociologicamente definível dentro de um determinado âmbito institucional”. Diferentemente dos movimentos de vanguarda, Brecht não acreditou na possibilidade de um efeito imediato da obra de arte – ou seja, em sua aproximação da práxis vital – e compreendeu a importância da instituição arte para o resultado efetivo da obra particular. Seu conceito de **refuncionalização** é, assim, o que caracteriza o seu teatro épico e, ao mesmo tempo, o afasta do projeto histórico das vanguardas, garantindo-lhe um capítulo à parte na história da modernidade estética.

03 Sobre o Teatro da Vertigem

3.1 Teatro da Vertigem: apresentação crítica

Terminada a explanação a respeito da relação entre Walter Benjamin e Bertolt Brecht, bem como a referente ao capítulo da modernidade estética denominado ‘debate sobre o expressionismo’, passamos à apresentação crítica do grupo Teatro da Vertigem, manifestação cultural escolhida para o estudo das [possíveis] contradições no universo da cultura na atualidade e ponto de partida da tentativa de delineamento das diretrizes de uma estética emancipatória.

A origem histórica do Teatro da Vertigem remonta ao início da década de 90¹³. Sua produção compreende a Trilogia Bíblica, composta pelas peças *O Paraíso Perdido*, cuja estréia data de 1992, *O Livro de Jó*, de 1995, e *Apocalipse 1,11*, de 2000. A mais recente produção do grupo é BR3, a qual foi apresentada ao público, pela primeira vez, em 24 de março de 2006. Ainda que o número de suas estréias seja reduzido, com um total de quatro peças em mais de quinze anos de existência, o Teatro da Vertigem é, provavelmente, o grupo teatral da atualidade que mais gera polêmicas e discussões. Tal característica deve ser dialeticamente interpretada, pois pode, ao mesmo tempo, representar estratégia de mercado, forma de atingir divulgação midiática, e também maneira de resgatar a discussão a respeito da função do teatro na sociedade e, desta forma, a da cultura na sociedade contemporânea.

A personagem definidora do Teatro da Vertigem é Antônio Araújo (Tó, como é tratado pelos integrantes do grupo e pela mídia). Araújo, formado em teoria do teatro e

¹³ O Teatro da Vertigem tem sede, desde 2001, na Casa 1 da Rua Roberto Simonsen 136B, em São Paulo.

direção teatral pela USP, é a figura intelectual idealizadora do grupo. Desta forma, conhecer suas idéias é conhecer os fundamentos do grupo, e vice-versa (sendo assim, operaremos aqui com esta fusão). O Teatro da Vertigem possui uma marca de nascença, em torno da qual ele se organiza como grupo: a teatralização de espaços não-convencionalmente teatrais. Apesar da aparência banal de tal proposta, causada por sua utilização devida à causas como recursos financeiros restritos (ou seja, causas não constitutivas de um determinado projeto) trata-se de um *modus operandi* potencialmente significativo (como ficará claro mais adiante). A proposta do grupo, a maneira pela qual ele se auto-designa, é a sua utilização com vistas à re-significação do espaço que ocupa.

O Paraíso Perdido, primeira peça da Trilogia, é encenada dentro de uma igreja. Sua encenação original é na Igreja Santa Ifigênia, nos arredores da praça da Sé, em São Paulo. De acordo com Silvana Garcia em *Do Sagrado ao Profano: o Percurso do Teatro da Vertigem*, inicia-se, então, com *O Paraíso Perdido*, a trajetória em direção ao profano. Neste sentido, esta seria a mais metafísica das produções do grupo. Nele, estaria representada a Queda, a expulsão dos homens do paraíso divino. A representação da perda do paraíso, o confinamento do homem na dimensão terrena e a paralela crítica à autoridade da igreja dentro do espaço físico *igreja* visaria, de acordo com a proposta do grupo, a re-significação de tal espaço, a transformação deste em alegoria da Autoridade. Neste sentido, em *O Paraíso Perdido* haveria, em primeiro plano, uma referência à impotência do indivíduo e a crítica à autoridade que o massacra. A perda da autonomia do sujeito, de sua capacidade de se autodeterminar (expressa na figura do anjo caído) aparece, então, como

tema. O paraíso representaria, portanto, o estado ideal de liberdade do homem (em contraposição ao domínio da igreja).¹⁴

De acordo com a Silvana Garcia, cada uma das peças do grupo pode ser pensada como correspondente da Tríade Cristã da Criação, da Redenção e do Juízo Final, respectivamente. Segundo ela, o grupo opera à maneira dos mistérios medievais do século XV, nos quais

Pela recuperação dos relatos bíblicos, supostamente se produzia no espectador uma tríplice fertilização do espírito: reforçava a memória do evento, abria-se como dimensão simbólica, conectando-se aos preceitos transcendentais da religião, e dispunha-se como orientação de conduta para a atualidade. (GARCIA, S. 2002, p.31)

No entanto, nos mistérios medievais, a sobreposição dos níveis diferentes, a montagem de elementos não-convencionalmente aproximados e distantes - temporal e espacialmente - tinha por objetivo dotar o presente de um caráter harmônico, sincronizado com os preceitos da religião. Na medida em que justapõem passado e presente, os mistérios medievais pretendem dotar este último de uma espécie de 'sintonia teológica', retirando dele sua especificidade (ou seja, o caráter histórico). A resolução dos problemas, neste caso, dá-se apenas no nível mítico.

De acordo com a autora, no entanto, diferentemente dos mistérios medievais, o Teatro da Vertigem recusa a resolução dos problemas somente no âmbito religioso e/ou mítico. A utilização dos temas religiosos e dos mitos bíblicos aumentariam, notadamente, as ressonâncias da peça, mas estas não se esgotariam nisso. Tais temas funcionariam, antes, como matéria a ser re-trabalhada e re-significada, na tentativa de iluminar o real e as contradições à ele inerentes. Neste processo de passagem de um nível a outro (narrativa

¹⁴ Se O Paraíso Perdido fosse encenado em qualquer outro espaço que não o de uma igreja, a peça ganharia um outro significado. A crítica, ao invés de dirigida à instituição igreja, passaria ao Criador. É o espaço, portanto, que dá à encenação um caráter social, que será acentuado nas produções posteriores.

bíblica e narrativa do real), o espaço tem, segundo ela, papel fundamental. Ele seria o responsável pela passagem do plano do mito para o plano da realidade e por abrir a percepção do espectador para a percepção de um mundo não-organizado e harmônico.

O Livro de Jó, segunda peça de Trilogia, é uma revisitação do personagem bíblico Jó, fiel que tem a fé constantemente posta à prova. No mito bíblico, os sofrimentos de Jó têm como palco o deserto – o que ganharia correspondência simbólica na escolha de um hospital abandonado como local de realização da peça. De acordo com Silvana Garcia, os sofrimentos humanos a que a peça faz referência seriam os causados pela Aids, bem como pela situação de abandono na qual elas se encontram, esperando incessantemente por ajuda e pelo fim de seus tormentos. No entanto, entender *O Livro de Jó* como referência à um determinado sofrimento do homem [a Aids] devido ao espaço no qual se realiza a encenação, significa restringir a peça, dotá-la de caráter estreito. Na mesma medida, a re-significação do espaço, a qual implica no aumento de suas ressonâncias simbólicas e sociais, estaria atuando em sentido contrário, qual seja, o do afunilamento de sua significação.

Apocalipse 1,11 é a última peça da Trilogia, e também a mais contundente delas. A trajetória do sagrado ao profano chega ao ápice, tendo como resultado personagens arquetípicos com traços definidos nacionalmente. Neste sentido, o grotesco alcança altos níveis. Realizada originalmente no presídio do Hipódromo, em São Paulo, no ano de comemoração do quinto centenário de descobrimento do Brasil, *Apocalipse 1,11* ultrapassa o âmbito da re-significação do espaço físico-social do presídio (ainda que canalize a questão social para ele, local onde estariam os que vivem ‘às margens do sistema’). Personagens como Talidomida do Brasil são denotativas da capacidade do grupo de enlaçar referências míticas (o aleijado que Jesus Cristo cura em sua via-crúcis) e o contexto

histórico nacional. Em *Apocalipse 1,11* temos ainda uma referência aos prisioneiros mortos no massacre de Carandiru, em um total de 111 mortos (de acordo com a divulgação da mídia). Com isso, vemos que o grupo corrobora os dados oficiais do episódio, não chegando a desconfiar da veracidade de tal número. Além disso, o uso do número divulgado pela mídia no próprio título da peça pode funcionar como invólucro, forma de acenar ao mercado e, por meio do título, avisar o que se deve esperar da peça. A Besta fera, mistura de figura barroca, carnavalesca e homossexual, chega trazendo um bolo de aniversário, e, em seguida, o cenário tem a luz apagada (e isto na tentativa de que o ambiente faça sentir seu peso e dê o seu testemunho). Na cena seguinte, aparece a personagem Chacrinha, segurando membros humanos ensangüentados e vendendo-os como ‘presunto’, com a intenção de denotar que é este o respeito que o Estado brasileiro tem à vida e aos sofrimentos humanos. De maneira geral, todos os personagens e as situações de *Apocalipse 1,11* constituem mescla de mito e realidade. Dentre as peças da Trilogia, *Apocalipse* é a mais bem sucedida neste processo.

Várias cenas de *Apocalipse 1,11* são encerradas com aplausos gravados. Com isto, o grupo paulista pretende denotar falsidade à cena, dando-lhe um tom de comédia. Além disso, no entanto, os aplausos gravados funcionam como arremate da cena. Aplausos mostram satisfação e contentamento, ou seja, convivência com aquilo que se passa. Com isso, vemos que o grupo paulista realiza uma crítica à própria *instituição teatro* e, na mesma medida, à submissão estética do espectador. Concomitantemente, o grupo pretende fazer com que o espectador perceba que ele próprio dá, cotidianamente, o seu ‘aplausos’ a tudo aquilo que o humilha e degrada.

Dentre as peças da Trilogia, *Apocalipse 1,11* é a que possui moldura épica mais definida. Por sua vez, *O Livro de Jó* apresenta caráter mais dramático, enquanto em

Apocalypse 1,11 o processo de montagem toma o lugar do drama. Contudo, em nenhum momento se perde o vértice da busca de João por Nova Jerusalém, onde não haveria pecados nem sofrimentos. A personagem encontra, porém, a Boite New Jerusalém, onde a Noiva é estuprada entre uma cena e outra, e onde a prostituta Babilônia se vende e não se arrepende. João chega a New Jerusalém porque é convidado pelo Anjo Poderoso a assistir ao Juízo Final, e isto para que sirva de testemunha aos que restarem. No final da peça, João perde a fé, se renova (e esvazia a mala, ou seja, livra-se do que trazia) e sai para a cidade afirmando que “Nova Jerusalém é pra já”. Desta forma, *Apocalypse 1,11* busca transformar a cidade em uma *construção humana* (e que, portanto, pode ser modificada), ao mesmo tempo em que dá à instituição penitenciária um caráter que não aquele oferecido pela mídia por ocasião do episódio de Carandiru.

O tema da **cidade** continua a ser tema do grupo paulista Vertigem com BR3, cujo roteiro pertence a Bernardo Carvalho e a direção (como nas demais peças) a António Araújo. Durante meses, a expedição BR3 viajou pelo país tendo como referência 03 cidades com o radical Br: Brasília (DF), Brasilândia (SP) e Brasília (AC), com o intuito de pesquisar as ressonâncias do discurso da identidade nacional brasileira¹⁵. De acordo com o colaborador de dramaturgia de BR3, Ivan Delmanto, que realizou a viagem com o grupo, a expedição pelas 03 cidades-referência mostrou a utilização do discurso de ‘identidade nacional’ no sentido de apaziguar as contradições sociais. Contudo, mais do que isso, a expedição deparou-se com a utilização ideológica do discurso sobre o *futuro* – que ainda está por vir – como diluidora de [possíveis] manifestações de insatisfação com o status quo vigente e, além disso, com a convivência de ‘unidades cronológicas’ díspares, subsumidas no discurso de identidade nacional. Tal discurso impede que se perceba que, na verdade, o

¹⁵ Viagem custeada pelo Programa de Fomento ao Teatro da Prefeitura de São Paulo.

país como um todo está no mesmo tempo, qual seja, o do capitalismo internacional, que assegura ao país a condição no subdesenvolvimento. Desta forma, o tempo deixa de ser tempo; torna-se não tempo, e a lógica temporal é substituída pela espacial (trataremos mais apropriadamente desta reversão no próximo capítulo).

