

**Caleidoscópios, choques e distanciamentos: do palco ao cinema com Bertolt Brecht e Walter Benjamin / *Kaleidoscopes, shocks, and distancing: from stage to cinema with Bertolt Brecht and Walter Benjamin.***

*Diogo Oliveira Dias\**

**RESUMO**

Neste artigo procurou-se refletir sobre as possibilidades da arte como espaço de experimentação dialética no teatro, e principalmente no cinema, a partir da relação intelectual entre Bertolt Brecht e Walter Benjamin, que rendeu uma constelação de noções e conceitos dos quais nos valem para apresentar as aproximações entre as concepções dos dois interlocutores sobre a arte e política. Discorreremos sobre os principais procedimentos do teatro épico de Brecht e a leitura crítica de Benjamin, além de expor as possíveis consequências dessa influência para o pensamento deste último sobre as potencialidades do cinema como um novo campo estético capaz de ensinar as massas a restabelecer as regras do jogo com a técnica e com a natureza.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema; Teatro Épico; Walter Benjamin; Bertolt Brecht; Choque

**ABSTRACT**

This article sought to reflect on the possibilities of art as a space for dialectical experimentation in theater, and especially in cinema, based on the intellectual relationship between Bertolt Brecht and Walter Benjamin, which yielded a constellation of notions and concepts that we use to present the connections between the two interlocutors' conceptions of art and politics. We discussed the main procedures of Brecht's epic theater and Benjamin's critical reading, as well as exposed the possible consequences of this influence on the latter's thinking about the potentialities of cinema as a new aesthetic field capable of teaching the masses to reestablish the rules of the game with technique and nature.

**KEYWORDS:** Film; Epic Theater; Walter Benjamin; Bertolt Brecht; Shock

\*\*\*

---

\* Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo - Unifesp, Guarulhos, São Paulo, Brasil; dias.diogo@unifesp.br

O cinema foi, para Walter Benjamin, um ponto de inflexão histórico tão importante que se tornou um centro de gravidade a partir do qual se pode estabelecer constelações que ligam seus trabalhos desenvolvidos entre meados da década de 1920 e o fim da década de 1930. Neste período, a influência do materialismo histórico e das vanguardas artísticas fizeram com que seus interesses se voltassem para as manifestações técnicas mais avançadas, seja no âmbito da tecnologia disponível, seja no campo do estético. Entre os objetos nos quais Benjamin se debruça estão o Surrealismo, o cinema de vanguarda e a literatura soviéticos, o cinema de Charles Chaplin, o dadaísmo, Proust, Kafka, Baudelaire e Brecht.

Essa vasta gama de interesses gerou trabalhos que os leitores mais recorrentes da obra de Benjamin já conhecem por seus grandes saltos temáticos, teóricos, argumentativos e filosóficos, que possibilitam diversos movimentos interpretativos e analíticos sobre as suas relações. Um movimento possível é o de colocar esses trabalhos em relações de comparação e confronto a partir de um enfoque crítico para descobrir o que essas constelações encontradas na obra benjaminiana podem revelar. Aqui tentaremos demonstrar como o cinema e o trabalho de Brecht se encontram e se relacionam no pensamento de Benjamin.

Na segunda versão de *O que é o teatro épico?* de 1939, Benjamin recorre a uma analogia que ajuda a iniciar nossa reflexão: “O teatro épico avança, à semelhança dos fotogramas nas películas de cinema, aos trancos. Sua forma básica é a do choque – o embate das situações individuais, claramente distintas umas das outras.” (BENJAMIN, 2017, p. 27). Apesar da aparente simplicidade da afirmação, está contida nela um denso pensamento que tinha como tarefa colocar a questão do estatuto das manifestações artísticas na época da reprodutibilidade técnica.

