

DOSSIÊ

Edson Luiz André de Sousa
Márcio Fransen Pereira

Bertold Brecht – Exílio, Imagem e Utopia

Resumo

Este artigo é fruto de uma pesquisa de mestrado realizada no âmbito de estudos sobre psicanálise, arte e política. Objetivou-se fazer uma articulação entre elementos do exílio de Bertolt Brecht e de seu pensamento a partir da perspectiva de Fredric Jameson, no livro Brecht e a questão do método (2013). Para tanto, fez-se necessário trazer para a discussão uma produção de exílio de Brecht - intitulada *Kriegsfibel*.

Palavras-chave

Artes. Teatro. Teoria e crítica de arte. Bertolt Brecht. Exílio. Fredric Jameson.

Como citar:

SOUSA, Edson Luiz André de; PEREIRA, Márcio Fransen. Bertold Brecht – Exílio, Imagem e Utopia. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 36, p.1-21, jan.-jun. 2017. e-ISSN 2179-8001. DOI: <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.49015>

*“nada deve parecer natural,
nada deve parecer impossível de mudar.”*

Bertold Brecht

Pensar sobre Brecht, na atualidade, requer mais do que uma adaptação de sua dramaturgia para os dias atuais. Fredric Jameson, no livro *Brecht e a questão do método* (2013), realiza parte fundamental deste trabalho (repensar Brecht) por meio de um curso complexo que revigora suas ideias – conforme Gislaine Cristina de Oliveira (2011) destaca, em relação a Jameson. O autor, já no prólogo do livro, mostra-se querendo “abraçar” (p.01) Brecht “em sua multiplicidade de forma dialética e atravessar sua dispersão ‘na direção de uma certa unicidade’” (p.23). Isso não é pouca coisa, uma vez que Jameson lê, em Brecht, o que é “totalizante”, ou ainda, o que faz, em Brecht, um certo conjunto.

Jameson publica, originalmente, *Brecht and Method* em 1998. O livro foi traduzido para o português “nas comemorações do centenário do aniversário do dramaturgo alemão” por *A questão do Método de Brecht*, o que ocorreu no ano seguinte, em 1999. Os tradutores compunham um grupo de intelectuais preocupados com a “(re) colocação de algumas balizas importantes para se pensar o teatro de Brecht” (OLIVEIRA, 2011, p.1-3). É interessante perceber que um movimento semelhante havia ocorrido com Roland Barthes nas primeiras encenações, em Paris, das peças de Brecht no começo dos anos cinquenta.

Em 1965, Roland Barthes (2007) escreve um ensaio intitulado *Sempre gostei muito de Teatro*, e, como em outros textos, traz uma crítica à passagem do Berliner Ensemble por Paris naqueles anos. Ocorre que Barthes identificou uma “distinção brechtiana” que não era tão óbvia de se perceber e a colocou no nível de um “código” para a época. E, ainda, indo mais além, deu a essa distinção o estatuto de uma “ordem fantasmática” e “utópica”. É possível perceber que Barthes, neste ensaio, propõe mais do que uma questão de gosto para o público francês. Ao tentar descrever seu espanto, Barthes escreve: “não um refinamento das cores ou uma plástica dos movimentos (pode-se encontrá-los em outros contemporâneos), mas um ‘código’, tão claro

e tão sóbrio que o espetáculo se torna ao mesmo tempo ofuscante e tenso” (BARTHES, 2007, p.7).

Para Barthes (2007, p.8), o dramaturgo resolve a contradição, até então insolúvel, de “tornar ao mesmo tempo a arte acessível e difícil”. Barthes coloca que foi desvendando os abusos das regras, ou seja, através da própria estrutura econômica do teatro, da formação e dos ofícios, que Brecht escapa, e assim, formula algo que pôde ser chamado de novo para a época. Depois de Barthes, o desenvolvimento mais amplo dessas questões ficou a cargo de Jameson, em seu *Brecht and Method* – ao nosso ver. Lembramos aqui que, Walter Benjamin (1985), em seu ensaio *O autor como produtor*, desenvolve uma análise de autores e suas produções na sociedade de sua época. O foco da análise de Benjamin foi traçar uma distinção entre os autores que abastecem a estrutura dominante e os que produzem novas formas a partir de novas técnicas. Para Benjamin, o autor é produtor quando opera na engrenagem de uma estrutura literária, o ensaísta dá – entre outros exemplos - Brecht como um autor que faz movimentar a engrenagem do teatro, especialmente, ao ter imprimido em sua dramaturgia novas técnicas que transformaram a estrutura da produção e o lugar da recepção teatral. Ao colocar em questão a quarta parede do teatro, a divisão entre palco e plateia, Brecht também colocou em questão os limiares entre atores, diretores, personagens e, principalmente, sobre a função de um novo teatro moderno. Nas palavras de Walter Benjamin,

Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for a sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores. Já possuímos um modelo desse gênero, do qual só posso falar aqui rapidamente. É o teatro épico de Brecht (BENJAMIN, 1985, p.132).

Jameson (2013), ao longo do livro *Brecht e a questão de método*, lança-se sobre o terreno lavrado pelo dramaturgo às luzes da modernidade, ao longo da primeira parte do século XX. Durante seu curso, Jameson cartografa três dimensões – pensamento, linguagem e narrativa – que, por sua vez, elaboram uma triangulação de traçados um tanto imprecisos separadamente, mas que, ao se ligarem, desenham para o leitor o que de Brecht existe de mais brechtiano. A certeza acerca da imprecisão desses traçados de Jameson não pode ser desconsiderada, pois é o autor que as apresenta como “triangulações com Brecht”: “parece que o traço distintivo e inequívoco do trabalho de Brecht só pode ser descrito em categorias dúbias, principalmente as relativas a estilo,

ideias e enredo" (JAMESON, 2013, p.39). Desse modo, tal triangulação não é conclusiva, mas metodológica para um avanço sobre os estudos sobre Brecht. A triangulação comporta um único traço visível em três dimensões – pensamento, linguagem e narrativa – que não se priorizam entre si, mas se projetam cada um às outras duas. O método distintivo de Brecht só pode ser discutido, para Jameson, com os tensionamentos dessas três dimensões que se caracterizam como fugidias, portanto.

Faz-se importante dizer que Brecht teve um dos exílios mais produtivos da primeira parte do século XX. Em abril de 1941, Brecht estava exilado na Finlândia. O dramaturgo expõe, nesse apontamento, que as constantes travessias impostas durante seu exílio não eram, para ele, sua família e colaboradores, apenas um exercício de perdas (possíveis de serem imaginadas por nós com as frequentes mudanças de país que fizeram), mas também um exercício de escolhas do que sempre lhe parecia mais essencial carregar consigo. É como se para o exilado, especialmente Brecht, se impusesse o gosto do colecionador, que recolhe aqui e ali, nada mais e nada menos, daquilo que realmente precisa para ir adiante com seu trabalho e, por que não, com sua sobrevivência. Ruth Berlau, atriz e colaboradora de Brecht, escreve suas memórias cerca de 25 anos após a morte do dramaturgo e, na quarta parte de seu livro, relembra, sob o título *Trocando de países como de sandálias*, que:

Quando Brecht abandonou a Alemanha, ele não esperava que o regime nazista durasse muito tempo. Por isto, tratará de se instalar bem perto da fronteira alemã, de modo que pudesse voltar rapidamente (BERLAU, 1985, p.74).