O espaço cênico escolhido para BR3 é o Rio Tietê (SP), famoso pelo avançado grau de putrefação em que se encontra. Nas 03 cidades-referência, há rios importantes – prática e/ou simbolicamente – seja como fonte de lazer, depósito de dejetos ou meio de transporte. Além disso, percorrer o Rio Tietê é percorrer “um caminho de detritos e urbanização até a periferia da metrópole, até o cinturão de realidade que cerca a região central da metrópole, marcada pela ficção de seus centros empresariais e financeiros, edifícios blindados e ruas arborizadas.” (SUBTEXTO, p.17). A tentativa do Teatro da Vertigem é trazer de volta ao Tietê sua dimensão pública, recuperar sua existência social. Paralelamente, o rio que se encontra às margens de São Paulo, serve de espaço cênico à uma peça que trata, de acordo com o colaborador de dramaturgia de BR3. “de quem vive à margem do progresso capitalista brasileiro” (SUBTEXTO, p. 16). Tal afirmação corrobora, no entanto, a concepção linear de história, segundo a qual reside no futuro a possibilidade de todos virem a se integrar ao ‘progresso’. A parcela da população que o autor afirma estar ‘à margem do progresso capitalista’ constitui, pelo contrário, parte integrante do que se denomina ‘progresso capitalista’ brasileiro. Com isso, a afirmação segundo a qual determinada parcela da população encontra-se à margem de tal progresso equivale àquela que afirma a sua existência. A expedição BR3 – que se deparou com marcantes desigualdades sociais – mostrou-se incapaz, portanto, de entender a complexidade do sistema econômico brasileiro (e, tal como a população de Brasília, caiu no engodo do discurso sobre o ‘progresso’).

De acordo com Sérgio Salvia Coelho, em publicação no Jornal Folha de São Paulo em 20 de abril de 2006, BR3, concebida para tornar-se a maior realização do grupo, acabou tornando-se obra menor em relação a anterior Trilogia Bíblica. Segundo ele

O material riquíssimo teve de encontrar seu local síntese, e o rio Tietê foi a escolha certa. Além da referência ao rio como meio de transporte arquetípico, a excursão pelos intestinos podres da cidade revela seu arrojo arquitetônico invisível, um futuro jogado no lixo, que possibilita um vigoroso reencontro com a utopia.

No entanto, os desafios técnicos da empreitada acabaram limitando muito os seus resultados. Releve-se aqui o mau cheiro que acompanha o público. Afinal, compartilhar o desconforto sempre foi a missão artística do Vertigem.

No entanto, a poluição sonora do barco, mesmo que integrada pela trilha sonora inicial, obriga os atores nas margens a se dublarem, e os diálogos chegam abafados, por alto-falantes, o que dispersa em mancha de óleo o grande carisma de atores como Roberto Áudio e Cácia Goulart e ainda mais os esforços de jovens atores.

Assim, de acordo com o colunista, BR3 “decepciona por limitações técnicas”. As dificuldades que a encenação noturna em um rio impuseram à peça não foram, segundo ele, superadas pelo grupo. Desta forma, tornaram a peça uma ‘realização menor’. No entanto, trata-se de uma questão aberta, pois o aperfeiçoamento técnico, no caso de uma peça teatral, pode ser conseguido em demais apresentações.

Como mencionado no início, as encenações do Teatro da Vertigem suscitam intensa discussão com alguns setores da sociedade, recuperando assim a questão da função do teatro na sociedade. Devido a isto, diremos algumas palavras sobre a recepção popular de suas peças. A permissão para a encenação de *O Paraíso Perdido* no espaço da Igreja Santa Ifigênia partiu do arcebispo Dom Evaristo Arns. Tal permissão, no entanto, provocou uma violenta reação contrária dos setores mais conservadores da Igreja Católica, que consideraram a encenação uma heresia. Antônio Araújo tornou-se alvo de ameaças (verbais e por meio de cartas anônimas) e a questão tornou-se ‘caso de polícia’. Por ocasião das encenações de *O Livro de Jó*, não foram raros os casos de desmaio, e os atores foram

obrigados a realizar um curso de primeiros-socorros. *O Livro de Jó*, de acordo com os relatos apresentados em *Teatro da Vertigem: Trilogia Bíblica*, é realmente nauseante, e isto pela exposição que dá ao corpo do ator (em nosso próximo item, ao tratarmos das influências recebidas pelo Teatro da Vertigem, voltaremos a esta questão).

Apocalipse 1,11, na qual as preocupações sociais soterram as metafísicas, atraiu tanto o interesse popular quanto crítico, e isto sempre de maneira positiva¹⁶. Além do roteiro intensamente elogiado pela crítica de Fernando Bonassi, *Apocalipse 1,11* (como as demais peças da Trilogia) estabelece com o espectador uma relação de intensa interação física. A citação de Macksen Luiz em artigo no Jornal do Brasil, em 2000, é um pouco extensa – importante, contudo, por antecipar algumas questões que trataremos a seguir.

Segundo ele

(...) O espectador não apenas caminha por uma arquitetura degradada pelo uso e o abandono, como se submete à experiência dramática de percorrer corredores escuros, celas que parecem gavetas mortuárias, e sentir o cheiro de mofo e umidade, criando uma relação física interativa. A sensação física, no entanto, não se esgota na impressão de histórias vividas nesse cenário, mas é um apoio decisivo para que as impressionantes cenas construam a memória de um apocalipse que estamos vivendo. Assistir a uma cena de sexo explícito, realizada por um casal que vive profissionalmente dessa atividade, ou participar de corredor polonês na representação de um massacre, e ainda se confrontar com a ameaça de tortura com um rato, ou ficar frente a frente com um homem degradando uma mulher ao urinar em seu corpo, adquire um sentido de violência, mas em nenhum momento gratuito ou banalizador da violência.

A ação cênica está organicamente vinculada a uma dramática que reflete o real para erigir a metáfora, que tem na origem a narrativa bíblica e na expressão o apocalipse nacional.(...) (VERTIGEM, p.317-18)

A utilização dos sentidos e o trabalho com o corpo do ator, que caracterizam as encenações do Teatro da Vertigem – bem como a especificidade de seu tratamento à categoria espaço – serão abordadas a partir de nosso próximo item.

3.2 Sobre a ‘herança cultural’ do Teatro da Vertigem

¹⁶ Não se trata, contudo, de corroborar tal avaliação, mas de tomá-la como um possível sintoma do caráter mercadológico das produções do grupo.

De acordo com a pesquisadora Silvia Fernandes (que também acompanhou Antônio Araújo no processo de criação de BR3), o grupo paulista é, ao mesmo tempo, “herdeiro e profanador de tudo que o precedeu no teatro brasileiro recente” (FERNANDES, S, 2002, p. 35). As vertentes mais significativas do teatro brasileiro contemporâneo, representadas nos trabalhos de Antunes Filho, José Celso Martinez Corrêa e Gerald Thomas têm, segundo ela, continuidade nas encenações do Teatro da Vertigem, que “representa uma síntese e uma superação daquilo que seus antecessores criaram nas últimas décadas”. (Ibid, p. 35)

Assim como os diretores citados, o grupo paulista extrai seus temas da atualidade (aos quais dispensa um tratamento, como vimos, mediado pelos temas religiosos e mitos bíblicos) e concebe o processo de criação teatral como um trabalho constante de investigação de procedimentos adequados, em uma busca incessante de aperfeiçoamento dos procedimentos artísticos. O Teatro da Vertigem considera o trabalho teatral uma pesquisa coletiva, com a criação das cenas em simbiose com os atores – os quais se revezam no papel dos personagens, dando a cada um deles a sua contribuição.

Os trabalhos de Antunes Filho, José Celso Martinez Corrêa e Gerald Thomas compartilham desta concepção do processo de criação teatral como uma pesquisa coletiva. Contudo, diferentemente do que ocorre no Teatro da Vertigem, os três diretores funcionam como principal eixo de orientação (ao qual se juntam as contribuições dos atores) e o resultado final manifesta a assinatura inconfundível do diretor. Assim, no caso dos trabalhos dos três diretores citados, estes são os principais responsáveis pela forma final que adquire a cena. As contribuições pessoais são, desta forma, subsumidas no constructo do diretor.

De acordo com os relatos dos integrantes, no Teatro da Vertigem, ao contrário, Antônio Araújo opera como um editor das contribuições individuais, e a concepção da cena dá-se posteriormente ao trabalho de investigação – o qual envolve, entre outros, a realização de workshops, grupos de discussão e exaustivos ensaios. Não se trata, contudo, de afirmar que as encenações do grupo paulista não levam a marca pessoal de Araújo, pois elas, de fato, a levam. Entretanto, esta é dada a posteriori, e sem chegar a ofuscar as contribuições individuais dos integrantes. Além de a posteriori, o constructo cênico do diretor é direcionado pelos rumos que o processo de investigação – ou seja, o processo colaborativo – apontou. Sendo assim, o processo de criação do Teatro da Vertigem dá-se na horizontal, enquanto nos supracitados este se realiza verticalmente.

As criações do Teatro da Vertigem são, portanto, resultado de um processo colaborativo. De acordo com Silvia Fernandes em *O Lugar da Vertigem*, este guarda semelhança com a criação coletiva, mas não se confunde com ela. Trata-se [a criação coletiva] do princípio do ‘todo mundo faz tudo’, no qual se dividem entre os integrantes todas as funções práticas e artísticas que envolvem a criação. Na criação coletiva há, portanto, um interesse pela homogeneidade entre os participantes, pelo valor idêntico de cada tarefa (como uma micro-sociedade ideal). Por sua vez, o processo colaborativo preserva a criação conjunta, mas mantém as diferenças individuais, as quais são bem recebidas pelo grupo (sem que haja, por isso, supervalorização de uma ou outra função). A concepção teatral que subjaz o processo colaborativo tem ressonâncias no resultado final: cada ator preserva sua própria dramaturgia, sua concepção da palavra e da atuação.

No caso de José Celso Martinez Corrêa, as semelhanças com o grupo paulista são mais notáveis. Isto se dá, de acordo com Silvia Fernandes em *O Lugar da Vertigem*, pela

influência artaudiana comum¹⁷. Segundo ela, *O Livro de Jó* cumpre quase todas as exigências do Teatro da Crueldade, como é conhecido o teatro de Antonin Artaud. Tal influência é perceptível na importância dada ao **espaço** e no tratamento dispensado ao **corpo** do ator. Com o intuito de tornarmos mais claras as diferenças e as semelhanças entre os dois projetos, deteremo-nos brevemente em Antonin Artaud.

O teatro artaudiano [assim como o do Teatro da Vertigem] não se propõe fins sociais imediatos e/ou propostas político-partidárias. Tal característica não o isenta, contudo, de apresentar um caráter político, como veremos. Artaud considera, de acordo com Ismael Scheffler, o capitalismo e o comunismo como sistemas sociais idênticos, que se colocam as mesmas questões, eminentemente materiais. A diferença resumir-se-ia à classe no comando. A proposta artaudiana é uma revolução que subverta os ‘valores absolutos’ reinantes, mais do que o nível puramente imediato¹⁸.

Segundo Artaud, deve-se buscar, por meio da cultura, uma transformação nas estruturas mais profundas do homem, que se manifestam nas relações sociais. Tal transformação integraria o que a racionalidade ocidental separou, que tem como uma de suas facetas a separação entre o âmbito individual e o social. Artaud busca uma epistemologia que conceba o homem em sua totalidade (sem a valorização de alguns de seus aspectos) e que, assim, reintegre-o ao social. Artaud combate ainda a separação entre cultura e vida, fruto da valorização ocidental do pensamento racional.

¹⁷ Deteremo-nos aqui, exclusivamente, na proximidade entre Artaud e o Teatro da Vertigem, sem levar adiante a relação entre José Celso Martinez Corrêa e o grupo paulista.

¹⁸ Até aqui, a proposta artaudiana coincide com o pensamento de Theodor Adorno, segundo o qual a arte deve romper com as coordenadas do mundo vigente, sem ater-se a qualquer restrição partidária. Mas as conseqüências extraídas pelos autores, bem como seus pressupostos, afastam radicalmente suas teorias.

Pelas palavras ditas, percebe-se nitidamente a aposta de Artaud em um teatro reintegrado à vida. De acordo com ele, a cultura deve ‘ser vivida não apreciada’. Desta forma, chegamos à questão fundamental do teatro artaudiano. Deve-se buscar, por meio da cultura – no caso, pelo teatro – a transformação das estruturas profundas do homem. Tal transformação passa por uma aposta em nova sensibilidade, que reintegra as dimensões do humano, sem sobrevalorizar uma ou outra. De acordo com Scheffler : “Através do teatro, Artaud pretende abalar sensorial e espiritualmente o espectador, desenvolver sua sensibilidade, colocá-lo em um estado de percepção mais apurado para transformar a consciência”. A proposta artaudiana passa, portanto, por um trabalho com o corpo do ator – trabalho este que deve dota-lo de linguagem [ainda que não racional]. Trata-se, como dito, de reativar as dimensões do humano ultrajadas pela civilização ocidental. Em tal tarefa, a escolha do **espaço** é de importância fundamental. Segundo Artaud, ele reúne todas as linguagens, agindo sobre a sensibilidade nervosa – e isto porque suas imagens simbólicas interagem com a sensibilidade vilipendiada do homem. Desta forma, a linguagem teatral seria a única capaz de transgredir o mundo estabelecido.