Um dos temas principais em Benjamin é a tentativa de compreender, a partir de objetos ditos artísticos, como se davam as transformações histórico-políticas da sociedade moderna. O choque foi pensado por ele como um efeito dos modos de vida condicionados pelos avanços técnicos possibilitados pelo desenvolvimento dos meios de produção na modernidade. Seu exemplo mais ilustrativo é como Edgar Allan Poe descreve a multidão de Londres, que anda dispersa, olhando para todos os lados, se esbarra, se desentende, mas continua a tocar sua rotina na cidade moderna.

Para o indivíduo não familiarizado com a vida em meio as massas, esse tipo de vivência causava um choque de ordem perceptiva e moral. Diz Benjamin, “A grande cidade despertava naqueles que a viam pela primeira vez medo, repugnância e horror. Em

Poe, ela tem qualquer coisa de bárbaro, que a disciplina só a custo consegue domar” (BENJAMIN, 2017b, p. 127). Essa transformação material da cidade é também uma transformação estética para quem a vivencia. Os choques eram sentidos como uma fragmentação de uma experiência que antes era contínua.

A essas experiências táteis vieram juntar-se outras, ópticas, como as seções de anúncios num jornal, mas também o trânsito nas cidades. Mover-se através dele significa para o indivíduo sofrer uma série de choques e colisões. Nos pontos de cruzamento mais perigosos, atravessam-no vários choques nervosos em rápida sequência, como descargas de uma bateria. Baudelaire refere-se ao homem que mergulha na multidão como num reservatório de energia elétrica. E logo a seguir, descrevendo a experiência do choque, vê-o como “um *caleidoscópio* provido de consciência”. (BENJAMIN, 2017b, p. 128)

Tanto o choque elétrico quanto o choque físico são aqui ressaltados pelo seu caráter violento, porém inevitável no modo no qual se desenhou a vivência na modernidade pelo desenvolvimento da técnica. Por isso, Benjamin vê no efeito do choque uma forma pela qual as práticas artísticas contemporâneas possam se alinhar à própria vivência, seja a do transeunte pequeno burguês, seja a do trabalhador operário – ambos marcados pelas transformações materiais dos seus modos de vida, e por isso, políticas e estéticas.

Aos trancos, portanto, se constituem tanto as formas do cinema como as do teatro épico de Brecht na leitura de Benjamin. Essa imagem que remete de alguma maneira a uma desorganização não é ingênua. Ela vai justamente ao encontro das reflexões sobre a desarticulação dos valores da arte tradicional, as quais atingem seu ponto de maior elaboração quando Benjamin identifica no cinema, pela primeira vez em uma prática artística, a incompatibilidade intrínseca com a magia que se mantinha como um véu sagrado em torno das obras de arte<sup>49</sup>. O cinema e o teatro épico seriam formas que abririam um espaço de jogo no qual o ser humano pudesse, pelo hábito e pelo pensamento, retomar a consciência diante da vertigem da modernidade. Segundo Erdmut Wizisla,

(...) houve um contato muito profundo entre as posições de Brecht e Benjamin sobre a teoria da arte; fica em aberto se houve influência de um sobre o outro. Em 1931, Brecht expressa sua esperança no sentido de que o cinema exerça uma influência sobre a literatura, porque os novos artefatos “empregam-se como nenhum outro meio o faz, no sentido de

---

<sup>49</sup> Cf. Benjamin, W. *A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica*.

superar a velha ‘arte’ não técnica, antitécnica, vinculada ao religioso, ‘radiante’ (GBA 21, p.446). (WIZISLA, 2013, p. 206)

Essa negação da arte tradicional e seus valores tinha um fundo político. Era também a negação dos valores burgueses da ordem, da harmonia, do elevado e do transcendental que transpassavam a estética e a política. Se em Benjamin o choque das transformações históricas provocadas pelo desenvolvimento técnico dos modos de produção passa a ser pensado como princípio formal de práticas como o cinema e o teatro, em Brecht essa vivência fragmentada da modernidade será explorada como um procedimento estético e pedagógico que se vale da interrupção e da montagem.