Em 1933, com a ascensão do nazismo, Brecht percorre, como muitos de sua época, países da Europa em busca de refúgio, pois esteve quinze anos no exílio até o retorno a Berlim em 1955. George Didi-Huberman (2008), no livro *Quando as imagens tomam posição*, cita os lugares por onde o dramaturgo passou durante o exílio. Segundo o autor,

O exílio de Brecht começa em 28 de fevereiro de 1933, o dia seguinte do incêndio do Reichstag. A partir desse momento, vaga de Praga a Paris, de Londres a Moscou, se estabelece em Svendborg (Dinamarca), passa por Estocolmo, chega à Finlândia, vai rapidamente de novo a Leningrado, Moscou e Vladivostok, se instala em Los Angeles, passa uma temporada em Nova York, deixa os Estados Unidos [...] volta a Zurique antes de fixar-se, definitivamente, em Berlim (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.13).

Parte da produção de exilado de Brecht tem a característica do recorte e da colagem de fotografias que trazem a imagem de feridos ou, na maioria

das vezes, cadáveres da guerra, produzindo um tipo de livro-atlas. O livro foi intitulado *Kriegsfibel*. A edição do *Kriegsfibel*¹, da *Ediciones del Caracol*, publicada em 2004, é a que utilizamos na pesquisa de mestrado. Ela se baseia na edição alemã da *Eulenspiegel Verlag*, de 1994, que é uma reprodução da primeira, de 1955. As edições trazem, logo abaixo de cada fotografia e sua legenda original, um pequeno poema de quatro linhas no estilo epigramático – que significa literalmente “sobre-escrever”. Os poemas, muitas vezes irônicos, buscam causar um choque com a imagem fotográfica. Cada conjunto fotografia-poema é chamado de placa ou fotoepigrama. No dia 20.06.44, escreve Brecht, em seu *Diário de Trabalho*:

Trabalho numa nova série de fotoepigramas, Quando examino os antigos, que em parte datam do início da guerra, convenço-me de que quase não há o que cortar (politicamente nada), prova da validade de meu ponto de vista, dado o aspecto extremamente mutável da guerra (BRECHT, 2005, p.230).

A organização do *Abc da Guerra* lembra os *Diários de Trabalho* de Brecht que foram escritos entre os anos 1938 e 1955. Os “diários” são registros do seu trabalho no exílio e foram montados com breves textos, mas com bem menos imagens que o *Abc da Guerra*. Nas placas 10 (fig. 01) e 45 (fig. 02) do livro estamos diante de um cemitério. Dispondo essas duas placas lado a lado, o que vemos é a uma sequência de cruzes cravadas no solo e que marcam a presença de covas. A placa 45 se destaca pela cruz central em que uma luva (fixada na madeira) está voltada para o céu. A placa 10, mais sólida e direta, traz a inscrição de uma palavra: “Desconhecido”. Didi-Huberman (2008) escreve que há uma consciência fúnebre do mal político, nas imagens colecionadas por Brecht e são os poemas epigramáticos que remontam uma consciência fúnebre – uma postura diante da morte – que é proposital, em Brecht.

Para Didi-Huberman (2008), as placas de Brecht, por vezes, contradizem a esperança. A “potência visual” do livro-atlas é “acompanhada de uma tonalidade inquieta, obscura e, frequentemente, pessimista” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.35). Didi-Huberman tece esse argumento lembrando que Brecht também demonstra um lamento no recorte e colagem dessas imagens de revistas e jornais. Em relação aos campos de concentração e extermínio, o dramaturgo se mantém “silencioso, como privado de palavras ou suas explicações políticas”, por exemplo.

1. Daqui em diante, iremos nos referir ao *Kriegsfibel* através de uma livre tradução: *Abc da Guerra*.



Figura 1: Anexo A- Placa 10. Fonte: Brecht, Bertolt. [Kriegsfibel] *ABC de la guerra*. Madrid. Ediciones del Caracol, 2004.



Figura 2. Anexo B – Placa 45.
 Fonte: Brecht, Bertolt. [Kriegsfiibel]
ABC de la guerra. Madrid. Ediciones
 del Caracol, 2004.

Ambas as placas, de algum momento entre os anos de 1945 e 1948, são o final da II Guerra Mundial (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.35-36). O avanço Aliado sobre a Alemanha nazista é confirmado; o dramaturgo, que imaginava um rápido retorno para casa no começo do exílio em 1933, agora podia preparar as malas definitivamente. Completavam-se 15 anos. O poema da placa 45 traz o seguinte:

*Na escola aprendemos que lá em cima
 Mora um vingador de todas as injustiças e a morte
 Encontramos quando nos levantamos para matar
 Você tem que punir aqueles que nos enviaram.*

Retomando Jameson (2013), a ideia de utilidade é um argumento coerente para a proposta de um pensar Brecht atualmente. Tal proposta alça uma perspectiva

utópica sobre o trabalho do dramaturgo apenas possível de, agora, ser extraída, pois, mais do que nunca, a “presente retórica de mercado deslegitima os discursos de esquerda” (JAMESON, 2002, p.271). Os indícios desse Brecht utópico estariam na inseparável relação entre atividade e conhecimento operada em sua arte, que podemos julgar também pela própria ideia de um abecedário da guerra. No campo da imagem, tomamos como atividade o ato de ver imagens ou mesmo de produzir uma imagem; e, em relação ao conhecimento, temos em vista o pensamento sobre esse olhar a imagem como a proposição de um pensamento pela via da legibilidade. Ou seja, perceber uma imagem ou produzir uma imagem é uma atividade que não é sem consequências e se opera na lógica do espectador.

Jameson fala de formação estética, mas também de formação política. Contudo, é como se disséssemos: não existe em Brecht alguma atividade que não tenha o cunho político? É evidente que não. Para Jameson, os caminhos de Brecht destacam a compreensão do processo como propósito e não como um “fim-pretexo” (JAMESON, 1998, p.13-14) para o pensamento político. Ocorre que, para Brecht, não é que exista uma justaposição entre pensamento e atividade, mas uma atividade revolucionária, no sentido do ato de voltar outra vez para o meio da ação. Colecionar, esperar, atravessar fronteiras, voltar e, finalmente, voltar outra vez, interrompendo as ações, posicionando-se no tempo com os dois pés; é também caminhar por diferentes perspectivas. Bem como em uma *posição de exílio*, trata-se de tomar posição, sabendo que existe um “fora do

campo" (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.11). Isto é, extrapolar barreiras do sim e do não, acionar formas de trincheira e de fronteira que fazem, ao mesmo tempo, a composição de um movimento de aproximação e afastamento; de "aproximação com reserva" e "afastamento com desejo" (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.12). Desse modo, a estética brechtiana está ligada a uma *posição de exílio*, no sentido em que há uma problematização constante dos meios de ação, do processo a partir dos quais se toma uma posição que sugere, ao final, a fabricação de um pensamento que se faz político.