A motivação artaudiana ultrapassa os limites da crítica social. Sua aposta é em uma nova relação do homem com o Cosmos.¹⁹ Este não é, definitivamente, o objetivo do Teatro da Vertigem, o qual tem os temas sociais em primeiro plano. Sua re-significação dos espaços públicos tem em vista a realização de uma sociometria. Como aponta Silvia Fernandes, os locais públicos escolhidos pelo Vertigem funcionam ainda, em cidades nas quais o esgarçamento do tecido social é intenso (como em São Paulo), como ‘marcos

¹⁹ O teatro de Artaud consiste, pode-se dizer, em um teatro ‘antropologizado’ (e não sociologizado). Ismael Scheffer aponta a proximidade entre as epistemologia de Gilbert Durand e as concepções que subjazem o teatro artaudiano.

efetivos de localização física e imaginária’. Desta forma, re-significá-los é mapear a estrutura social da cidade, pois tais espaços são “(...) reais, concretos, com memória e história, que preservam os vestígios do uso público e colocam o espectador numa zona fronteira, entre a cidade e o teatro.” (FERNANDES, S. 2002, p. 40).

Portanto, vemos que, ainda que a utilização de espaços não-convencionais e o trabalho com o corpo do ator tornem a estética do Vertigem aproximada à do teatro de Antonin Artaud, os objetivos e os pressupostos se encarregam das diferenças entre ambas. Enquanto Artaud intenta, como dito, a conciliação do homem com o Cosmos (realizando assim uma crítica social de inspiração metafísica), o Teatro da Vertigem se utiliza dos temas religiosos para realizar a sua crítica social – ou seja, Artaud e o grupo paulista percorrem trajetórias inversas.

O Teatro da Vertigem, assim como Artaud, pretende ativar as cargas simbólicas, as ‘memórias’ do espaço que ocupa. No entanto, o grupo paulista pretende ativar tais cargas e utiliza-las socialmente, ou seja, dotar o espaço que ocupa de um outro sentido – capaz de, em última instância, provocar no espectador o sentido de pertencimento ao social. Artaud, por sua vez, busca fecundar uma nova sensibilidade, que integre o homem ao Cosmos – caracterizando, assim, o seu projeto como metafísico. Contudo, não se pode afirmar que no Teatro da Vertigem não haja a busca por um ‘estado de percepção’ mais apurado para transformar a consciência – a qual se reflete na consciência do corpo do ator, na necessidade de dotá-lo de linguagem. Porém, tal estado de percepção é almejado para que aumentem, no espectador, bem como no ator, as ressonâncias sociais da peça.

O trabalho com o corpo do ator envolve, no Teatro da Vertigem, a utilização do método Laban (técnica de transposição de conceitos da física clássica para o corpo do ator), cursos de ioga e aulas de capoeira. Todos os procedimentos são incorporados à encenação,

ou seja, utilizados no sentido de potencializar a linguagem corpórea do ator, e não como demonstrações ‘avulsas’ (por exemplo, de capoeira), no desenrolar da peça. Como em Artaud, temos aqui a idéia de resgatar sensibilidades perdidas, de não valorizar somente o pensamento racional. No entanto, temos com isto uma via de mão-dupla, pois o mergulho em outros estados de consciência (ou seja, a exacerbação da vertigem) pode provocar o despertar da racionalidade e, assim, reduzir o embotamento das capacidades críticas do espectador.

O trabalho com o corpo do ator guarda relação com a utilização intensa dos sentidos do espectador, objetivo sempre perseguido pelo grupo, que busca o desconforto e quer compartilhá-lo com o público. De acordo com os integrantes do grupo, busca-se com isto comprometer o espectador (e não chocá-lo) e, assim, estabelecer entre ele e a obra uma relação diversa daquela estabelecida com os produtos da indústria cultural. O comprometimento, diferentemente do choque, é referente à possibilidade de geração de uma experiência corporal potencialmente frutífera (como veremos mais adiante). Em outras palavras, o comprometimento – em contraposição ao choque, o qual não chega a propiciar experiência – relaciona-se ao estabelecimento de *diálogo* com o espectador. No entanto, o segundo efeito – o de chocar o espectador – não está descartado. Trata-se, neste caso, mais da recepção da obra do que da lógica de produção do Teatro da Vertigem. Certamente, na recepção da obra, convivem os dois efeitos, cada um deles disputando lugar com o outro. O predomínio do primeiro definirá o sucesso do grupo, posto que uma estética emancipatória deve, atualmente, dentre outras exigências, proporcionar uma experiência estética qualitativamente diversa daquela da indústria cultural, como veremos a partir de nosso próximo item.

3.3 Um diálogo mediado entre o ‘debate sobre o expressionismo’ e o Teatro da Vertigem

A partir de então, daremos continuidade a apresentação do Teatro da Vertigem, agora tendo como referência as ‘categorias interpretativas’ extraídas por Bronner do ‘debate sobre o expressionismo’, já adequadamente tratado no capítulo anterior. Contudo, não se trata, de acordo com o autor, de elencar princípios nos quais a obra deve se encaixar, mas de extrair critérios básicos da análise cultural, fundamentais para a discussão do que seria atualmente uma estética emancipatória. Concomitantemente, Bronner delinea o trabalho do crítico cultural, dando-lhe indicações para o desenvolvimento de sua tarefa. Tem-se em vista, aqui, as mudanças ocorridas nas últimas décadas no status da cultura. De qualquer forma, não se trata de amarrar o Teatro da Vertigem, aplicando-lhe conceitos estéticos de outra conjuntura social. Não obstante, algumas categorias interpretativas não perdem a validade. De acordo com Stephan Bronner, estas são as abaixo enumeradas, por meio das quais adentraremos nas mudanças ocorridas no status da cultura.

Primeiramente, contudo, é necessário apontar uma prévia dificuldade que encontraremos a partir de agora. Bronner elege categorias interpretativas que devem ser pensadas em relação à obras particulares. No entanto, falamos aqui não de obras específicas, mas de um grupo como um todo, tendo por base suas características gerais (como elemento complicador, temos que as quatro peças produzidas pelo grupo não apresentam a mesma qualidade artística). Sendo assim, as características apontadas como emancipatórias podem não estar presentes em todas as obras – o que, absolutamente, não invalida a tentativa aqui manifesta de adentrar no universo das contradições da cultura na contemporaneidade.

- **Imediatismo**

Nas palavras do próprio autor

Até mesmo os produtos da “cultura de massas” podem evidenciar um desejo de gratificação. Porém, tal como acontece com as comédias televisivas (...) a apresentação de tais desejos revela não ser auto-reflexiva nem relação às formas de expressão anteriores, nem com respeito às inibições que impedem sua realização. Na verdade, o julgamento do próprio desejo costuma ser evitado e, precisamente por isso, esse modo irreflexivo e indeterminado de antecipação utópica é o mais facilmente manipulado pela propaganda comercial e pela “indústria cultural”. O papel do crítico, ao tratar com obras que se encaixam nessa categoria, implicaria em primeiro lugar submeter a necessidade (ou pluralidade de necessidades de que ela é a expressão condensada) evidenciada por elas a uma avaliação crítica, e depois mostrar a lacuna existente entre a necessidade e as condições estruturais que impedem sua realização. (BRONNER, S. 1997, p.210-211)

A categoria ‘imediatismo’ apresenta, como vimos, três momentos: insatisfação com a realidade vigente, apontamento dos motivos (crítica social) de tal insatisfação e utopia. No entanto, é a utopia o elemento definidor, aquele que constitui premissa básica, imediata, de uma estética emancipatória.

As produções do grupo apresentam diferentes graus de nitidez de cada um dos momentos citados. *Apocalypse 1,11* é, contudo, a que lhes corresponde mais satisfatoriamente. Nela, a insatisfação com o existente e a crítica social denotam, coerentemente, a condição dos desfavorecidos pelo sistema econômico brasileiro. No entanto, a utopia ali expressa não leva nenhum dos nomes que conhecemos. É desejado um estado de liberdade, de isenção de sofrimento, cuja realização principiaria, de acordo com a proposta do grupo, pela tortura dos sentidos, pelo despertar da angústia. Assim, o grupo não aponta uma saída, não nomeia o que viria depois (em outras palavras: não contém uma ideologia de prontidão). Desta forma, o grupo aposta no espectador, em sua capacidade de transformar o real.

Portanto, de acordo com Bronner, ao não nomear claramente o desejo que pretende realizar, o grupo dá ensejo a que a sua ‘antecipação utópica’ seja apropriada e manipulada pela mídia. Ao mesmo tempo, na medida em que falta este nomear, em que está ausente uma ideologia nítida, qualquer que seja, o grupo confraterniza com as teorias pós-modernas que proclamam o ‘fim das ideologias’ (bem como com a percepção social dominante). Desta forma, abre-se espaço a críticas sociais sem fundamentação histórica, com a causa dos problemas extrapolando o âmbito social. Neste sentido, o Teatro da Vertigem seria carente de **história** – o que o levaria, tal como na concepção luckasiana do expressionismo, a uma apologia indireta do sistema social vigente.

Por outro lado, o grupo paulista acompanha *pari passu* a transformação do conceito de ideologia, pela qual esta perdeu seu sentido de ‘falsa consciência’ e ‘colou-se’ a própria vida (uma das facetas da aproximação da esfera cultural e da econômica, da qual trataremos no próximo capítulo). Tendo em vista tal transformação, a aposta do grupo no despertar dos sentidos e da angústia pode ser fecunda²⁰ (na medida em que representa uma tentativa de desestabilizar a percepção vigente da realidade, de mostrar que o mundo (aparentemente) harmônico da indústria cultural é, pelo contrário, repleto de contradições). Como dito, o trabalho sensório-corporal pode levar a um resgate da racionalidade crítica, incessantemente embotada pela indústria cultural.

• Reflexividade indeterminada

De acordo com Bronner

Uma segunda forma de antecipação utópica ocorre no confronto crítico com as formas predominantes no gênero em que a obra dada se situa. As obras de arte

²⁰ Sobre a fecundidade do trabalho sensório-corporal na prática teatral, na qual não nos deteremos aqui, ver o livro de Ingrid Dormien-Koudela, *Brecht na Pós-Modernidade*.

desse tipo refletem uma preocupação com novas experiências e com as limitações à expressão dos estilos anteriores, mesmo quando não demonstram ter qualquer compreensão das fontes contextuais de seu próprio conteúdo ou de suas preocupações. São indeterminadas, embora evidenciem uma profunda reflexividade. (...) Uma das tarefas mais importantes do crítico, portanto, diz respeito à especificação do valor da contribuição técnica, sem deixar de localizar a obra em um contexto significativo de interesses. (Ibid, p.211)

Ainda que, como inicialmente apontado, a teatralização de espaços não-convencionais seja recorrente no repertório teatral (mesmo que de forma banal) o Teatro da Vertigem é o primeiro grupo a levar tão longe esta idéia, a se constituir enquanto grupo em torno dela. A utilização de espaços não-convencionais é a marca do grupo paulista, que busca reativar o potencial de tal prática. Assim, a própria adaptação aos espaços escolhidos leva a uma incessante busca por superação técnica, pois impede a cristalização de uma linguagem, de uma forma fixa. Além disso, faz-se necessária a convivência com o elemento *acaso*, que, no caso do Teatro da Vertigem, é uma variante que se impõe com toda a força. Por sua vez, o modo de produção teatral do grupo – o processo colaborativo – constitui uma superação da criação coletiva, a qual postula a igualdade entre os integrantes, enquanto o processo colaborativo tem em vista antes a valorização idêntica dos trabalhos que envolvem a produção teatral.

A tentativa do grupo paulista de romper com a banalização da idéia de teatralização de espaços não-convencionalmente teatrais reflete a preocupação com a expressão limitada do teatro contemporâneo. Neste sentido, o Teatro da Vertigem almeja criar novas experiências, ampliar a capacidade de expressão do teatro. Desta forma, o grupo corresponde à uma das exigências da estética emancipatória na atualidade (tal como a concebe Bronner), qual seja, a contribuição técnica ao existente no gênero. Além disso, uma consequência fundamental da especificidade do tratamento do Teatro da Vertigem à categoria **espaço** é a aproximação entre ‘forma’ e ‘conteúdo’. Ao mesmo tempo em que diz

respeito às questões técnicas, impondo determinados obstáculos a serem superados, o espaço apresenta, por si mesmo, um determinado conteúdo, o qual será utilizado pelo grupo. Desta forma, o espaço é o local-síntese de uma relação dialética entre ‘forma’ e ‘conteúdo’, relação esta que tende a aproximar as duas instâncias e, assim, superar tal antinomia.