Para Carla Damiano, “o conceito de interrupção [em Brecht] é conciliado por Benjamin à ideia do choque” (2007). Essa proximidade de concepções sobre o poder negativo, portanto, transformador da arte de vanguarda diante da afirmação conservadora da arte tradicional, faz com que um conceito como a montagem, bastante caro tanto ao cinema quanto ao teatro épico, ganhe um caráter político no pensamento e na práxis de Brecht e Benjamin.

No teatro a interrupção da ação é uma afronta à forma clássica do drama. A dramática, como pensada por Aristóteles em sua Poética, não admitia uma quebra na relação causal entre as ações das personagens ou entre as cenas. A qualidade dramática estaria fundamentada na unidade gerada por um fluxo contínuo de ações capazes de despertar a empatia do público e levá-lo à catarse por meio de efeitos de ilusão que o faziam sentir como parte dos acontecimentos representados. Interromper uma ação no palco equivaleria ao fracasso do efeito ilusionista, mágico, portanto, a uma forma falha.

No entanto, nas concepções materialistas de Brecht, tais efeitos foram cooptados pela burguesia e a catarse funcionava como uma anestesia diante do contexto histórico do capitalismo. Por isso, opor-se à forma clássica aristotélica era não apenas uma decisão artística, mas principalmente política. Anatol Rosenfeld defende que há duas razões principais para a oposição de Brecht em relação à dramaturgia clássica:

[...] primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da “peça bem feita”, – mas também as determinantes sociais dessas relações. Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção de mundo. (ROSENFELD, 1997, p. 147)

Para constituir um teatro que rompesse com a tradição, Brecht atacou o âmago da teoria aristotélica, a unidade dramática baseada na concatenação causal e ilusionista das ações, e passou a adotar procedimentos que inserissem nas peças elementos estrangeiros às suas ações. O principal deles: a narração. Recursos narrativos (épicos) literários, cênicos, musicais e de atuação, “sujavam” o drama teatral, desviando a atenção do espectador e impedindo o estado de empatia que os efeitos de ilusão geralmente são capazes de suscitar. Essa impureza<sup>50</sup> era a negação dialética da arte tradicional.

Como efeito desses procedimentos que interrompiam o fluxo da dramática tradicional o público era mantido sempre a uma certa distância da possibilidade da empatia com as personagens da trama. O distanciamento [*Verfremdung*] mira o afastamento do espectador da ação apresentada no palco, o rompimento da identificação, para que o público pudesse tomar posição em relação aos acontecimentos apresentados em vez de ser tomado por eles e levado à descarga emocional que encerraria, de forma passiva, a sua relação com as questões levantadas pela peça.

A interrupção, portanto, é o procedimento formal do teatro épico que possibilita o efeito de distanciamento [*Verfremdungseffekt*]. Também compreendido como *estranhamento*, a prática adotada por Brecht tinha como objetivo desfamiliarizar aquilo que o público tinha por naturalizado, criando condições para sua reflexão e negando a reificação produzida pela alienação. O teatro pensado como um experimento social e como ferramenta para o despertar de uma consciência voltada para a crítica e a ação política. Segundo o autor, a aceitação ou a rejeição das ações que o espectador vê em cena devem “tomar lugar no plano da consciência, em vez de, como de hábito, no subconsciente da plateia” (BRECHT apud DELLA TORRE, 2014). Para tal, a montagem, a técnica de atuação distanciada<sup>51</sup>, os recursos cênicos como o cenário, os objetos, os cartazes, as projeções cinematográficas, entre outros, cumprem papel fundamental no anti-ilusionismo do teatro épico.