As placas 10 e 45 do *Abc da Guerra* trazem na escrita do poema essa posição essencialmente dialética de Brecht, mas também didática. Podemos ler o poema independente da imagem que comenta. Contudo, a legenda de Brecht não responde; a legenda é viva e nela encontramos todas as cores que as imagens em preto e branco do livro não trazem, ou melhor, os contrastes da própria imagem em preto e branco. Segundo Jameson, "ainda que didático, é preciso acrescentar que Brecht, a rigor, nunca teve uma doutrina a ensinar, mesmo no que se refere ao marxismo enquanto sistema" (JAMESON, 2013, p.13-14). O que Jameson articula é que as "lições" de Brecht estavam ligadas ao encaminhamento de propostas, ainda que sem abolir delas certa ambiguidade característica da dialética brechtiana. Para exemplificar isso, Jameson parte do sentido da ciência em Brecht, a partir da peça Galileu. Brecht, para o autor, em relação às ciências e ao conhecimento, não se desvincula do que em um "manual popular de mecânica" podemos encontrar como sendo "a combinação resultante de ingredientes e do aprendizado do uso de ferramentas novas e incomuns" (JAMESON, 2013, p.17).

Segundo o autor, para Brecht "ciência e conhecimento não são tarefas árduas e enfadonhas, mas, sobretudo, fontes primárias e principais de prazer" (JAMESON, 2013, p.17). Para Brecht, os "jogos de aprendizagem" são "dotados de um entretenimento em que a própria pedagogia se torna um elemento da classe por ela representada" (JAMESON, 2013, p.17). E, ainda, "o ensino da prática também é, em si, uma prática legítima, e, assim, 'participa' das próprias satisfações proporcionadas a seus aprendizes" (JAMESON, 2013, p.17). A arte teria, entre suas funções, a função de embelezar a vida nesta coisa infantil que é fazer por fazer e, quem sabe, brincar por brincar. Contudo, entende-se aí um processo de aprendizagem. No caso, a própria "atividade é um dos traços do conhecimento e da arte na medida em que eles refluem em direção ao útil" (JAMESON, 2013, p.17). A atividade é o meio inerente ao lento "processo em que o útil se converte em um fim em si – não fim formalista e vazio [...] ou um fim qualquer que invocamos para sermos capazes de nos manter ocupados" (JAMESON, 2013, p.17). A arte de Brecht reivindica um laboratório de experimentações, no qual a criação não é outra coisa a não serem os processos de aprendizagens. A

arte de Brecht tem a especificidade naquilo que, para Jameson, da “construção do socialismo” se perde quando o processo utópico é concreto, pois, conforme aborda, o que sobrevive em Brecht como pensamento – não apesar de uma situação de exílio, mas muito em função de sua *posição de exílio* – é uma práxis da ordem do dia (JAMESON, 2013, p.17). Logo, uma atividade que é sempre mutável e transitória e nunca totalizante. Primordialmente, a especificidade de Brecht estaria, portanto, na postura transitória frente à realidade, ativa por justamente reconhecer a realidade também como transitória.

Na primeira parte do livro já citado de Jameson, o autor desmembra, portanto, o pensamento de Brecht a partir de quadro diferentes camadas que, ao mesmo tempo, relaciona-se com outras camadas, mas que também trazem em si suas especificidades. A primeira camada é a do conceito de “estranhamento”; a segunda é a camada do problema da “autonomiação”; e, antes de chamar a questão da “dualidade do sujeito” – quarta camada –, temos a terceira camada do “Épico” como “terceira pessoa”.

O EFEITO DE ESTRANHAMENTO

Jameson (2013, p.57-69) propõe que o efeito de estranhamento brechtiano é atualmente um conceito brechtiano que, para ser entendido, devemos, antes de tudo, estranhá-lo. Influenciado pela sabedoria clássica chinesa, Brecht compensa, para Jameson, as carências do marxismo. Podemos associar a isso algo próximo à crítica que Foucault faz a Marx. Para Foucault, não são só as estruturas sociais que motivam as relações de poder, mas existem microrrelações de poder que atuam em toda a sociedade, em seus microssistemas discursivos, nas relações que não são apenas econômicas. Mas não é certamente pela mesma via de Foucault que Brecht pensa. Citando Antony Tatlow (1977), Jameson escreve:

Não podemos dizer que não havia “metafísicos” ou epistemologia na filosofia chinesa, mas essas duas áreas – tão cruciais para a filosofia ocidental – eram concebidas de modo muito distinto. Os primeiros filósofos chineses eram humanistas práticos, preocupados com a ordem social. À parte o padrão humano e uma conscientização constante do contexto social, talvez a qualidade mais marcante do pensamento chinês seja a insistência na mais próxima conexão possível entre conhecimento e ação (JAMESON, 2013, p.58).

Jameson rastreia a influência da “sabedoria chinesa clássica” no pensamento de Brecht através de um domínio comumente associado a Maquiavel e a Lênin. Mas ocorre que, segundo Jameson (2013, p.58), a ênfase dada por Brecht não chega a se afastar do “domínio de uma ética individual”. A especificidade do pensamento brechtiano, que se investiga entre o clássico e o moderno, fica mais

clara quando a questão do papel social aparece na leitura de Jameson. Ainda baseado em Tatlow, o autor retoma a noção de "*Haltung* - postura" enquanto categoria filosófica de transmissão de ensinamentos (JAMESON, 2013, p.58). Propomo-nos a exemplificar a postura brechtiana a partir do *Abc da Guerra*.

A placa 47 (fig. 03) tem a seguinte descrição em sua página anterior: "Um soldado americano olha para um soldado japonês que acabara de ser forçado a matar. O japonês tinha se escondido em uma embarcação e disparou contra as tropas norteamericanas" (BRECHT, 2004, p.106). Para Didi-Huberman, a placa 47 é como um documento que serve a duas verdades. "O observador [da placa] vê o triunfo sobre o Japão aliado a Hitler", no entanto, ainda há uma outra verdade mais profunda: "o soldado americano é o instrumento de uma potência colonial que luta contra outra potência colonial" (BRECHT, 2004, p.41). Acionando a leitura da imagem, Brecht instiga o observador a ser um espectador engajado ao que dela é duplo, ou ainda, múltiplo. No caso da placa 47, o epigrama é o seguinte:

*Tinha ficado vermelha
de sangue uma praia
Que não pertencia a
nenhum dos dois.
Eles foram forçados,
dizem eles, a matar.
Eu acredito, eu acre-
dito, mas pergunta-
se: Por quem?*

Jameson lembra-nos que Brecht se preocupa mais com a "realidade" do que com o "realismo". Quando o efeito de estranhamento é um dos traços do pensamento brechtiano, de um modernismo de Brecht, que se volta para a expressão de uma função original e histórica, de surpreender variedades de formas tanto quanto a realidade é capaz de assumir (JAMESON, 2013).