- **Determinação irreflexiva**

Para denotá-la, Bronner nos fala em obras que

(...) Podem apresentar um complexo sócio-histórico dado e até “espelhar” uma totalidade mediada, mas não questionam necessariamente as formas tradicionais de experiência estética nem ilustram o que Benjamin chamou de “pobreza do interior”. Proporcionam um sentido de determinação histórica sem enfrentar de um modo crítico ou reflexivo as formas estéticas com que a história é percebida. Empregando a lógica da representação, embora tais obras examinem a estruturas da ordem existente, nelas a visão de uma sensibilidade emancipada alternativa e de um novo ordenamento das relações sociais tende a desaparecer. O papel do crítico, portanto, torna-se particularmente difícil. Passa a ser preciso questionar as suposições epistemológicas da obra e, ao mesmo tempo, submetê-la a uma crítica capaz de definir o que não é expresso. (Ibid, p. 211)

A categoria interpretativa que Bronner chama de determinação irreflexiva, referente àquilo que condiciona a obra sem que o autor tenha consciência, é estreitamente relacionada àquela primeiramente tratada aqui [imediatismo]. Espelhar uma totalidade é, geralmente, uma premissa do apontamento de uma dada utopia – embora não constitua, necessariamente, uma condição para tal. Com exceção de *Apocalipse 1,11* (a obra que apresenta maior sucesso em espelhar uma totalidade e, ao mesmo tempo, no confronto com as formas de expressão anteriores) o Teatro da Vertigem não oferece respaldo à categoria determinação irreflexiva pois falta-lhe a capacidade de espelhar a totalidade da realidade social. Recorrendo ao ‘debate sobre o expressionismo’, percebe-se que o grupo paulista apresenta maior similaridade com o expressionismo e, em geral, com as manifestações artísticas modernistas, do que com o realismo crítico de Lukács. De acordo com Bronner, analisar obras irreflexivamente determinadas é especialmente difícil ao crítico cultural, e isto porque se faz preciso, por exemplo, verificar se a tendência política da obra, mais facilmente identificada, não se encontra em choque com a concepção de cultura que subjaz a obra. Expor o confronto entre as tendências existentes na obra é tarefa do crítico cultural.

- **Determinação reflexiva**

Nas palavras do autor

Existem, também, é claro, obras de arte capazes de enfrentar as tradições formais de apresentação, ao mesmo tempo em que ilustram um complexo social dado. As peças Shakespeare e até as de Brecht, a esse respeito, são um exemplo. Reflexivas em sua capacidade de reavaliar a herança formal do passado de maneira emancipatória, também tornam determinadas as condições materiais que fazem com que esse empreendimento seja necessário. A principal função do crítico que lida com tais obras é, portanto, elaborar a maneira como a visão que se coloca da autocompreensão social e estética pode radicalizar de diferentes modos as formas culturais, sociais e políticas existentes. (Ibid, p.212)

Obras determinadas reflexivamente representam, portanto, de acordo com a definição de Bronner, uma parcela mínima da produção cultural. Certamente, o Teatro da Vertigem, ainda que apresente algumas características de uma estética emancipatória, não pode ser colocado no mesmo patamar de Brecht ou Shakespeare. Contudo, a tentativa aqui manifesta de esboço de uma estética emancipatória tendo o grupo paulista como ponto de partida não perde, devido a isto, a validade. Afinal, não se trata de defender o Teatro da Vertigem, mas a **arte como experimentação**. Pelo contrário, seus ‘erros’, tanto quanto seus ‘acertos’, viabilizam e fecundam a discussão.

Como aponta Bronner em *A Estética Política em Retrospectiva: Reflexões sobre o debate do expressionismo e sua relevância contemporânea*, as questões que permeavam a querela sobre o expressionismo perderam a validade. Todo o debate pressupunha uma esfera cultural de semi-autonomia – a qual foi destruída pela lógica do capitalismo tardio, pela aproximação das esferas cultural e econômica. Sendo assim, a discussão sobre qual estilo artístico corresponde à determinada tendência política é uma discussão datada, sem interesse quanto ao estabelecimento das diretrizes de uma estética emancipatória na atualidade. De acordo com o autor, a questão hoje é tentar romper com o relativismo gerado pela indústria cultural – e isto por meio do estabelecimento de um “quadro conceitual de referências capaz de esclarecer as diversas contribuições que diferentes obras podem fazer para uma visão inerentemente acabada da ‘melhor das vidas’”. (Ibid, p.212). A tese de Bronner é, portanto, a de que a crítica cultural deve combater o relativismo, a idéia de que todas as manifestações culturais têm o mesmo valor.²¹

Nesse sentido, a crítica cultural deve ter como pressuposto a ‘tolerância revolucionária’, ou seja, a predisposição a verificar qual a contribuição específica de cada obra, sem esperar encontrar todas as atribuições da estética emancipatória em uma só obra. De tal análise, devem ser extraídos, de acordo com Bronner, critérios avaliativos, segundo os quais será julgada a qualidade das demais obras. Assim, vemos que Bronner apreende uma fundamental consequência da perda da semi-autonomia da cultura, qual seja, o fim da distância estética (como veremos no próximo capítulo). A noção de ‘tolerância revolucionária’ exprime a consciência do fim desta esfera de semi-autonomia – por meio da qual a cultura podia realizar sua crítica – e a crença na necessidade de se procurar elementos emancipatórios na própria produção da indústria cultural. De acordo com Bronner, apenas a crítica baseada em tal princípio [‘tolerância revolucionária’] pode dar

²¹ Sendo assim, pode-se dizer que a luta da crítica cultural na contemporaneidade é reverter uma das consequências dos movimentos históricos de vanguarda, após os quais, segundo Peter Bürger, nenhuma manifestação cultural pôde se proclamar a mais válida – instaurando, portanto, um relativismo na crítica cultural.

origem à uma crítica pragmática, capaz de vencer a barreira do relativismo e representar oposição à hegemonia das idéias dominantes.

Todavia, os critérios avaliativos apontados por Bronner separam, por exemplo, a análise da ‘forma’ da do ‘conteúdo’. Desta forma, podem redundar na reificação do processo interpretativo, na cristalização deste com base em conceitos rígidos. Com isso, tais critérios impediriam a realização de uma crítica dialética e materialista. Como vimos com Benjamin, apenas o conceito de técnica promove a superação da antinomia entre ‘forma’ e ‘conteúdo’ e possibilita a realização da crítica dialética. Assim, vemos que Bronner desconsidera as contribuições (ainda que indiretas) de Benjamin ao ‘debate sobre o expressionismo’, principalmente às tocantes à técnica de feitura da obra, à maneira como ela se coloca nas relações de produção da época – ou, em outras palavras, às relações de produção internas à obra.

04 Sobre a estética do mapeamento cognitivo, de Fredric Jameson

Como apontado na introdução, o presente capítulo dedicar-se-á ao entendimento da estética do mapeamento cognitivo, de Fredric Jameson, com o intuito de verificarmos a existência de uma [possível] relação desta com a estética do Teatro da Vertigem, sobre a qual já nos detivemos no capítulo anterior. Não obstante, o objetivo último a ser perseguido é o entendimento das conseqüências que a mudança no status da cultura (a partir do fim dos anos 50 e início dos anos 60), acarretam para o delineamento de uma política cultural eficaz²². Desta forma, o interesse aqui manifesto extrapola o Teatro da Vertigem, o qual permanece, no entanto, como ponto de partida da discussão sobre as diretrizes da política cultural contemporânea.

²² O conceito de política cultural é aqui utilizado no sentido pelo qual Jameson o compreende, ou seja, como o desenvolvimento de uma cultura genuinamente política, capaz de fazer frente à luta pela mudança social. De acordo com o autor, o desenvolvimento desta passa, no atual período do desenvolvimento do capital, pela criação da estética do mapeamento cognitivo (como veremos neste capítulo). Desta forma, o estudo das [possíveis] contradições da cultura e o do desenvolvimento de uma política cultural eficaz encontram-se intimamente ligados por uma relação de complementaridade. Para maior entendimento do conceito em questão, ver FERNANDES, N. A. *Cultura e Política no Brasil. Contribuições para o debate sobre política cultural*. (Faculdade de Filosofia de Ciências e Letras – Unesp Araraquara/tese doutorado/2006)

A estética do mapeamento cognitivo é o cerne da teoria de Jameson, para o qual convergem seus estudos sobre as transformações no universo da cultura, as quais, por sua vez, ele interpreta como ‘sintoma’ da expansão do sistema capitalista (mais adiante, a justa medida desta relação ficará mais clara). Por ora, basta termos em vista que o entendimento da estética do mapeamento cognitivo requer que nos detenhamos no ‘conceito’ de ‘pós-modernismo’, pelo qual Jameson designa o atual período do sistema capitalista, cujas manifestações culturais [bem como as teorias delas explicativas] são marcadas por um “jogo aleatório dos significantes”, como veremos melhor mais adiante. O ‘pós-modernismo’, tal como Jameson o concebe, não se trata de um termo meramente estilístico, referente a uma crítica cultural desvinculada do sistema social, ou seja, à tentativa de se entender a lógica da cultura como uma instância separada do social. Pelo contrário, o termo ‘pós-modernismo’, de acordo com a definição de Jameson, é referente a “uma tentativa de teorizar a lógica específica da produção cultural deste terceiro estágio (do capitalismo)” (JAMESON, F. 1996, p.396), a qual se tornou uma *lógica cultural*.

Assim, de acordo com a concepção de Jameson, o ‘pós-modernismo’ constitui uma expansão dialética do segundo período do desenvolvimento do sistema capitalista, qual seja, o capitalismo de monopólio, e não uma ruptura em tal desenvolvimento. A chamada ‘sociedade pós-industrial’, a qual, segundo ele, é melhor designada por ‘capitalismo multinacional’, seria uma ampliação do capitalismo, “uma expressão mais pura e mais homogênea do capitalismo clássico, do qual muitos enclaves até então sobreviventes da diferença sócio-econômica foram apagados(...)” (Ibid, p. 401). Portanto, Jameson recusa as interpretações segundo as quais o atual período de desenvolvimento do capitalismo apresenta uma estrutura radicalmente diferente da dos períodos precedentes. Da mesma forma, conferir originalidade histórica à cultura ‘pós-moderna’ significaria ver entre ela e o momento do chamado ‘alto modernismo’ alguma diferença estrutural radical. De acordo com o teórico norte-americano, a relação entre ambas é antes de continuidade do que de ruptura (voltaremos ainda a tal questão).

A relação de continuidade entre os períodos de desenvolvimento do capitalismo, ou seja, sua mutação sistêmica em direção à expansão, altera o espaço de atuação. O espaço do capital multinacional é um espaço multinacional. Desta forma, a questão que deve ser colocada é a alteração sofrida pela capacidade de representação do homem - sem a qual não pode ser constituída uma política cultural eficaz - perante este novo espaço multinacional do capitalismo. A partir de agora, nos deteremos nos períodos anteriores do desenvolvimento do capitalismo, bem como nos espaços de atuação e os sistemas de representação a eles correspondentes²³.

O primeiro período do capitalismo, denominado capitalismo clássico ou de mercado, não envolve problemas de representação complexos como os posteriores. O espaço deste período do capitalismo funciona

em termos de uma lógica de rede, da reorganização de um espaço heterogêneo mais antigo em uma homogeneidade geométrica e cartesiana, um espaço de equivalência e extensão infinitas de que se pode encontrar uma representação emblemática e resumida no livro de Foucault sobre as prisões. (...) (Ibid, p. 406)

²³ Jameson segue o esquema proposto por Ernest Mandel no livro *O Capitalismo Tardio*.

Em poucas palavras, pode-se dizer que, em tal período, a experiência individual coincide com a forma social e econômica que regula essa experiência. Assim, a representação, neste período do capitalismo clássico não é complexa, pois a percepção individual é quase imediatamente coincidente com a formação social concreta. Desta forma, a representação da realidade empírica não exige dialética entre as instâncias social e individual, entre a experiência do vivido e um determinado tipo de conhecimento abstrato.

Na passagem para o capitalismo de monopólio, o processo de representação torna-se mais complexo, e pode ser demonstrado por meio da contradição entre a experiência do vivido e a estrutura social-econômica reguladora desta experiência. Nesse período do desenvolvimento do sistema capitalista, a experiência individual e a imediatez da observação não são capazes de dotar o sujeito de um sentido aguçado de sua posição no sistema social, ou seja, não são suficientes para a realização do mapeamento cognitivo. Em termos marxistas, a essência não coincide com a aparência e, assim, a experiência do vivido e a compreensão da formação social-econômica se afastam. No entanto, neste segundo período, as consciências individuais ainda são penetradas pelas representações, embora distorcidas, do sistema social-econômico (o qual, portanto, não é completamente irrepresentável). À obra de arte cabe, em tal período, o papel de representar da maneira menos restrita e simbolicamente distorcida este sistema social-econômico. Neste sentido, é no segundo período do desenvolvimento do sistema capitalista que a realização do mapeamento cognitivo começa a se tornar complexa.