---

<sup>50</sup>Anatol Rosenfeld discute exatamente a inexistência prática da forma pura dos gêneros teatrais, apresentando as “contaminações” mútuas entre a Dramática, a Lírica e a Épica. (ROSENFELD, 1997)

<sup>51</sup> Rosenfeld sintetiza essa técnica como “O ator como narrador”. Nesse modo de atuar, o ator “Por uma parte da sua existência histriônica – aquela que emprestou ao personagem – insere-se na ação, por outra mantém-se à margem dela. Assim dialoga não só com seus companheiros cênicos e sim também com o público. Não se metamorfoseia por completo ou, melhor, executa um jogo difícil entre a metamorfose e o distanciamento, jogo que pressupõe a metamorfose. Em cada momento deve estar preparado para desdobrar-se em sujeito (narrador) e o objeto (narrado), mas também para ‘entrar’ plenamente no papel, obtendo a identificação dramática em que não existe a relativização do objeto (personagem) a partir de um foco subjetivo (ator).” (ROSENFELD, 1997)

As canções, os letreiros, as convenções gestuais diferenciam essas situações [episódicas] entre si. Dessa maneira, surgem intervalos que estorvam a ilusão do público e prejudicam sua disposição à empatia. Tais intervalos estão reservados a sua tomada de posição crítica (diante do comportamento encenado das pessoas e do modo como ele é encenado). No que se refere ao modo de encenar, a tarefa do ator no teatro épico é deixar claro, durante a atuação, que mantém a cabeça fria. (BENJAMIN, 2017a, p. 28)

A consciência do/da ator/atriz, aliás, é a consciência do trabalhador do teatro sobre o próprio trabalho. A tomada de posição diante do que está sendo representado e sobre o modo como é representado é desdobrada por Benjamin também no caso do cinema. O ator e a atriz de cinema são forçados pela técnica a distanciarem-se de seus personagens. Pois, ao contrário do que acontece na encenação teatral, na qual a interrupção é uma opção estético-política, no cinema ela é a condição técnica. A tomada é a subdivisão do episódio, que pode ser subdividido quantas vezes a diretora quiser. O que força aquela que atua a pensar seu trabalho como um teste de desempenho.

Interpretar sob a luz dos refletores e, ao mesmo tempo, satisfazer as exigências do microfone é um desempenho de teste de primeira ordem. Representá-lo significa conservar sua humanidade diante do aparato. O interesse desse desempenho é gigantesco. Porque é diante de um aparato que a preponderante maioria dos cidadãos, nos escritórios e nas fábricas, durante seu dia de trabalho, precisa se alienar de sua humanidade. (BENJAMIN, 2018, p. 65)

A quebra de uma apresentação contínua, ilusionista, de uma ação por interrupções narrativas, pensada por Brecht no teatro, é valorizada por Benjamin em suas reflexões sobre o cinema. O exemplo do trabalho do ator é esclarecedor, pois no teatro dialético de Brecht o seu distanciamento em relação ao personagem é uma ação consciente de negação da identificação como única técnica de atuação. O ator e a atriz devem saber jogar com essa distância de tal modo que utilizem ora de uma aproximação dramática, ora de um distanciamento crítico, tomando, por fim, posição sobre a ação das personagens.

O que Benjamin sustenta, por sua vez, é que o cinema impõe condições técnicas que fazem com que o ator não tenha sequer a possibilidade de “entrar no personagem”. O distanciamento é produzido pelo modo de produção fragmentada que desperta a atriz assim que a diretora diz a palavra “corta”. A ação é interrompida a cada tomada e por isso a interpretação só pode acontecer com o ator pensando cada gesto como autônomo perante a unidade da ação. Um sorriso, um olhar, um salto, um grito no cinema só devem

responder ao desempenho necessário para aquela tomada. O todo da interpretação só será pensado no procedimento da montagem.