O efeito de estranhamento traz consigo as características da montagem, na medida em que consegue organizar um grande número de traços de uma prática artística ou social. Para além de uma função no iluminismo burguês, de acordo com Jameson, o efeito de estranhamento deve ser estranhado e estranhar a própria natureza humana em seus universais. Chegamos à

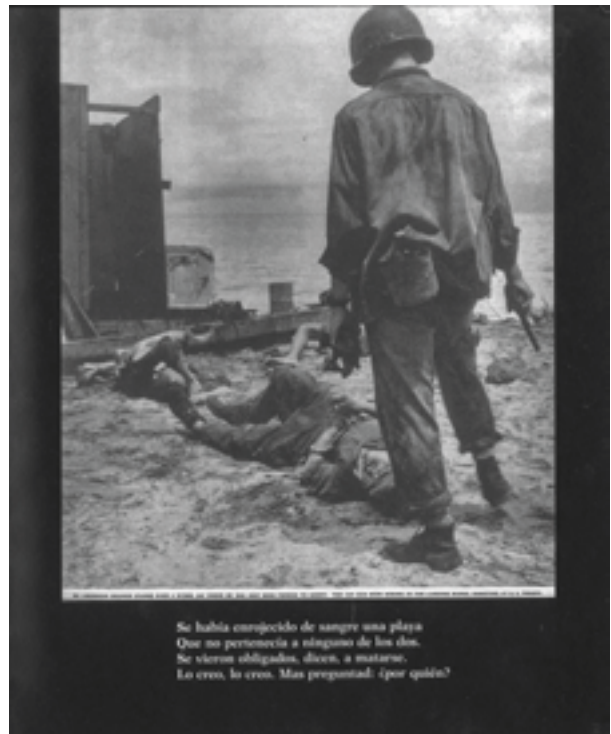


Figura 3. Anexo C – Placa 47.
Fonte: Brecht, Bertolt. [Kriegsfibel]
ABC de la guerra. Madrid. Ediciones
del Caracol, 2004.

munição do arsenal brechtiano ao longo do exílio: o efeito de estranhamento que lhe confere uma postura. No teatro tradicional, teatro burguês para o dramaturgo, ele comenta (BRECHT, 2005) que se dava ênfase a uma intemporalidade de seu objeto. A história é dita de maneira a se supor situações “universais” e ela permite apenas um homem, de todos os tempos e de todas as raças, expressar-se. A intemporalidade circunscreve respostas “eternas”, o tópico é sempre o mesmo como a resposta também virá a ser, não há elementos de diferenciação. Para Brecht, essa concepção não admite uma coisa chamada História, mas é apenas a-história, ou seja, alguns elementos mudam, mas o homem permanece inalterável; ainda nessa concepção, “a História é uma realidade no que se refere ao ambiente, mas não o é em relação ao homem” (BRECHT, 2005, p.85). Em síntese:

O ambiente é caracteristicamente insignificante, é concebido, pura e simplesmente, como um motivo, é uma grandeza variável, algo inumano, existe, a bem dizer, o imutável permanente, a grandeza fixa. (BRECHT, 2005, p.85).

Rosenfeld (2000) define que a função do estranhamento é a de se anular a si mesma. O tornar distante anula a familiaridade de nossas situações habituais a ponto de ela ficar “estranha” a nós mesmos e se tornar em um nível mais elevado essa nossa situação mais conhecida e mais familiar. Então, o estranhamento passa a ser “negação da negação; levar através do seu efeito o não-conhecer até o conhecer” (ROSENFELD, 2000, p.152).

Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo, tornar conhecido – tomar posição, conforme Didi-Huberman (2008) confere ao exílio de Brecht. Rosenfeld diz que a teoria do estranhamento é, em si mesma, dialética. Na técnica em questão, as coisas existem somente na medida em que se transformam, na medida, portanto, em que estão em problematização consigo mesmas. Isso também sucede em relação aos sentimentos, opiniões e atitudes dos homens, por meio dos quais se exprimem, respectivamente, as diversas espécies de convívio social. O efeito de estranhamento é, dessa forma, um resgate de uma classicidade que fica mais clara ao sabermos que Brecht busca suas bases na sabedoria chinesa mais do que nos formalistas russos. Brecht escreve o ensaio *O Efeito de Estranhamento nos Atores Chineses* entre os anos de 1936 e 1937; há uma nota da edição brasileira de 1997 que diz que a produção do texto foi provocada por um espetáculo da companhia do ator chinês Mei Lan-fang, que Brecht assistiu em Moscou em 1925. Não há dúvida que Brecht fora muito influenciado por esta apresentação e que ela teve um papel fundamental no desenvolvimento de um pensamento brechtiano.

[...] o artista chinês nunca representa como se houvesse uma quarta parede além das três que o cercam. Ele expressa sua consciência de estar sendo observado. Isso o dife-

rencia imediatamente das ilusões cênicas do palco europeu. A plateia não pode mais ter a ilusão de ser um espectador impessentido de um acontecimento que está realmente acontecendo. Toda uma elaboração técnica europeia, que ajuda a dissimular o fato de que a cena é arrumada de forma a facilitar a visão da plateia, é portanto, desnecessária. Além disso, o artista observa a si próprio. [...] Um olhar obvio para o chão, para avaliar o espaço que tem disponível, não o impressiona por ser capaz de quebrar a ilusão (BRECHT, 2005, p.106).

AUTONOMIAÇÃO

A segunda camada das quatro que nos leva à composição do pensamento de Brecht, para Jameson, é a camada da autonomiação. Aqui, Jameson retoma a característica narrativa do gênero épico do teatro de Brecht. Lembramos que, diferente da dramática, a “narrativa pode ser cortada em vários pedaços separados como se cortados com uma tesoura” (JAMESON, 2013, p.69). Cada fatia assume uma postura independente, por assim dizer, uma atitude separada e individual em relação às demais. O *Abc da Guerra*, por um tempo, foi visto por nós como uma tela de cinema na qual muitas imagens estavam pausadas e apenas se ligavam por estarem no mesmo livro, ou as imagens do livro de Brecht e Berlau abordam a guerra etc.; mas, na verdade, essa associação não precisa ser totalmente descartada, talvez apenas redimensionada. A autonomiação da leitura de Jameson pôde nos permitir sustentar não a referência do filme (por mais que se associem, frequentemente, a Brecht os filmes de Chaplin), mas sim a imagem de um homem portando uma antiga máquina fotográfica que registra, aqui e ali, seu curso próprio. No caso do *Abc da Guerra*, a trajetória é a seguinte:

Primeiro nota-se a Guerra da Espanha através dos detalhes de uma praia basca e pela Praça de Catalunha em Barcelona, ocupada pelo general Yagüe. Nota-se também filas de tanques de guerra invadindo a Polônia, o incêndio no céu norueguês, a entrada das tropas alemãs nos Países Baixos, na Bélgica e na França. Nota-se Roubaix destruída, Paris sob ocupação, um francês da resistência fuzilado pelos nazistas. Nota-se como a guerra se entende e logo Singapura, Siam, Nova Guiné e outras ilhas do Pacífico, Palestina, Sicília, Itália, Normandia, a frente de batalha está de novo [...] Nota-se finalmente, no momento da liberação, como os sobreviventes encontram suas casas devastadas ou se alegram ao se encontrarem com outros sobreviventes; como os prisioneiros alemães andam sem rumo, esgotados, abatidos como fantasmas congelados; como tudo está destruído e como voltam a ter, sobretudo, a alegria do retorno da vida (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.55).