De acordo com Jameson, o movimento modernista nasceu como tentativa de preencher a lacuna criada pelo capitalismo de monopólio, ou seja, como tentativa de dotar novamente o sujeito individual de plena capacidade de representação da realidade. Em tal período do desenvolvimento do sistema capitalista, temos ainda o advento do ego burguês, da mônada, de uma espécie de mundo subjetivo isolado. Neste período, segundo Jameson, os escritores passaram a tentar inventar formas de expressar esse ‘relativismo monádico’, ou seja, denotar que a totalidade do mundo constitui-se (ou deve constituir-se) na coexistência desses vários mundos subjetivos isolados. Pode-se dizer que todo o movimento modernista fundamenta-se sobre esta base, qual seja, a existência da mônada e todo o sistema perceptivo que ela envolve. Posteriormente, passaremos a uma caracterização mais minuciosa do sistema perceptivo de tal período. Este, pela contraposição que oferece, nos ajudará a entender as mudanças ocorridas no atual período do desenvolvimento do sistema capitalista.

No terceiro período, o qual Jameson denomina ‘capitalismo multinacional’, as referências como a cidade antiga e até mesmo a nação-Estado, que apresentavam papel fundamental na constituição do mapeamento cognitivo social, deixaram de exercer papel funcional central na configuração do sistema capitalista, o qual expandiu-se muito além delas. Seu espaço de atuação é, como dito, um espaço multinacional, no qual a localização de referenciais, como os que a cidade e a nação-Estado representavam nas formas anteriores de capitalismo, não são mais facilmente identificados. Desta forma, no atual período do capitalismo, há a desorientação do espaço e a ausência de mapeamento cognitivo. Neste período, o que aparecia sob formas distorcidas nas consciências individuais (no período anterior) sequer chega a aparecer. Em tal contexto, o sujeito perde completamente o entendimento de sua posição no sistema social-econômico e, portanto, a capacidade de exercer uma práxis política. Neste sentido, a recuperação da capacidade de mapear cognitivamente a realidade é a tarefa principal da política cultural da ‘pós-

modernidade’, a qual definirá a sua própria existência, já que, na ausência de mapeamento cognitivo, não pode haver política cultural eficaz.

Antes de passarmos ao esmiuçamento do que seria este mapeamento cognitivo (o qual, no atual período do capitalismo, deve ser um mapeamento cognitivo espacial-social) nos deteremos na especificidade do sistema perceptivo da ‘pós-modernidade’. Em outras palavras, passaremos aos fundamentos das manifestações culturais denominadas ‘pós-modernistas’. Com isto, fundamentaremos o sentido [e a necessidade] da estética do mapeamento cognitivo na atualidade e, ao mesmo tempo, veremos mais nitidamente a transformação no status da cultura ocorrida no fim dos anos 50 e início dos anos 60 (como passaremos a ver a partir de então).

De acordo com Jameson, todas as discussões já realizadas a respeito da função da cultura na sociedade enfatizaram justamente a qualidade que ela, atualmente, já não possui: uma esfera de semi-autonomia em relação à produção material da vida, uma existência [parcialmente] independente. Ainda que tais discussões extraíssem diferentes conseqüências desta semi-autonomia da cultura – como vimos na discussão do ‘debate sobre o expressionismo’ – todas elas se baseavam na existência de tal esfera, da qual a cultura extraia a sua própria força. No entanto, no fim dos anos 50 e início dos anos 60, temos a última mutação sistêmica do capitalismo, pela qual a produção cultural é integrada à produção das mercadorias em geral e, assim, perde a sua semi-autonomia em relação à produção material da vida. Em outras palavras, o modo de produção industrial passa a ser aplicado à produção dos bens culturais. Com a acentuação deste processo (a partir dos anos 60 e 70), a cultura torna-se elemento central da lógica do sistema capitalista, a qual pode, desta forma, ser vista com maior nitidez na lógica subjacente à produção cultural. Assim, a última mutação sistêmica do capitalismo – pela qual a cultura é integrada à economia – eclipsa, segundo Jameson, a distinção entre a base e a superestrutura. Neste sentido, “a dissolução da esfera autônoma da cultura deve ser pensada em termos de uma explosão: tudo em nossa vida social pode ser considerado cultural.” (Ibid, p. 24). Isto significa o mesmo que afirmar, segundo o autor de *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, que “a base, no terceiro estágio do capitalismo, gera sua superestrutura através de um novo tipo de dinâmica”. (Ibid, p. 25)

Apesar de constituir, de acordo com Jameson, a dominante cultural da atualidade e apresentar uma norma sistemática, a produção cultural contemporânea tem a aparência de “uma mera enumeração empírica, caótica e heterogênea” (Ibid, p.27), a cujos sintomas passaremos logo a seguir. De acordo com o autor, quando a realidade passa a parecer composta de fragmentos, por fenômenos aparentemente sem conexão entre si, são necessárias teorias capazes de totalizar, de ultrapassar a barreira da imediaticidade e de uma visão da história do presente como pura heterogeneidade. Tal visão oblitera a realização do mapeamento cognitivo na atualidade, sem o qual não pode, como dito, constituir-se uma política cultural radical. Sendo assim, renunciar à totalidade significa renunciar, de acordo com Jameson, à possibilidade de uma práxis política consciente.

A partir de agora, nos deteremos no mapeamento que Jameson promove da chamada cultura ‘pós-moderna’, o qual nos conduzirá à conceitualização do mapeamento cognitivo espacial-social. De acordo com o autor, as produções pós-modernas [tanto quanto muitas das teorias delas explicativas] padecem de **falta de profundidade**, de novo tipo de superficialidade. Na cultura ‘pós-moderna’, segundo ele, reina a fetichização da mercadoria, o brilho resplandecente do objeto que basta a si mesmo, sem que haja um “modo de completar o gesto hermenêutico e reintegrar essa miscelânea ao contexto vivido

mais amplo” (Ibid, p.35). Desta forma, uma obra como *Diamond dust shoes*, de Andy Warhol, na qual vemos alguns pares de sapatos reluzentes, não abre espaço para que o espectador chegue, por meio da metamorfose artística realizada, ao conhecimento da sociedade que a produziu, restando apenas “a frivolidade gratuita desse revestimento decorativo” (Ibid, p. 37). Neste sentido, a cultura ‘pós-moderna’, ao se ater ao fetichismo da mercadoria e rejeitar a metamorfose artística do mundo circundante, ou seja, ao se recusar à criação de um novo mundo [embora artístico] torna-se vazia de utopia. De acordo com Jameson, a ausência de **utopia** é um dos pilares da cultura ‘pós-moderna’ (em última instância, esta mantém uma relação de conciliação com o mundo).

Segundo o autor de *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, a falta de profundidade na cultura pós-moderna manifesta-se na ausência de quatro ‘modelos de profundidade’, sendo eles

1) o dialético, da essência e da aparência, bem como de toda a gama de conceitos correlatos de ideologia ou de falsa consciência; 2) o modelo freudiano do latente e do manifesto; 3) o modelo existencialista da autenticidade e da inautenticidade, cuja temática heróica ou trágica está ligada àquela outra grande oposição entre alienação e desalienação; e 4) mais recentemente, a grande oposição semiótica entre significante e significado. (Ibid, p. 40)

Em um contexto no qual a aparência é tomada pela essência, ou melhor, no qual tal ‘contraposição’ está desacreditada, torna-se fácil entender o ‘desaparecimento’ da dialética, juntamente com os ‘conceitos correlatos de ideologia e falsa consciência’. Com efeito, a proliferação de ‘teorias do fim’ (fim da ideologia, da história, da luta de classes e da morte do sujeito) configuram o que tais teorias denominam de ‘pós-modernismo’. No entanto, a última mutação sistêmica do capitalismo alterou o status da ideologia na sociedade [assim como da cultura], de forma que temos antes uma explosão da ideologia do que o seu desaparecimento. Com a produção da cultura sendo integrada à produção das mercadorias em geral, processo pelo qual ela assume papel na reprodução da vida, a própria cultura passa a ser ideológica. Como afirma Theodor Adorno em *Crítica Cultural e Sociedade*:

Hoje “ideologia” significa sociedade enquanto aparência. Embora seja mediada pela totalidade, atrás da qual se esconde a dominação do parcial, a ideologia não é redutível pura e simplesmente a um interesse parcial; por isso, de certo modo, está em todas as partes e à mesma distância do centro. (ADORNO, T. 1997. p.21)

Desta forma, cultura e ideologia mantém relação de identidade, de maneira que esta última perde seu sentido de ‘falsa consciência’, referente a uma determinada figuração do sujeito com relação a sua posição no sistema social como um todo. Em última instância, a recuperação dessa dialética representacional que envolvia a ideologia é, atualmente, uma das tarefas que a política cultural deve realizar. A crítica da ideologia hoje é a crítica da cultura, a qual deve buscar

nomear, dentro de uma ordem social vigente, os elementos que – à guisa de “ficção”, isto é, de narrativas “utópicas” de histórias alternativas possíveis, mas fracassadas – apontam para o caráter antagônico do sistema e, desse modo, nos “alienam” da evidência de sua identidade estabelecida. (ŽIŽEK, S. 1996, p. 13)

O rompimento da soberania do real empírico, ou seja, o resgate da **utopia**, é processo constitutivo da capacidade de representação do sujeito. A recuperação da utopia (ou, pode-se dizer, sua construção) envolve a capacidade do sujeito de mapear cognitivamente a realidade, a qual, por sua vez, é pressuposto da nomeação de uma dada utopia. Desta forma, seu ‘desaparecimento’ da cultura ‘pós-moderna’ constitui um sintoma do desaparecimento da capacidade de realização de mapeamento cognitivo – necessário à manifestação de quaisquer impulsos utópicos. Neste sentido, a questão da utopia aparece como o ‘teste crucial’ de nossa capacidade de conceber uma transformação do real e, na mesma medida, como uma categoria imediatamente imprescindível à construção da cultura emancipatória. Como aponta o crítico Slavoj Žižek em *O Espectro da Ideologia*, cabe à crítica cultural pôr em relevo tais impulsos utópicos, apartá-los e nomeá-los e, assim, direcioná-los na crítica ao sistema.

No mapeamento que promove da cultura ‘pós-moderna’, Jameson aponta ainda o que ele denomina de **‘esmaecimento dos afetos’**, ou seja, o desaparecimento das manifestações subjetivas do ego burguês. A mônada, esta espécie de mundo subjetivo, constituiu a base de toda a cultura moderna e, no entanto, está ausente da chamada ‘pós-moderna’. Ela [a mônada] funcionava como uma espécie de filtro do real, o qual era devolvido sob novas formas (no caso da arte, artisticamente distorcidas). Em outras palavras, a mônada constituía elemento mediador na dialética do ‘dentro e do fora’, da qual emergiam as especificidades de cada ego, algo como um *estilo pessoal*. O desaparecimento da mônada altera a configuração psíquica do homem, e gera conseqüências no processo de constituição da obra de arte, como veremos a seguir.

O fim do ego burguês engloba, sobretudo, o desaparecimento das manifestações patológicas subjetivas do homem, de suas neuroses. Não se trata de afirmar, contudo, que não há patologias na atualidade, mas apenas de argumentar que a dinâmica subjacente a elas se alterou. De acordo com Jameson, tal mudança é oriunda da fragmentação do sujeito (em contraposição à noção mais antiga de sujeito centrado). Tal fragmentação tem como conseqüência o desaparecimento do estilo pessoal, da marca pessoal inconfundível. Desta forma, o fim do ego burguês, e o conseqüente esmaecimento dos afetos, levam à impossibilidade de criação artística [no sentido do alto modernismo, no qual esta significava a expressão de determinada síntese da dialética entre o sujeito e o mundo circundante].

Essa incapacidade de criação artística [provocada pela fragmentação do sujeito] tem como conseqüência a “canibalização aleatória de todos os estilos do passado, um jogo aleatório de ilusões estilísticas” (JAMESON, F. 1996. p. 45). A ‘criação artística’, na atualidade, não passa de “imitação de estilos mortos, a fala através de todas as máscaras estocadas no museu imaginário de uma cultura que se tornou global” (Ibid, p. 45). Neste sentido, a cultura na chamada ‘pós-modernidade’ configura o que Jameson denomina **cultura do simulacro**, na qual o passado é trazido para o presente de forma fantasmática, como mal-fadada cópia de si mesmo. Desta forma, o passado se torna mera imagem-holograma de si próprio, pela qual a sociedade completa o processo de reificação, ou seja, consumindo sua própria imagem. Em outras palavras, o passado é consumido como imagem neutralizada do que ele foi. Nas produções ‘pós-modernas’, os estilos do alto modernismo são sobrepostos, constituindo espécie de “jogo aleatório dos significantes”. Concomitantemente, o passado potencialmente revolucionário do contexto do alto modernismo é consumido como o que foi ‘típico’ de uma época. Enfim, a cultura pós-

moderna, na qual consumimos como mercadorias os sonhos utópicos das gerações passadas, não passa, portanto, de **cultura do simulacro**.