O distanciamento é bem-visto por Benjamin sob dois aspectos: o político e o antropológico materialista<sup>52</sup>. Concordando com Brecht, ele vê no procedimento da interrupção um rico campo de disputa das práticas artísticas e suas funções, naquele momento em que a arte burguesa lutava para reafirmar suas categorias estéticas dominantes e com isso afastar qualquer possibilidade de ressignificação da arte que contrariasse seus interesses de classe. Em seu artigo sobre *O Encouraçado Potemkin*, em que responde ao crítico tradicionalista Oscar A. H. Schmitz, Benjamin diz que o filme de Eisenstein é um acontecimento artístico dos mais relevantes justamente por partir de uma tendência política e se valer de uma técnica que permitia explodir o mundo mais próximo das pessoas envolvidas pela cidade moderna e suas revoluções técnicas, ou como ele melhor expressa, uma técnica capaz de

(...) dinamitar todo esse mundo concentracionário com o explosivo do décimo de segundo, de tal modo que agora empreendemos longas viagens aventurosas por entre as suas ruínas dispersas. O espaço de uma casa, de um quarto, pode conter em si dezenas de episódios surpreendentes, os mais estranhos nomes para esses episódios. Não é tanto a sequência contínua das imagens, mas mais a mudança súbita dos lugares que permite dominar um ambiente, de outro modo inacessível (...) (BENJAMIN, 2017c, p.140)

Ou seja, para Benjamin, a forma imposta pela técnica cinematográfica, abria “uma nova região da consciência” (2017c, p.140) que poderia apreender de maneira inédita os espaços da vida burguesa, e com isso, pensar com uma certa distância emocional<sup>53</sup> e histórica os modos de produção responsáveis por criar tal “mundo concentracionário”. As formas que incorporam a interrupção e o choque como procedimentos – e não como erros – permitiriam ao espectador uma distância crítica que o fluxo contínuo ilusório da vida cotidiana apagaria.

---

<sup>52</sup> O materialismo antropológico é um termo ainda pouco trabalhado em comparação aos temas benjaminianos mais conhecidos. Uma explanação interessante de como esse termo sugere uma expansão do materialismo histórico para lidar também com os aspectos antropológicos no exercício crítico está no artigo de Irvin Wohlfahrt *Spielraum. O jogo e a aposta da “segunda técnica” em Walter Benjamin* (2016), traduzido por Luciano Gatti.

<sup>53</sup> Poderíamos usar também “pulsional” ao aprofundar a questão para o inconsciente e suas ligações a objetos produzidos pela lógica da mercadoria. As ideias de inconsciente óptico e mimese em Benjamin ajudam nessa reflexão.

Além do aspecto político mais imediato do distanciamento, Benjamin também aposta em um aprendizado perceptivo e mimético que pudesse dar à humanidade repertório para alterar conscientemente a sua relação com a técnica, e conseqüentemente com a natureza. Na segunda versão do ensaio sobre *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* o crítico defende uma inervação da técnica pelo corpo coletivo do proletariado para que fosse superada a raiz de uma *primeira técnica* na qual a exploração e dominação seriam a razão de ser.

A possibilidade dessa inervação por um corpo coletivo é uma hipótese antropológica que não abre mão do materialismo dialético. A emergência de uma *segunda técnica*, teria sido aberta pelo desenvolvimento técnico alinhado à consciência do papel dessa técnica na produção e reprodução dos modos de vida. No campo da arte, a reprodutibilidade mecânica das obras e suas conseqüências históricas, abriram uma fenda no sistema de representação e de circulação de imagens. Essa ruptura histórica estaria na decadência do valor da aparência e na ascensão do papel do jogo nas práticas artísticas.