Por meio de representação da fotografia, Brecht não precisou estar fisicamente no campo de batalha, a fim de dar “testemunho” da história – o curso do *Abc da Guerra* não coincide com a trajetória do exílio e a troca de países já citada.

Brecht foi um grande espectador da guerra; a *posição de exílio* que obteve era também uma narrativa de sua própria situação. Durante o exílio, seu conceito de estranhamento vinha dizer-lhe: olhe com cuidado. Esse cuidado, primordialmente, produz interrupções, bem como uma divisibilidade de um processo que se tenha firmado em uma entidade de “coisificação. Não é só o ver, mas também pensar a posição pela qual se olha. Eis, dentro da arte, uma violência revolucionária, utópica, de estranhar formas e sobreviver a elas como espectador, especialmente, ao se embutir no conceito de espectador a característica do ator brechtiano que não se metamorfoseia por completo com sua personagem, mas sim se exige no jogo que pressupõe metamorfoses incompletas entre si e o que se representa – no caso do espectador, o que se recria ao olhar.

ÉPICA

A terceira camada do pensamento de Brecht, segundo Jameson (2013), é a épica ou a função de terceira pessoa. Com uma paridade entre épica e a noção de terceira pessoa, Jameson frisa a primazia do estilo narrativo sobre o dramático no trabalho de Brecht como fator que também se liga ao “estar distante” e à “interrupção da ação” das camadas anteriores, por meio do efeito de estranhamento. Conforme se aponta, por meio de Didi-Huberman (2008), na *posição de exilado* de Brecht se constata uma aproximação

da guerra, uma exposição da guerra que, ao mesmo tempo, é um saber, uma tomada de posição que se firma como uma escrita do exílio, um trabalho absolutamente estético do artista no campo de batalha que se armava cheio de incertezas quanto ao futuro. Dessa maneira, a narração do exílio, através das imagens e dos poemas do *ABC da Guerra*, expunha também a situação ao redor. A placa 42 (fig. 04) traz uma moça tailandesa amedrontada se escondendo em uma trincheira improvisada. Essa foto foi recortada por Brecht; trata-se da capa da revista LIFE, de 17 de março de 1941. E o epigrama escrito abaixo da imagem diz o seguinte:

*Que não seja encontrado, que não seja assassinado
Pois nos ares lutam os 'senhores' uns com os outros
O povo rasteja amedrontado pela terra,
E acompanha suas lutas, então, de longe.*

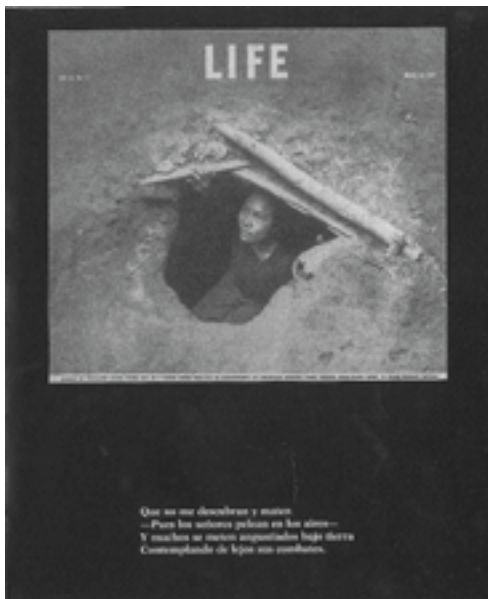


Figura 4. Anexo D – Placa 42.
Fonte: Brecht, Bertolt. [Kriegsfiabel]
ABC de la guerra. Madrid. Ediciones del Caracol, 2004.

É correto dizer que o *Abc da Guerra* é um documento sobre um período de grandes guerras, contudo, ao manuseá-lo, pode-se perceber que ali toda escolha não linear em dispor as coisas mostra pelo menos dois planos. O que é enunciado dá ao leitor certo abrigo improvisado, de caráter dialético, que não se firma como um terror ou também uma piedade, aciona-o a tomar posição ao perceber, no mínimo, dois polos da guerra, deslocar-se por esses polos e refletir sobre o que vê. Essa mesmo parece ser a função de placas como a 21 (fig. 05), fazer trincheira, uma barreira frente a uma identificação cega com o que há à vista. A placa 21 traz a imagem de colunas de fumaça saindo do chão, que impedem de serem vistos os destroços ou os que buscavam se proteger no solo. Eis um “sopro de poeira no rosto” que Brecht produz, agora, aos espectadores. O epigrama escrito por Brecht diz o seguinte:

A fumaça indicava que estiveram ali;

Os filhos do fogo, mas não os da luz.

E de onde vieram? Das trevas.

E aonde foram? Ao nada.

Trazemos ainda um dos elementos que se destaca nestas duas placas; trata-se do objeto avião comportando duas potências: a destruidora e a utópica. No registro de 28 de agosto de 1940 (fig. 06) dos diários, Brecht escreve que há em sua época uma impossibilidade de se fazer uma poesia dos objetos, pois quando fora para a Suécia, antes da guerra, havia proposto um filme com o lema “o avião para jovens operários” – uma arma em mãos confiáveis –, escreve ele, ainda que quisesse apenas dar expressão ao sonho de voar, sonho básico do homem. No entanto, logo veio uma objeção: “você certamente não pretende que eles sejam pilotos de bombardeiros” (BRECHT, 2005, p.116). A imagem literalmente recortada e colada junto ao texto, na folha de seu diário, é a de um painel de avião de guerra, que se destaca como um emaranhado de conexões que sustenta no ar o mortífero da guerra, bem como a possibilidade de atravessar fronteiras e vislumbrar um futuro.

Aqui, o céu não pode ser visto nem debaixo ou de cima: seja pelo homem no avião, seja pelo homem que se abriga no chão. No sentido brechtiano, se



Figura 5. Anexo E – Placa 21. Fonte: Brecht, Bertolt. [Kriegsfiabel] *ABC de la guerra*. Madrid. Ediciones del Caracol, 2004.