Oriunda da fragmentação do sujeito, a **cultura do simulacro** engendra a prática do *pastiche*, a qual é melhor compreendida por meio da contraposição com a da paródia, denotativa do momento do alto modernismo. O *pastiche* constitui, assim como a paródia, o imitar de outras linguagens, o apropriar-se dos estilos artísticos existentes. No entanto, enquanto na paródia tal imitação pretende significar que, além da linguagem imitada, há uma ‘correta’, o *pastiche* se reduz à mera apropriação dos estilos, sem a pretensão de eleger um determinado como o melhor deles. Assim, segundo Jameson, a paródia constitui um desvio momentâneo do que é considerado norma – com o intuito de voltar a ela com mais força - enquanto o *pastiche* representa o próprio eclipse dela, ou seja, a ausência de qualquer valoração dos estilos [os quais se igualam na condição de meros simulacros].

A fragmentação do sujeito engendra a incapacidade de organizar a vida de forma coerente, ou seja, a incapacidade de mapear o presente, de ter acesso ao passado e, assim, de projetar o futuro. A mônada, o sujeito centrado, constituía o elemento mediador da compreensão [do sujeito] da realidade corrente. Com seu fim, a produção cultural fica relegada ao “‘espírito objetivo’ coletivo e degradado”, do qual estão ausentes quaisquer manifestações subjetivas individuais [com a apropriação dos estilos artísticos do passado constituindo o denominador comum]. Assim, a análise de Jameson da **cultura do simulacro** constitui o diagnóstico, no universo da cultura, do processo mais amplo da crise da historicidade no atual período do desenvolvimento do sistema capitalista.

A ‘canibalização’ do passado histórico instaura, a bem dizer, um eterno presente, constituído por ‘blocos de realidades’ descontínuas, fragmentos aleatórios do passado. Tais fragmentos, antes localizados no tempo [e no espaço], ou seja, sincronicamente localizados, passam a conviver – por meio da relação da **cultura do simulacro** com o passado – em um mesmo tempo (o presente), que eternamente se reproduz. **Na cultura do simulacro**, todos os fenômenos estão eternamente disponíveis, ainda que como “‘imagens pop e simulacros daquela história que continua para sempre fora do nosso alcance” (Ibid, p. 52). Desta forma, tais fenômenos deixam de ser historicamente relacionados, e passam a uma relação meramente espacial. Conseqüentemente, temos que o ‘presente’, a chamada ‘pós-modernidade’, obedece à uma lógica espacial [no interior da qual terá de se fazer uma nova modalidade de política cultural, como veremos no final deste capítulo].

A crise da historicidade nos remete a outra característica da cultura ‘pós-moderna’, a qual Jameson denomina **intensidade**. Esta é devida àquele momento no qual o presente nos invade com toda força, como se não estivesse, até então, presente. Sua momentânea saída da condição de simulacro causa repentinamente uma espécie de estranhamento, de intensa euforia, na qual o sujeito se questiona quanto à sua real existência. Neste momento, o que se dá é que o fenômeno, repentinamente emerso, esmaga por completo a capacidade cognitiva do sujeito. De acordo com o autor, a categoria **sublime**, tal como a concebe Kant, é notavelmente explicativa desse processo. Ela [a categoria sublime] é referente à incapacidade de representação do fenômeno que, assim, aparece como enorme força inominável. Tal é, justamente, o que se dá no momento de ‘intensidade’, a qual pode, assim, ser interpretada como o ‘retorno do reprimido’ da historicidade. Ausente das interpretações cotidianas dos fenômenos, ela retorna para recobrar o seu papel na cultura ‘pós-moderna’, sob a forma de um momento de intensidade.

O ‘jogo aleatório dos significantes’ e os discursos e jogos textuais da cultura ‘pós-moderna’ possuem estruturas sintagmáticas correspondentes, segundo Jameson, àquelas da

esquizofrenia, tal como a define J. Lacan. O padrão sintagmático da esquizofrenia oferece, de acordo com o crítico norte-americano, um modelo produtivo para a interpretação da cultura no atual estágio do desenvolvimento do sistema capitalista. Sendo assim, vejamos a definição que Jameson dá à esquizofrenia:

A ruptura na cadeia de significantes, isto é, as séries sintagmáticas encadeadas de significantes que constituem um enunciado ou significado. (...) Quando esta relação se rompe, quando se quebram as cadeias de significação, então temos a esquizofrenia sob forma de amontoado de significantes distintos e não relacionados. (Ibid, p. 53)

No contexto da **cultura do simulacro**, o sistema perceptivo humano corresponde ao padrão esquizofrênico, cuja definição poderia ser diretamente aplicada à ela: “(...) se reduz à experiência dos puros significantes materiais, ou, em outras palavras, a uma série de puros presentes, não relacionados no tempo.” (Ibid, p. 53). A perda da capacidade do sujeito de organizar a própria vida de forma coerente (e todas as conseqüências dela advindas, das quais vimos tratando) instaura, neste sentido, um padrão perceptivo psicopatológico.

De acordo com o que vimos, a obra de arte na cultura ‘pós-moderna’ é constituída por um amontoado de fragmentos de estilos artísticos já existentes. Neste sentido, a interpretação procede antes por *diferenciação* do que por unificação. Ela [a obra] não constitui um todo orgânico, mas um conjunto de subsistemas desconexos, os quais devem ser postos em relevo no processo de interpretação. A obra se transforma, na mesma medida, em fragmentos de texto que devem ser separados pela diferença que apresentam. Tais fragmentos de texto são, portanto, relacionados pela diferença. Trata-se, assim, do princípio de que **“a diferença relaciona”**, o qual, segundo Jameson, caracteriza a crítica cultural da ‘pós-modernidade’.

Sendo constituída por fragmentos e subsistemas desconexos, a obra de arte, na cultura ‘pós-moderna’, caracteriza-se pela presença de estruturas sintagmáticas similares às

do padrão da esquizofrenia. De acordo com a definição anteriormente expressa, talvez seja mais apropriado falarmos em *ausência de sintaxe*. A obra de arte, em última instância, é marcada por várias rupturas na cadeia de significantes – as quais não podem, portanto, levar ao significado. Segundo Jameson, no texto cultural o significante isolado é “algo mais próximo da sentença isolada e sem nenhum apoio” (Ibid, p. 54). No esquizofrênico clínico, por sua vez, tal ‘significante isolado’ sequer chega a ser uma sentença, mas apenas palavras, que ele é incapaz de ordenar em sentença. No entanto, ainda que em outra escala, a disfunção lingüística é a mesma, qual seja, a interrupção na cadeia de significantes e a conseqüente ausência de significação. No caso da obra de arte, tal ausência reflete-se no predomínio de sentenças desconexas, sem relação entre si.

A noção de ‘sublime’ de Kant constitui, segundo Jameson, um refinamento daquela expressa por Edmund Burke, para o qual esta seria referente à “uma experiência que bordejia o terror, uma visada espasmódica, cheia de assombro, estupor e espanto, de algo que era tão enorme a ponto de esmagar completamente a vida humana” (Ibid, p.59). Enquanto Burke relaciona a experiência sublime às forças do divino, Kant agrega a ela a questão da capacidade de representação do homem. Neste sentido, Heidegger (o qual Jameson reitera) associava-a à Natureza – que representaria as forças que o sujeito era incapaz de entender e representar. A Natureza constituía, portanto, o *Outro* a ser conhecido e explorado.

No entanto, o desenvolvimento do sistema capitalista subjuga lentamente a Natureza, em um processo que tem seu ápice no atual período de tal desenvolvimento. O capitalismo multinacional (ou capitalismo tardio) representa, segundo Jameson, o momento do ‘eclipse radical’ da Natureza, no qual tem completo fim o seu aspecto incognoscível. Assim, o *Outro* que ela representava assume novas formas na chamada ‘pós-modernidade’.

Segundo o autor, a *tecnologia* constitui, atualmente, o equivalente do que foi a Natureza em períodos anteriores do desenvolvimento do capital. Os símbolos máximos de tal desenvolvimento – *a mídia e todos os seus meios de comunicação* – não possuem a mesma carga emblemática das *indústrias* no período do capitalismo de monopólio. Não apenas a relação do homem com a máquina é alterada, mas também a sua capacidade de representá-la.

O ápice do desenvolvimento tecnológico da atualidade – computadores, televisores, etc – não possui, portanto, carga emblemática significativa. Cotidianamente, passam por meros objetos de uso e não por insígnias máximas do desenvolvimento do capital (desta forma, são analisados apenas em termos de conteúdo). O que se dá é que, em tais objetos, as relações de produção neles inculcadas não se colocam com nitidez, de forma que não os conectamos às relações de produção da sociedade como um todo. Além disso, a “imensa rede computadorizada de comunicações” da atualidade, essa rede global descentrada, a qual representa um *analogon* do capitalismo multinacional, escapa à [atual] capacidade de representação do homem. Sendo assim, é crucial que se formule uma maneira de figurar o que, atualmente, a cognição do homem não alcança.

Os ‘modelos de profundidade’ que Jameson diagnostica como ausentes da cultura ‘pós-moderna’, bem como em grande parte das teorias dela explicativas, encontram-se presentes em sua análise do fenômeno. O modelo freudiano da tensão entre o latente e o manifesto, do ‘retorno do reprimido’ sob forma distorcida, assim como o modelo semiótico, acompanha toda a avaliação de Jameson da cultura ‘pós-moderna’. **Na cultura do simulacro**, a obra de arte constitui-se, como vimos, de rupturas na cadeia de significantes, pelo predomínio de sentenças isoladas que, em última instância, correspondem ao padrão sintagmático da esquizofrenia. A exigência pelo *Novo* (aqui a relação de continuidade entre

a cultura moderna e a ‘pós-moderna’), associada à incapacidade de criação, levam à uma relação parasitária com o passado histórico. Além disso, o modelo existencialista da representação do *Outro*, o qual nos remete diretamente à atual capacidade de figuração do homem e, conseqüentemente, ao mapeamento cognitivo-espacial-social (sobre o qual ainda nos deteremos) sintetiza o problema que o autor persegue desde o início, e que vimos percorrendo aqui, qual seja, o referente à incapacidade de representação da realidade corrente.

A teoria jamesoniana é, portanto, uma teoria abrangente, a qual engloba vários modelos explicativos na tentativa de, justamente, ser uma teoria totalizante. Jameson acredita na necessidade do desenvolvimento de teorias totalizantes, pois “no mundo do fragmento, é preciso aprender a totalizar” (Ibid, p. 06). Segundo ele, no atual contexto, renunciar à totalidade significa renunciar à possibilidade de realização de ação política consciente. Neste sentido, Jameson se apropria de conceitos de autores como Lukács, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Ernst Bloch, Marx, Sartre e Freud. Não se trata, contudo, de mais uma teoria fragmentária [e do fragmentário] no sentido de se apropriar de diferentes modelos explicativos já existentes. No caso de Jameson, pelo contrário, o que temos é a tentativa de vencer o fragmentário, e isto por meio do desenvolvimento de uma teoria abrangente. O crítico norte-americano incorpora *dialeticamente* os conceitos extraídos de fontes diversas e, assim, escapa à possibilidade de constituir-se como mais uma teoria fragmentária e homogênea.

Desta forma, na tentativa de realizar uma abordagem dialética da cultura ‘pós-moderna’, Jameson rejeita a abordagem moralista do fenômeno, que se limite a celebrá-lo ou simplesmente condená-lo. Como vimos, a ausência do modelo dialético é o primeiro citado por Jameson no sentido de denotar a superficialidade da cultura ‘pós-moderna’.

Neste sentido, o autor recusa-se às “condenações moralistas do pós-modernismo e de sua trivialidade essencial por justaposição à ‘seriedade’ utópica dos altos modernismos” (Ibid, p. 72), e esforça-se em pensar a evolução do capitalismo tardio como progresso e, ao mesmo tempo, catástrofe.

Jameson chega a identificar um “momento de verdade” na cultura ‘pós-moderna’. Este seria a própria ausência de representação coerente do mundo – a qual corresponde à percepção social dominante. Sendo assim, a cultura ‘pós-moderna’ corresponderia, segundo ele, à uma forma peculiar de *realismo*, entendido como mimesis da realidade. No entanto, tal abordagem da questão leva à estagnação, ou, melhor dizendo, à reafirmação mimética do mundo e, na mesma medida, à desistência da possibilidade de criação da cultura genuinamente política. Desta forma, Jameson prefere aceitar os “momentos de falsidade” da cultura ‘pós-moderna’, toda a sua negatividade – e, a partir dela, pensar as diretrizes da arte política da atualidade.

A perda da semi-autonomia da cultura no capitalismo tardio [concomitante com sua expansão] suprime uma categoria da qual as teorias de política cultural de esquerda ainda não foram capazes de se desfazer. Trata-se de certa *distância estética mínima*, a partir da qual a manifestação cultural podia realizar sua crítica ao capital. No atual período do capitalismo, tal possibilidade está, praticamente, vedada; em certa medida

(...) todos nós, de um modo ou de outro, temos a vaga sensação de que não apenas as formas contraculturais locais e pontuais de resistência cultural são todas de algum modo secretamente desarmadas e reabsorvidas pelo sistema do qual podem ser considerados parte integrante, uma vez que não conseguem se distanciar dele. (...) (Ibid, p. 75)

Assim, tendo em vista a supressão da distância estética, Jameson distingue duas possibilidades estratégicas de política cultural, sendo elas:

(...) A estética política mais propriamente pós-moderna – que confrontaria frontalmente a estrutura da sociedade da imagem e a solaparia por dentro (no pós-

moderno, paradoxalmente, o ofensivo se tornou a mesma coisa que o subversivo...) – poderia ser chamada de estratégia homeopática, cujo exemplo mais dramático e paradigmático são, em nossos dias, as instalações de Hans Haacke, que viram o espaço institucional de cabeça para baixo, transformando os museus que tecnicamente as contém enquanto obras, em parte de sua temática e de seu assunto (...) e viram do avesso, como uma luva, a propriedade privada do espaço social (...)