Essa polaridade [aparência e jogo] só pode ter interesse para o dialético quando está em jogo um papel histórico. E, de fato, esse é o caso. Tal papel é determinado pelo confronto histórico-universal entre a primeira e a segunda técnica. A aparência é o esquema que mais se recorre e por isso o mais duradouro de todo modo de procedimento mágico da primeira técnica; o jogo é o reservatório inesgotável de todo procedimento de experimentação da segunda. (BENJAMIN, 2018, p. 74)

A experimentação é, portanto, algo que Benjamin irá defender como um procedimento que abre espaço para o posicionamento e a atuação política porque abala os modos de percepção do mundo. Mais que uma peça impecável ou um filme hipnotizante, naquele momento histórico, o crítico se colocava na defesa de práticas artísticas histórica e socialmente transformadoras, tanto do contexto quanto do sujeito históricos. Experimentar é uma ação que só pode estar no polo do jogo. Pois no polo da aparência a exigência está sempre no alcance de uma perfeição ideal.

Para Benjamin, a aparência, ou a bela aparência, estava a serviço dos procedimentos mágicos (ilusórios) da primeira técnica ligada às artes. Como exemplo pertinente ao nosso tema, destacamos a dramaturgia aristotélica, que se desdobra em técnicas de montagem que buscavam encobrir os saltos inerentes ao cinema<sup>54</sup>. Já a

---

<sup>54</sup> Técnicas conhecidas por termos como “montagem invisível” e “montagem clássica” e desenvolvidas principalmente pela indústria americana, cujo pioneiro canônico é D. W. Griffith.

segunda técnica, fundada no “reservatório inesgotável” da experimentação tinha como base a atitude do jogo. Essa que era fundamental para as práticas nas quais Benjamin procurava se apoiar para investigar as possibilidades de uma segunda técnica, como o dadaísmo, o surrealismo, o teatro épico, as fotomontagens e o cinema, que para ele é o *medium* no qual se abriu “o mais amplo espaço de jogo [*Spielraum*]” (BENJAMIN, 2018, p. 76). O teatro épico de Brecht parece ser um dos grandes exemplos desse novo campo estético que se abre com as transformações técnicas. Seu exemplo de *ordenação experimental* do real é uma prática que busca levar a obra para o polo mais próximo do jogo, afastando-a da bela aparência de um naturalismo ou da mimese aristotélica.

O palco naturalista, não menos que a tribuna, é um palco absolutamente ilusório. Sua própria consciência de ser teatro não consegue torná-lo profícuo; o palco naturalista – como todo palco dinâmico – tem de reprimi-la, a fim de dedicar-se sem desvios a seu objetivo: representar a realidade. O teatro épico, ao contrário, mantém ininterruptamente uma consciência viva e produtiva de ser teatro. Essa consciência permite tratar os elementos do real no sentido de uma ordem experimental, e as situações estão no final dessa experiência, não em seu início. Ou seja, elas não são aproximadas do espectador, mas afastadas dele. O espectador as reconhece como verdadeiras – não com a complacência do teatro do naturalismo, mas com espanto. (BENJAMIN, 2017a, p.13)

A consciência para Brecht e para Benjamin é sempre uma consciência do movimento dialético e materialista, é a consciência de classe que começa ao se distanciar do fluxo arrebatador da vida sob o regime da forma-mercadoria. Por isso, o distanciamento é pensado sempre como efeito de um momento de choque, espanto, estranhamento. Daí o papel crucial da forma artística que interrompe o *continuum* falsamente construído pelos modos de percepção condicionados pelas experiências estéticas que buscavam apagar aspectos mais chocantes ou espantosos da vida material. O efeito de estranhamento ou de choque era um experimento feito para desestabilizar tais modos de percepção.