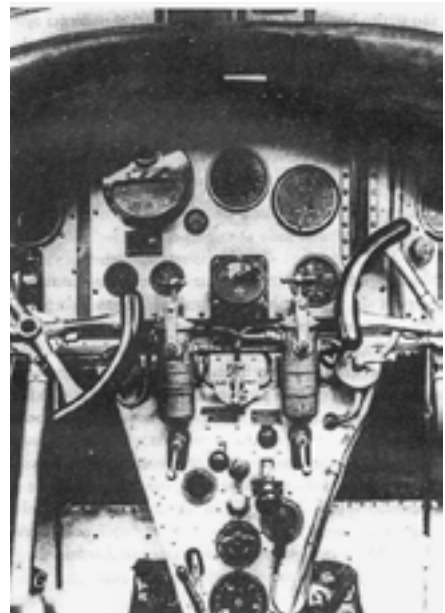


Figura 6. Anexo F – *Diário de trabalho*: registro do dia 28 de agosto de 1940. Fonte: Brecht, Bertolt, 2004.

assim podemos dizer, o céu sustenta uma paisagem histórica em que elementos como o avião e a fronteira fazem ver a situação do homem na engrenagem social, por vezes impossibilitado de criar novas conexões, suas próprias travessias e fugas.

O exílio adquire em Brecht um estatuto de pensamento, de articulação entre conhecimento e atividade na medida em que o dramaturgo se propõe a narrar, contudo, sua situação como se estivesse trabalhando com uma personagem. Mas ainda não é só isso. Já desenvolvemos que Brecht – como se fosse um colecionador – priorizou recolher e levar consigo, ao longo das fronteiras, tópicos de seu trabalho. Esta era, para ele, uma condição quase que imperativa devido às mudanças que constantemente precisava fazer de um país para outro. A terceira camada elencada por Jameson, a nosso ver, relaciona-se com este Brecht colecionador, de forma especial, pois tal camada não recorta do pensamento de Brecht uma recusa do “eu”, ou ainda, uma recusa da identificação. A função “terceira pessoa” (que caracteriza o pensamento de Brecht) se traduz como um saber impessoal e a quebra de uma ilusão referente às formas que se propõem totalizantes.

No caso do teatro, personagem e ator mantêm entre si uma relação complexa, medida por lacunas, na qual a função de terceira pessoa é um artifício que constata o elemento ficcional da situação que se está representando (JAMESON, 2013). No caso de uma situação de exílio, fabricam-se sobre a própria condição de desterro, alternativas para se agir politicamente, evidenciando o vazio que constitui a zona de incertezas, mais ainda, é erguer o véu entre direito e política e, assim, não apenas identificar sujeitos e funções, mas também as lacunas que indicam suas incompatibilidades. Se ampliarmos essas proposições para o trabalho de Brecht, poder-se-á dizer que sua medida era

[...] menos uma questão de situar um dado indivíduo numa classe social preexistente, com seus valores ideológicos e aparências específicas, do que de transcender o duplo padrão de eventos individuais e coletivos (JAMESON, 2013, p.89).

Nesse sentido, pensamos que a posição de exílio de Brecht traz de seu pensamento a especificidade de problematizar acontecimentos individuais como engendrados em fatos históricos, enquanto, contudo, um trabalho que precisa ser produzido, montado tal qual é o estado de coisas que o constitui. Brecht narra seu exílio através da guerra; o seu diário de trabalho, conforme entende Didi-Huberman (2008, p.16-22), é um diário, mas não qualquer diário.

[...] enquanto foi dito que o título *Arbeitsjournal* (Diário de trabalho) foi eleito por Helene Weigel, companheira de Brecht, para enfatizar seu caráter literário e justificar o desaparecimento de certos elementos mais privados – de ordem sexual ou sentimental – tais como as viagens do escritor com Ruth Berlau entre 1942 e 1947.

Mas isso, sem dúvida, não é o essencial. A noção de *Arbeitsjournal* (Diário de trabalho) se justifica plenamente, de fato, se tomamos nota do verdadeiro trabalho – no sentido artesanal, artístico, conceitual, incluindo o sentido psíquico freudiano do término – que se desenvolve nesta obra extraordinária. É um jornal onde se constroem juntas, mesmo que seja para contradizer, todas as dimensões do pensamento brechtiano. É um *work in progress* permanente, é *work in progress* da reflexão e da imaginação, da busca e do encontro, da escritura e da imagem (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.16-17).

O diário de Brecht se dá nas fronteiras entre o privado e a história, entre ficção e documento. Como uma gênese do trabalho de Brecht, seus diários, para o autor, não buscavam uma intimidade do indivíduo. Trata-se mais de uma posição documental sobre o encontro de uma vida com sua época. Como dispensar desse encontro a característica ficcional, sendo que o testemunho que se produz sobre o estado de exceção é uma narrativa.

DUALIDADES DO SUJEITO

Chegamos à quarta e última camada do pensamento de Brecht: dualidades do sujeito. Tal camada está ligada à proposta de Jameson de pensarmos, na pós-modernidade, uma dualidade que se configura em tensão com uma multiplicidade e não em oposição a esta última. Jameson (2013), em relação ao dualismo de Brecht, entende que podemos falar em afirmação ou negação. Pensamos como exemplo do dualismo brechtiano a peça didática *Aquele que diz sim, aquele que diz não: óperas escolares*, de 1929/1930, apesar de que esse texto é anterior à saída para o exílio. A peça didática aborda o tema do consentir, do estar de acordo. Dividida em duas partes, muito semelhantes, a peça traz a jornada de um menino que, diante da sua própria morte, é posto a tomar uma posição.

Na primeira parte, *Aquele que diz*, um menino solicita a seu professor que o aceite em uma jornada às montanhas em busca de remédios para uma epidemia que afligia a região. O menino era motivado pela doença que já assolava sua mãe. Ao receber a autorização para acompanhar o grupo que subia a montanha, o menino se despede da mãe, mas não esperava que durante a viagem fosse vítima da mesma doença. Diante da situação, em plena jornada, o professor pergunta a ele se o grupo deveria retornar à cidade – o professor esclarece há um costume que exige isso, que o menino precisa afirmar que não deseja que o grupo volte. Ao final, o menino diz “sim” ao costume pedindo que o joguem no vale. Com poucas variações (como exemplo, o fato de não se falar em doença), a segunda parte, *Aquele que diz não*, termina com o menino dizendo “não” ao costume.

Conforme a pesquisa de Vicente Concilio (2013), Brecht escreveu a segunda parte após ter recebido muitas críticas em relação à primeira; muitas delas se basearam em visões religiosas que para o dramaturgo passaram a exigir uma segunda versão que contrariasse a primeira. Fica evidente que o objetivo de Brecht foi manter um debate e não um consenso em relação à temática do estar de acordo – “o autor instaura o processo dialético, abrindo aos jogadores a possibilidade de tentar equacionar o problema trazido à tona pelas duas respostas possíveis a uma mesma situação” (CONCILIO, 2013, p.24). A peça didática *Baden-Baden* é outro trabalho de Brecht que traz a questão do acordo, mas não tão explicitamente a questão da dualidade afirmação e negação (CONCILIO, 2013). Temos a questão da dualidade do sujeito melhor vista na peça didática *A exceção e a regra*; inclusive, através deste trabalho de Brecht, é possível melhor entendermos o que Jameson compreende como uma contradição estrutural.