Em contrapartida, o que chamei de mapeamento cognitivo pode ser identificado como uma estratégia mais modernista, que retém um conceito impossível de totalidade, cujo fracasso representacional parece agora tão proveitoso e produtivo quanto seu sucesso (inconcebível). (*Ibid*, p. 405)

Dadas as mutações no espaço de atuação do capital –o qual, como vimos, expandiu-se além de todas as fronteiras, atingindo um grau de descentramento inimaginável – temos o advento historicamente original de uma espécie de desorientação do espaço [saturado]. Nesse sentido, o mapeamento cognitivo a ser realizado deve ser um **mapeamento cognitivo-espacial-social**, pois, de acordo com Jameson, a incapacidade de mapear cognitivamente o espaço é equivalente à incapacidade de transformação do real. Segundo ele, tal mapeamento cognitivo pode ser definido como uma *fusão de Kevin Lynch²⁴ e Althusser*, como passaremos a ver a partir de então.

De acordo com Jameson, Lynch, em seu *The Image of the city*, sugere que a alienação urbana, ou seja, a perda do sentido de pertencimento ao todo [no caso, a cidade] é diretamente proporcional à incapacidade de mapear mentalmente o espaço físico da cidade. A desalienação envolveria, portanto, a reconquista deste mapa mental da totalidade da cidade, por meio do qual o sujeito poderia definir as mais diversas possibilidades de trajetória e recuperar o sentido de que a sua existência, ou seja, a sua localização empírica, pertence a este todo. Para o entendimento da estética do mapeamento cognitivo, o que é

²⁴ Kevin Lynch (1918-1984), teórico norte-americano, desenvolveu a tese segundo a qual a imagem que os homens elaboram da cidade é proveniente da atuação deles sobre a sua forma física. Da mesma forma, “a cidade é o produto de muitos construtores, que atuam no sentido de modificar a sua estrutura objetivamente dada”. (SOUSA, E. *A Imagem da Cidade, de Kevin Lynch*, 2001). Assim, a representação dos homens aparece como fundamental na configuração objetiva da cidade.

imprescindível é perceber como a análise de Lynch sobre o mapeamento das cidades retém o conceito de **totalidade** [urbana] como instância sem a qual não há capacidade de localização e de movimento no espaço da cidade.

Tendo em vista a análise de Lynch, Jameson propõe a extrapolação de seu modelo para o “domínio da estrutura social, isto é, em nosso momento histórico, para a totalidade das relações de classe em uma escala global” (Ibid, p. 411). Nesse momento, o autor se apropria da definição de Althusser da ideologia como a “representação imaginária das relações sociais de existência” (Ibid, p. 411), da qual, segundo ele, o modelo de Lynch oferece um análogo espacial. Na concepção althusseriana, a ideologia apresenta o sentido de uma articulação [necessária] entre o “posicionamento local do sujeito e a totalidade das estruturas de classe nas quais ele está situado”. (Ibid, p. 411)

A definição de ideologia de Althusser nos remete, de acordo com o crítico norte-americano, à diferenciação marxista entre *ciência e ideologia*. A existência empírica do sujeito e as experiências individuais que ela envolve são, segundo o autor, opostas ao ‘domínio do conhecimento abstrato’, àquele tipo de conhecimento que transcende, no atual período do desenvolvimento do sistema capitalista, a capacidade cognitiva do sujeito. Desta forma, segundo a definição althusseriana, a ideologia seria, justamente, a articulação destas duas instâncias, a elaboração [pelo sujeito] de um discurso que preencha a fenda existente entre o conhecimento oriundo da existência cotidiana e o entendimento do seu posicionamento no sistema social como um todo.

Neste sentido, a ideologia – tal como a define Althusser – retém, assim como a análise de Lynch do mapeamento das cidades – o conceito de **totalidade** [das relações sociais como um todo que, no capitalismo tardio, são globais]. Jameson reitera a concepção althusseriana, mas acrescenta que a dialética representacional que a ideologia envolve (ou

seja, a articulação entre a experiência existencial e o conhecimento ‘científico’) é distinta em cada momento histórico e, especificamente no atual, desenvolvê-la seria o principal desafio que se põe à criação de uma cultura genuinamente política. No atual contexto, a ideologia, no sentido da definição de Althusser, é inexistente, ou seja, o sujeito perdeu a sua capacidade de mapear mentalmente o espaço de atuação do capital e, com isso, a sua capacidade de exercer [e até mesmo de conceber] uma práxis política eficiente. O desenvolvimento de uma estética capaz de desenvolver satisfatoriamente uma dialética representacional deste tipo – enfim, que seja capaz de oferecer ao sujeito o sentido de seu pertencimento a essas novas realidades globais - é a tarefa máxima [e, na mesma medida, definidora] de uma política cultural eficaz na ‘pós-modernidade’.

As exigências e, sobretudo, as dificuldades que se põem ao desenvolvimento da cultura política no interior [dada a eliminação da *distância estética*] da própria cultura ‘pós-moderna’, são muitas. Como afirma o autor, a representação das relações sociais [ou seja, o mapeamento cognitivo] exige agora a “mediação de uma estrutura de comunicação interposta, a partir da qual ela tem que ser lida indiretamente” (Ibid, p. 412). Além disso, à extrema complexidade do desenvolvimento de uma estética como a descrita acima, soma-se o imperativo de que a arte seja *pedagógica e didática*, ou seja, que tenha em vista a função conscientizadora. Como exemplo de perfeita conjugação entre tais funções da arte e a dimensão política, Jameson aponta o teatro épico de Brecht, o qual inaugurou, segundo ele, “uma nova e complexa percepção da relação entre cultura e pedagogia”. (Ibid, p. 76).

Na tentativa de sintetizar a teoria de Jameson, podemos dizer que sua aposta é em dotar o proletariado internacional - o qual tem origem na ‘pós-modernidade’, ou melhor dizendo, no capitalismo tardio - do entendimento de que, apesar das mudanças, da aparente dissolução dos conflitos, a relação de classes se mantém. O atual período de

desenvolvimento do sistema capitalista trouxe mudanças decisivas, ainda que menos perceptíveis que as oriundas das mutações anteriores do sistema, à toda organização da vida subjetiva e social. No entanto, segundo Jameson, a luta de classes permanece viva no momento mesmo em que muitas teorias proclamam o seu fim. A proposição de que, no capitalismo tardio, temos a fusão do cultural e do econômico (na qual vimos insistindo aqui) significa o mesmo, segundo ele, que “sugerir que a base, no terceiro estágio do capitalismo, gera sua superestrutura através de um novo tipo de dinâmica” (Ibid, p. 25). Tal dinâmica seria, justamente, a transformação da cultura em elemento da infra-estrutura, ou seja, em mercadoria. No entanto, apesar do advento desta nova dinâmica, cultura e infra-estrutura ainda mantém uma relação *dialética*, da qual pode emergir uma forma radicalmente nova de representar o sistema. Na existência de tal relação [dialética] fundamenta-se a possibilidade de uma cultura genuinamente política.

“*Historicizar sempre!*” pode ser apontado, de acordo com Iná Camargo Costa, como o lema de Jameson. De acordo com o próprio autor, o ‘mapeamento cognitivo’ pode ser tido como um novo código, no atual contexto do desenvolvimento do sistema capitalista, para **consciência de classe**. Desta forma, a chamada ‘pós-modernidade’ aparece, portanto, como nada mais, nada menos, que a forma específica que um determinado modo de produção [o capitalista] assume na atualidade. Mais do que em todos os períodos precedentes, o sistema capitalista adquiriu aparência naturalizada e a-histórica e, sendo assim, o desafio que se põe consiste, justamente, em forçar uma maneira histórica de pensá-lo.

No cerne do processo de transformação da cultura analisado por Jameson, encontra-se o conceito de **indústria cultural**, tal como formulado por T. W. Adorno e M. Horkheimer. Ela [a indústria cultural] é a força motriz de processo de dilatação da esfera da cultura que caracteriza a ‘pós-modernidade’. De acordo com Jameson, os pressupostos econômicos de sua existência estavam dados no final da Segunda Guerra Mundial, a qual

teve o efeito de organizar as relações internacionais, acelerar a descolonização e lançar as bases para a emergência de um novo sistema econômico mundial (...) depois que a falta de bens de consumo e de peças de reposição da guerra tinha sido solucionada, novos produtos e tecnologias – inclusive a mídia – puderam ser introduzidos. (...) (Ibid, p. 23)

No entanto, segundo o autor, os pressupostos psicológicos do atual período do desenvolvimento do capitalismo têm suas origens apenas nos anos 60, quando as representações utópicas da época fracassaram. Com isto, estão dados os pressupostos da chamada cultura ‘pós-moderna’.

05 Considerações finais: sobre Jameson e o Teatro da Vertigem

Terminada a explanação a respeito da ‘estética do mapeamento cognitivo’, de Jameson, bem como da lógica cultural do capitalismo tardio, temos o suporte teórico necessário para a interpretação consistente de uma manifestação cultural da atualidade, como o Teatro da Vertigem. No entanto, primeiramente terá lugar a tentativa de relacionar historicamente os temas desenvolvidos nos dois primeiros capítulos com os brevemente apresentados nos dois últimos.

No cerne do capitalismo tardio, como vimos, encontra-se o desenvolvimento da indústria cultural, ou seja, o modo de produção industrial aplicado à produção de bens culturais. Tal desenvolvimento implica na dilatação da esfera da cultura e, ao mesmo tempo, na perda de sua semi-autonomia. Ora, a indústria cultural, em todos os seus invólucros – as várias mídias existentes – é a expressão direta do desenvolvimento técnico, sua condição *sine qua non*. A indústria cultural representa a cristalização do uso antiemancipatório da técnica, do seu uso no sentido da dominação do homem - e não no de sua emancipação. Benjamin, como vimos no primeiro capítulo apresentado, foi o primeiro a perceber as duas possibilidades de uso da técnica, bem como o processo de estetização [da

vida política] no qual culminava o seu uso no sentido antiemancipatório. No contexto do nazi-fascismo, Benjamin verificou a predominância de tal uso da técnica, do seu uso no sentido da estetização da vida política como forma de canalizar as insatisfações sociais das massas. O desenvolvimento histórico do uso antiemancipatório da técnica levou à sua organização em um sistema que se auto-reproduz e que se tornou a força motriz do sistema capitalista²⁵. De fato, o atual período do desenvolvimento do sistema não pode ser pensado sem o conceito de indústria cultural – a qual, por sua vez, organiza-se em torno da *tecnologia*. Assim, o desenvolvimento histórico do uso antiemancipatório da técnica desemboca na formação do sistema tecnológico sobre o qual se funda a indústria cultural e a lógica do capitalismo tardio. A técnica, que poderia ter sido utilizada historicamente no sentido da formação da cultura revolucionária, das massas, foi direcionada à construção do sistema tecnológico que sustém, atualmente, a *cultura de massas*.

O processo de estetização do real anunciado por Benjamin, no contexto do nazi-fascismo, desenvolveu-se vertiginosamente, desembocando na chamada cultura ‘pós-moderna’, na qual temos o predomínio da imagem e um alto nível de estetização do real. No atual período do desenvolvimento do capital, tudo é, de certa forma, cultural e, na mesma medida, estético. Na cultura do simulacro temos, portanto, o ápice deste processo de estetização que tem seu início na Alemanha da década de 30. Como vimos, no capitalismo tardio a sociedade chega a um alto grau de reificação, consumindo a si própria [ou melhor, seu próprio passado histórico sob forma de simulacros] como imagem, ou seja, como mercadoria, como fenômeno estético²⁶. No capitalismo tardio, o estético deixou de ser

²⁵ Processo no qual não nos deteremos aqui.

²⁶ O processo de estetização do real é mais complexo do que apresentado aqui. No entanto, nosso objetivo é apenas apontar que a cultura do simulacro constitui o desenvolvimento do processo de estetização da política, tal como demonstrado por Benjamin.

[como era no momento do modernismo] uma categoria aplicada restritamente às obras de arte para impregnar todas as esferas da vida. Nesse sentido, a propalação do estético acompanha *pari passu* o advento e a solidificação da indústria cultural, cujos germes se encontram, como vimos, no uso anti-emancipatório da técnica, tal como apontado por Benjamin.