As peças didáticas têm uma função de “fazer seus participantes ativos e reflexivos em um só tempo” (EWEN, 1991, p.220). No caso de *A exceção e a regra*, trata-se de experimentar a violência como algo certo e que, a rigor, torna-se regra em nosso mundo. Viajando por um deserto em busca de uma recém-descoberta fonte de petróleo, um mercador leva consigo um guia e *coolie* (trabalhador braçal). Cego pelo desejo de conquistar a fonte o mais rápido possível, o homem se desorganiza e despede seu guia após uma discussão. Sem o guia, mercador e *coolie* vagam pelo deserto, perdidos sem achar a fonte; em um determinado momento, já atacados pela sede, o *coolie* lhe oferece água com um cantil. Mas temendo que pudesse estar sendo atacado, o mercador o mata.

Na chegada à primeira cidade, o mercador é acusado de assassinato pela esposa do *coolie*, contudo, ele é absolvido do crime. O veredito do júri partiu das seguintes questões: Não é mais natural que o *coolie* se aproxime do mercador para matá-lo? Não parecia ao *coolie* ser o explorado na distribuição de água? O *coolie* não poderia querer se vingar? Como o mercador poderia saber que um homem que tanto explorou faria um ato de camaradagem? Quando as questões a serem jogadas (experimentadas) pelos participantes do experimento de Brecht podem nos parecer simples demais, não podemos deixar de notar que elas não puderam ser realizadas antes de 1947. Na verdade, proposta antes do exílio de Brecht, *A Exceção e a regra* trazia “mais do que um tom de profecia das coisas que estavam por acontecer” (EWEN, 1991, p.238) na Alemanha.

Retomando Jameson, o espaço das peças didáticas é a mais pura liberdade brechtiana de criações entre os atores, em suas palavras, é onde:

[...] um simples gesto visa não só a projetar o que logo terá sido feito, ou seja, o que está sendo feito na nossa frente, como ainda o que não poderia ter sido feito, o que poderia ter se tornado outra coisa completamente diferente ou que poderia ter sido totalmente omitido (JAMESON, 2013, p.90).

Digamos, então, que as peças didáticas de Brecht, ou melhor, que os jogos teatrais de suas peças didáticas ganham uma multiplicidade de experimentações e ganham um status de contradição estrutural, especialmente por se tratarem de jogos simbólicos que, em nossa leitura, levam-nos a crer numa ausência, ou ainda, num vazio que de antemão precisa ser ficcionado e trabalhado a partir da problemática que o motiva. Segundo Oliveira, a camada da duplicidade no pensamento de Brecht é escrita por Jameson com um objetivo muito preciso: expor o elemento da contradição que atravessa sua doutrina (OLIVEIRA, 2011). Concluimos, assim, que as peças didáticas são exercícios de contradições que podem ocorrer na base de diferentes problemáticas políticas e sociais.

Exílio e peça didática, talvez, possam ser lidos como dois termos que se contradizem em Brecht, especialmente, pois com a saída para o exílio, em 1933, o projeto das peças didáticas – as experimentações entre os atores – precisou ceder lugar, novamente, ao espetáculo de caráter épico. Nas precisas palavras de Concilio (2011):

O fato é que, com o exílio de Brecht, o projeto das peças didáticas, com sua constante experimentação formal e abordagem controversa de temas políticos e sociais cedeu lugar à pesquisa e formalização de seus textos das 'peças épicas de espetáculo', que fez famosa mundialmente sua dramaturgia. Fora da Alemanha, o contexto das organizações de esquerda (sindicatos, corais operários, escolas progressistas e festivais de música experimental) não estava mais à sua disposição, e o projeto das peças didáticas acabou ficando à sombra de seus textos mais famosos (CONCILIO, 2011, p.28).

Vemos que no exílio, o propósito utópico das peças didáticas de mesclar atividade e pensamento se desloca para sua posição de *exílio*. Um dos encaminhamentos finais do livro *Quando as imagens tomam posição* (2008), de Didi-Huberman, dá-se sobre uma ideia de “desmontar a ordem”, dispor as coisas para se poder ver. A montagem, ou montagens como o *Abc da Guerra*, “nos mostram que ‘as coisas não podem ser o que são [e] que depende de nós vê-las de outra maneira” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.87). Isto é, o recurso da montagem no exílio nos leva a ver as coisas em suas formas não familiares, em um outro nível de experimentação.

Retomando o ensaio de Maurice Blanchot sobre Brecht, fragmentos do trabalho de Aby Warburg, entre outros autores, Didi-Huberman aborda as relações entre poesia e dispersão na produção de exílio de Brecht. Nos diários, por

exemplo, Brecht salta de uma página para outra trazendo registros dos mais diversos de sua pesquisa, conforme delinea Didi-Huberman (2008):

Ao percorrer *Arbeitsjournal* [Diários de Trabalho] não deixamos de saltar bruta-mente de uma coisa a outra: o 4 de dezembro de 1941, por exemplo, Brecht conta que oferece a Fritz Lang um “deus da sorte” do Extremo Oriente; mas o que aparece junto à página seguinte de seu diário é uma figura mexicana da morte. O 25 de fevereiro de 1942 só lustra a coleta de doações da guerra, nos EUA, para acentuar o efeito da dispersão oferecida: um monte de cebolas com uma rata morta em uma caixa de papelão, sapatos velhos com uma prótese de perna. O 19 de agosto de 1942, Brecht cola em seu caderno uma imagem de camponeses ucranianos obrigados a serem escravos pelos ocupantes nazistas; mas ao lado ele escreve: ‘em volta da 1, como no escritório os sanduíches que levei e tomo um gole de vinho branco californiano. Faz calor, mas temos ventiladores.’ Exatamente nesse jardim posso ler Lucrecio.’ O 29 de abril de 1944 fala sobre Shakespeare frente a um documento que mostra a prisão de reféns iugoslavos por soldados alemães (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.88).

Esses espaços vazios, digressões, associações, rupturas e contrastes trazem em si as contradições através de cada intervalo entre os registros; no entanto, há, sim, um fundo comum que os une. Um fundo de advertência entre sujeitos e objetos, quem sabe, de advertência de um sem sentido e cruel contexto que talvez não pudesse ser representado de outra forma, conforme sugere Didi-Huberman (2008).

Didi-Huberman direciona, na produção de exílio de Brecht, o que na quarta camada do livro de Jameson é entendido por nós como expressão de uma lógica do tempo no pensamento de Brecht. O autor francês traz o registro de 14 de agosto de 1944 (Fig. 07) em que “Brecht monta lado a lado três imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.89). Na primeira, um bispo faz o gesto da bênção; na segunda, homens da guerra estudam um mapa; e, na terceira imagem temos um “ossário” nazista na Rússia. Há, na montagem de três imagens, evidências de acontecimentos dispersos que ocorreram concomitantemente. Há também uma crueldade da guerra exposta a partir de uma perspectiva em relação à coincidência no tempo entre as três imagens. Dessa maneira, somos levados a perceber um tipo de unidade que é composta por Brecht como dispersa, mas também identificável quando dispomos de imagens de uma época, ou ainda, quando nos propomos a rever estas imagens em outras organizações e ordenamentos. Sobretudo, ordenamentos que de forma desordenada podem constituir intervalos do ver, fraturas no olhar – desordens, portanto, que no *Abc da Guerra* se contradizem com a própria ideia de “cartilha” ou “abecedário”, que se pressupõem uma determinada ordenação.

Howard Eiland (2003, p.56), em *Reception in Distraction*, por meio de textos de Benjamin (1985), inclusive utilizando o texto *Que é o Teatro Épico?*

e abordando o trabalho de Brecht, escreve que Brecht restabelece métodos de montagem. Eiland traz que as diferenciações entre o teatro tradicional e o moderno, em Brecht, funcionam muito em motivo dos recursos de montagem dispostos por Brecht: são curvas e saltos que, nos palcos, operam em contraponto ao desenvolvimento linear determinado pela evolução das personagens e da condução de cena que traz a sua cena seguinte.

Eiland (2003) lembra também que, para Brecht, a produção do teatro épico insiste em uma separação radical de elementos, o que quer dizer que música e palavras postas em cena são mais inde-

pendentes entre si. Em nível teórico, tal separação de elementos busca tornar disparidades visíveis e gerar os efeitos de estranhamento recorrentes (EILAND, 2003, p.56). Montagem quer dizer um veículo, em Brecht, que não se opõe à dispersão. Veículo de comunicação de exceções; veicular imagens, característica singular do exílio que ocorreu a Brecht. Segundo Didi-Huberman (2008, p.97), "não há dúvida que a montagem constitui um elemento fundamental da poética brechtiana". Para o autor, "a poética brechtiana quase poderia se resumir numa arte de dispor as diferenças". A montagem está nos diários de trabalho, segundo vimos, está na origem da guerra, em sua forma de desordem do mundo. A montagem, tendo sua origem ligada ao período de guerras, questiona a guerra de forma orgânica. Para Didi-Huberman (2008, p.98), as trincheiras abertas na Europa com a Grande Guerra suscitaram tanto no terreno estético quanto no terreno das ciências humanas a "decisão de mostrar por montagem" – "a montagem seria um método de conhecimento e um procedimento formal nascido da guerra" (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.98).

Firmando nossa percepção desde os primeiros conflitos do século XX, a montagem se consolida como um método moderno de uma época em que diferentes artistas e pensadores tomam posição no debate estético-político do período de guerras. Aqui, também aparece como elemento do pensamento de Brecht que melhor liga a quarta camada da dualidade do sujeito e o trabalho de Brecht no exílio. Em relação a Brecht, trazendo Ernst Bloch, Didi-Huberman (2008) aborda que a escolha pela fotomontagem, como ocorre no *ABC da Guerra*, é um "jogo subversivo de aspecto dadaísta, surrealista ou 'anarquista'" que não se dá "[...] sem um verdadeiro trabalho arqueológico



Figura 7. Anexo G – *Diário de Trabalho*: registro do dia 14 de agosto de 1944. Fonte: Brecht, Bertolt. [Kriegsibel] *ABC de la guerra*. Madrid. Ediciones del Caracol, 2004.

destinado a levantar esse ‘inconsciente da vista’” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.100). “Inconsciente da vista” não poderia ser uma elaboração mais precisa ao indicar uma interpretação daquilo que, nas produções do exílio, deslocam-se como formulação do inconsciente.

Dessa forma, o recurso da montagem se apresenta na produção de exílio de Brecht como um mecanismo de composição e dispersão simbólica de papéis e cenários diversos, ao passo que, também, de imaginação desses mesmos papéis e cenários em uma superfície de estrutura semelhante a dos sonhos, em nossa análise. Com isso, a *posição de exílio* de Brecht pode ser interpretada como uma multiplicidade análoga às experimentações das peças didáticas ao se desprender de uma dualidade do sujeito por meio de um processo de fabricação e manejo estético de uma produção predominantemente composta por descontinuidades, dispersões, que tem como fundo comum uma outra experimentação da situação de se estar “desterrado”.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. Escritos sobre teatro. In: BARTHES, Roland. *Sempre gostei muito de teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. Escritos sobre teatro. In: BARTHES, Roland. *Por que Brecht?*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.71-142. (Obras Escolhidas II)
- _____. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.91-107. (Obras Escolhidas I)
- _____. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.120-136. (Obras Escolhidas I)
- _____. Que é o Teatro Épico?. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.78-90. (Obras Escolhidas I)
- BERLAU, Ruth. *Ruth Berlau – Lai-Tu A amiga de Brecht*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005. 1v.
- _____. *O Princípio Esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. 2v.
- BRECHT, Bertolt. *ABC de la Guerra*. Madrid: Ediciones del Caracol, 2004
- _____. *Diário de Trabalho - 1938-1941*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. 1v.
- _____. *Diário de Trabalho - 1941-1947*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. 2v.
- _____. *Escritos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CONCILIO, Vicente. *BadenBaden*. Modelo de ação e encenação em processo com a Peça Didática de Bertolt Brecht. São Paulo: V. Concilio, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros, 2008.
- EILAND, Howard. *Reception in Distraction*. *Boundary 2*, v. 30, n. 1, p.51-66, 2003.
- EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. São Paulo: Globo, 1991.
- FOUCAULT, Michael. *Isso não é cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão de método*. São Paulo: Cosay Naify, 2013.
- _____. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. Editora HUCITEC, 1985.
- _____. *Pós-Modernismo – A Lógica Cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2002.
- OLIVEIRA, Gislaine Cristina. *Desemaranhar: estudo de O método Brecht de Fredric Jameson*. Campinas/SP: [s.n.], 2011.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- TATLOW, Antony. *The Mask of Evil*. Bern: Peter Lang, 1977.

Edson Luiz André de Sousa

Professor Titular do Departamento de Psicanálise e Psicopatologia do Instituto de Psicologia da UFRGS. Professor do PPG de Psicanálise – Clínica e Cultura. Pós-Doutorado e Doutorado pela Universidade de Paris VII, Pós-Doutorado pela Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS). Pesquisador do CNPQ. Coordenador do LAPPAP/UFRGS (Laboratório de Pesquisa em Psicanálise, Arte e Política). Autor entre outros de “Uma invenção da Utopia” (Lumme Editora, São Paulo).

Márcio Fransen Pereira

Psicólogo, especialista em Atendimento Clínico – Ênfase em psicanálise (CAP/UFRGS). Mestre em Psicologia Social e Institucional (PPGSI/UFRGS). Membro do LAPPAP/UFRGS. (Laboratório de Pesquisa em Psicanálise, Arte e Política). Técnico social no Centro de Referência Especializado de Assistência Social (CREAS/NH).

(*). Texto submetido em julho de 2014 e atualizado em 2017 para esta publicação.