A perda da semi-autonomia da cultura no capitalismo tardio modifica radicalmente o contexto no qual Brecht formulou a sua prática teatral. A esfera de atuação de seu teatro épico pressupunha uma ‘verdade’ a ser esclarecida, uma ideologia a ser desfeita. Assim, Brecht buscava conscientizar as massas por meio de seu teatro. Atualmente, no entanto, não temos mais uma ‘verdade’ a ser desvendada, pois todos nós assumimos ironicamente quaisquer verdades, e sem que isto gere alguma mudança de prática. Em outras palavras, trata-se de um salto quântico da ideologia na sociedade. No capitalismo tardio, cultura e ideologia mantêm relação de identidade, de forma que a crítica da cultura é a crítica da ideologia. No capítulo anterior, vimos como a perda da semi-autonomia gera conseqüências no delineamento de uma política cultural de esquerda, bem como as novas exigências que, segundo Jameson, se põem à sua constituição.

A estética do Teatro da Vertigem, como vimos, centra-se na re-significação de espaços públicos como a igreja, o hospital e o presídio. Seu referencial máximo é, portanto, **a cidade**, a qual o grupo busca mapear socialmente re-significando seu pontos referenciais [como os supra-citados]. No entanto, a cidade, de maneira geral, perdeu seu aspecto referencial no contexto do capitalismo tardio, no qual o capital expandiu-se até mesmo além do Estado-Nação. Independentemente de obter ou não sucesso no mapeamento espacial-social da cidade, o grupo sequer alcança a proposta de Jameson de um re-mapeamento em escala espacial-global. Desta forma, ou seja, centrando-se em referenciais

de períodos anteriores do desenvolvimento do capital, o grupo não é capaz de “dotar o sujeito individual de um sentido mais aguçado de seu lugar no espaço global” (JAMESON, F. 1996. p. 79). O Teatro da Vertigem encontra-se, assim, aquém das exigências da constituição da política cultural eficaz na atualidade.

No entanto, com BR3, sua mais recente produção, o grupo paulista avança no sentido do mapeamento cognitivo necessário no atual período do desenvolvimento do capital. A proposta de apresentação de 03 ‘unidades cronológicas’ díspares (com as 03 cidades com o radical BR: Brasília, Brasilândia e Brasília) como pertencentes a uma mesma totalidade [o Brasil] e unidas por meio do discurso de *progresso* e pelo de *identidade nacional* (propagados pela mídia) poderia ter sido conduzida até o mapeamento da condição do Brasil no espaço do capitalismo multinacional. Ora, tais ‘unidades cronológicas’ díspares estão, na verdade, no mesmo ‘tempo’, no qual tendem a se manter. Desta forma, suas condições sociais são ditadas por suas posições no espaço de atuação do capital interno – e não por uma mera diferença evolutiva. Alcançar tal grau de mapeamento significaria para o grupo estar próximo do mapeamento cognitivo em escala global, tal como Jameson postula. Contudo, BR3 não dá conta desta complexa dialética representacional e, mais uma vez, atém-se à re-significação de um referencial [no caso, o rio Tietê] ‘insatisfatório’ no atual período do desenvolvimento do capital.

Por outro lado, salienta-se o amadurecimento do grupo, refletido no avanço de suas propostas. BR3 é, sem dúvida, a produção do grupo que mais se aproxima das exigências que se põem à construção de uma política cultural eficiente no capitalismo tardio. Ainda que não se postule aqui a concepção evolucionista da arte, de uma obra como a superadora da anterior [tipicamente modernista] a trajetória do grupo desperta interesse quanto à

possibilidade de vir a alcançar a estética do mapeamento cognitivo espacial-social que Jameson aponta.

Ainda que não corresponda [atualmente] às características da estética do mapeamento cognitivo, o grupo paulista apresenta outras características que merecem crédito. No contexto no qual a própria vida é ideológica, e que nosso próprio ‘olhar a vida’ é mediado pela mídia (ou seja, no qual a percepção da existência como um todo é condicionada pela indústria cultural) – enfim, no contexto no qual o embotamento da capacidade crítica é extremo, a proposta do grupo de realização de um *trabalho sensório-corporal* pode ser bastante frutífera. Uma experiência corporal angustiante, trazida à consciência, pode configurar uma forma de resistência à massificação das mentes, uma redução do embotamento crítico e uma outra maneira de organizar o sistema social.

Na incapacidade do grupo de espelhar a totalidade do sistema social – ou seja, de realizar um mapeamento em escala global – podemos ver, justamente, o seu ‘momento de verdade’, de realismo mimético. A percepção social dominante é, de fato, correspondente à do Teatro da Vertigem na incapacidade de alcançar o entendimento de sua posição no capitalismo multinacional. Ao não criticar nitidamente uma ideologia [ou o próprio caráter ideológico da realidade] e, principalmente, ao não nomear seu impulso utópico, o grupo aumenta seu aspecto de realismo mimético. No entanto, com sua aposta no trabalho sensório-corporal, o grupo dá ensejo à constituição de uma experiência emancipatória – e não apenas mimética – e isto na medida em que encontra uma maneira de repôr parte de suas carências. A ausência de uma visão estritamente histórica no Teatro da Vertigem e a conseqüente impossibilidade de realização de uma crítica do mesmo tipo, leva o grupo à aposta no trabalho sensório-corporal (a qual pode, por sua vez, propiciar a oportunidade de constituição de uma visão histórica do sistema social).

A ausência de história no Teatro da Vertigem, manifesta, por exemplo, em sua ida aos temas religiosos e em sua utilização de personagens arquetípicos, guarda intrínseca relação com a ausência do momento nominativo de seu impulso utópico. Assim, como vimos com Bronner, o grupo dá ensejo a que tal impulso seja apropriado pela indústria cultural (e, assim, perca completamente seu potencial emancipatório). Desta forma, escapa também ao grupo a possibilidade de colocar em relevo as condições materiais que impedem a efetivação de tal impulso. De acordo com Bronner – bem como com Slavoj Žižek– a tarefa da crítica é, justamente, impedir tal apropriação por meio da nomeação da utopia e de sua contraposição com o real concreto.

No capitalismo tardio, ou seja, neste período do desenvolvimento do capitalismo no qual a cultura associou-se à produção de mercadorias e geral e, assim, perdeu seu caráter de negação do real para se transformar em “mera propaganda a favor do mundo”, o apontamento [na obra de arte] das condições materiais que impedem a efetivação de um determinado impulso utópico passa, impreterivelmente, pela própria crítica à cultura. De acordo com Theodor Adorno, a única cultura ‘verdadeira’ na atualidade é aquela que, dado o contexto histórico-social, coloca em suspensão o próprio conceito de cultura. Segundo o autor :

Por força da dinâmica da sociedade, a cultura torna-se crítica cultural. Esta mantém o conceito de cultura, demolindo porém as suas manifestações contemporâneas como meras mercadorias e meios de emburrecimento. (ADORNO, T. 1997, p. 18)

Desta forma, a crítica cultural deve ser dialética, capaz de entender de modo dinâmico a função da cultura na sociedade. Neste sentido, ela é capaz de acompanhar a dinâmica do objeto e, ao mesmo tempo, transcendê-lo, captando em suas próprias estruturas as contradições sociais. A obra de arte bem sucedida seria, assim, aquela que “exprime

negativamente a idéia de harmonia, ao exprimir em sua estrutura mais íntima, de maneira pura e firme, as contradições [sociais].” (Ibid, p. 23). Em outras palavras, a obra de arte deve apontar as contradições sociais existentes sob o véu da sociedade da aparência, das produções da indústria cultural e, com isso, as condições materiais que impedem a efetivação de um determinado impulso utópico. Desta forma, o entendimento das contradições sociais – o qual não se dá sem a capacidade de mapear cognitivamente o sistema e a própria posição nele – constitui a condição suprema do [possível] desenvolvimento da estética emancipatória na atualidade.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. W. *Prismas*. São Paulo: Ed. Ática, 1997.

ARENDT, H. *Homens em Tempos Sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986a.

_____. *O que os alemães liam, enquanto seus clássicos escreviam*. In: *Documentos de Cultura e Documentos de Barbárie. Escritos Escolhidos*. São Paulo: Fultrix, 1986b.

_____. *O Que é Teatro Épico?* In: Walter Benjamin. *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. (org) Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991a.

_____. *O Autor como Produtor*. In: Walter Benjamin. *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. (org) Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991b.

_____. *Tentativas sobre Brecht*. *Iluminaciones 3*. Espanha: Taurus, 1983.

BOLLE, W. *Fisiognomia da Metrópole Moderna. Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Fapesp, 2000. 2ed.

BRECHT, B. *Os cabeças redondas e os cabeças pontudas*. In: Bertolt Brecht. *Teatro Completo vol.05*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

BRECHT, B. *Terror e miséria no Terceiro Reich*. In: Bertolt Brecht. *Teatro Completo vol.05*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

BRONNER, S. *Da Teoria Crítica e seus teóricos*. Campinas: Papirus, 1997. cap.07.

BUCK-MORSS. *Dialética do Olhar. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. caps. 8 e 9.

BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega Universidade, 1993.

COELHO, S. S. *BR-3 decepciona por limitações técnicas*. Folha de São Paulo, São Paulo, 20 abr. 2006. Folha Ilustrada, p.07.

COMAY, R. *O fim de partida de Benjamin*. In: *A Filosofia de Walter Benjamin. Destruição e Experiência*. (orgs.) Andrew Benjamin e Peter Osborne. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

FERNANDES, N. A. *Cultura e Política no Brasil. Contribuições para o debate sobre política cultural*. (Faculdade de Filosofia de Ciências e Letras- Unesp-Araraquara/tese doutorado/2006)

FERNANDES, S. *O Lugar da Vertigem*. In: *Teatro da Vertigem: Trilogia Bíblica*. Coleção Publifolha. São Paulo: Divisão de Publicações da Empresa Folha da manhã Ltda. 2002.

FRANCO, R. B. *Itinerário Político da Produção Cultural: indústria da cultura e práticas de resistência após 1964*. (Faculdade de Filosofia de Ciências e Letras – Unesp-Araraquara/tese livre docência/2003)

FREDERICO, C. *Lukács: um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997 (Coleção Logos).

GARCIA, S. *Do Sagrado ao Profano: o Percurso do Teatro da Vertigem*. In: Teatro da Vertigem: Trilogia Bíblica. Coleção Publifolha. São Paulo: Divisão de Publicações da Empresa Folha da manhã Ltda. 2002.

HERF, J. *O Modernismo Reacionário: Tecnologia, Cultura e Política na República de Weimar e no Terceiro Reich*. São Paulo: Ensaio, 1993. p.09-63.

JAMESON, F. *O Método Brecht*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1999.

_____. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *Espaço e Imagem. Teorias do pós-moderno*. Organização, tradução e notas de Ana Lucia Gazolla. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

KOUDELA, I. D. *Brecht na Pós-Modernidade*. São Paulo: Perspectivas, 2001. (Coleção Debates: Teatro, 281).

LUNN, E. *Marxism y Modernismo - un estudio historico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*. México: Fondo de Cultura Economica, 1986.

MACHADO, C. E. J. *Um Capítulo da História da Modernidade Estética: O Debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998 (em anexo: ensaios de Hans Eisler, Ernst Bloch, Georg Lukács e Bertolt Brecht)

NICOLETE, A. *O Teatro de Luis Alberto de Abreu: Até a última sílaba*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

OSBORNE, P. *Vitórias de pequena escala, derrotas de grande escala: a política do tempo de Walter Benjamin*. In: *A Filosofia de Walter Benjamin. Destruição e Experiência*. (orgs.) Andrew Benjamin e Peter Osborne. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

REVISTA SUBTEXTO. Revista de Teatro do Galpão Cine Horto. Belo Horizonte: Publicação Independente, no. 02, ano II, 2005 (sem periodização definida). ISSN: 1807-5959

ROCHLITZ, R. *O Desencantamento da Arte. A Filosofia de Walter Benjamin*. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2003. cap.02.

ROSENFELD, A. *O Teatro Épico*. Coleção Debates/Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SANTOS, L. G. *Modernidade, pós-modernidade e mudanças da percepção*. In: Politizar as novas tecnologias. O impacto sócio-técnico da informação digital e genética. São Paulo: Ed. 34, 2003.

SCHEFFLER, I. *O Teatro Político de Antonin Artaud*. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/031/31csheffler.htm>. Acesso em 18 mai.2006.

SCHOLEM, G.; BENJAMIN, W. *Correspondências (1933-1940)*. Coleção Debates/Filosofia. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SOUSA, E. *A Imagem da Cidade, de Kevin Lynch*, 2001. Disponível em: http://www.unb.br/ics/sol/itinerancias/resenhas/lynch_imagem.html. Acesso em 27 jul 2006.

SZONDI, P. *Teoria do Drama Moderno*. (1880-1950). São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TEATRO DA VERTIGEM. *Trilogia Bíblica*. Coleção Publifolha. São Paulo: Divisão de Publicações da Empresa Folha da manhã Ltda. 2002.

ŽIŽEK, S. *O Espectro da Ideologia*. In: Theodor Adorno... [et al]. Organização Slavoj Žižek (org), tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.