A montagem cinematográfica para Benjamin tinha esta característica de ordenação experimental da realidade por sua própria condição técnica. Os saltos espaciais e temporais, as possibilidades de ampliação e diminuição de objetos, de aceleração e desaceleração de movimentos, de repetição, espelhamento, multiplicação de imagens, entre tantos outros procedimentos, estavam na natureza do fazer cinematográfico. Ao contrário de outras práticas artísticas, o espaço de jogo estético, e portanto, político no cinema era uma condição dada pela própria técnica. Para que a montagem ilusionista atingisse eficiência foi preciso agir contra as interrupções tecnicamente inerentes ao

cinema. Não à toa, dois exemplos paradigmáticos da prática cinematográfica citados por Benjamin são Charles Chaplin e os cineastas soviéticos de vanguarda. São eles que à época não lutavam contra a interrupção e o choque, mas os potencializavam ao torná-los fundamento de suas formas artísticas. Chaplin assimilando as micro interrupções do movimento fílmico – visíveis outrora devido à menor cadência de projeção<sup>55</sup> – em seus gestos e os soviéticos tomando a montagem e seus conflitos como a matéria do cinema por excelência.

Não está claro, pelo menos até onde consegui chegar em minhas pesquisas, se Benjamin chegou a assistir as produções cinematográficas nas quais Brecht esteve envolvido. Porém, no filme em que Brecht teve maior controle artístico do processo de produção<sup>56</sup> devido seu caráter independente, o longa *Kuhle Wampe*, de 1932, em que foi co-roteirista com Ernst Ottwald e contou com a direção de Slatan Dudow em um processo coletivo de produção, fica evidente que as ideias sobre uma experimentação que toma forma em uma narrativa episódica, constantemente interrompida por procedimentos que visam o estranhamento e a explícita tendência política dos conflitos expostos nas histórias encontram também no cinema um solo fértil. Em algumas sequências, é possível identificar a inserção de quadros que interrompem o encadeamento linear das ações, como por exemplo, os *flashbacks* intercalados com a ação principal do episódio. Tal recurso funciona no filme como uma constante rememoração das condições materiais das personagens, uma manifestação da sua situação de classe. Assim, tanto as personagens quanto o público espectador se mantém sempre em um estado de alerta, evitando o efeito ilusionista que puxa o público para dentro da trama e o coloca em um estado de relaxamento que, diria Ismail Xavier (2014), faz com que a própria materialidade da tela se torne transparente para o espectador, que passa a viver dentro do mundo de que ele crê, por algumas horas, participar.

Além de uma montagem ao modo dialético, que Brecht e seus companheiros das vanguardas alemãs já conheciam do cinema soviético, o caráter híbrido de *Kuhle Wampe* também pode ser lido como um procedimento de distanciamento épico no cinema. Aos episódios encenados das personagens que enfrentam o desemprego e a inflação na

---

<sup>55</sup> Nos primeiros anos do cinema, os filmes continham de 16 a 18 quadros por segundo contra os atuais 24 ou até 30 quadros por segundo. Isso tornava a mecânica do cinema muito mais perceptível aos olhos do público.

<sup>56</sup> Retiro essa informação do depoimento em vídeo de Iná Camargo Costa incluído no DVD *Brecht e o cinema* (2001), em que ela expõe a relação dúbia de Brecht com o cinema, ressaltando sua entusiasmada aproximação da forma cinematográfica nos anos 1930 e da decepção com seu modo de produção industrial, principalmente após o exílio nos EUA.

Alemanha, são justapostas durante o filme sequências filmadas a partir do registro de ações reais. Como, por exemplo, a encenação pública de um grupo de *agit-prop*. Essa experimentação permitia jogar com as narrativas ficcionais e as práticas das cine-crônicas ou do que hoje chamamos filmes documentais. Para o público acostumado com as produções industriais, esse tipo de hibridismo agia como elemento de estranhamento.

Portanto, como podemos observar, os trabalhos de Benjamin e Brecht caminhavam paralelamente, porém, em alguns aspectos, muito próximos. A aposta na disputa pela técnica e seu direcionamento político em favor do proletariado é o plano de fundo das tentativas de elaborar uma reflexão teórico-prática que recolocasse a questão sobre o estado e a função das práticas artísticas. Os dois pensadores viram muito claramente a crise da arte burguesa e se colocaram na linha de frente do debate em torno de uma saída materialista dialética para a estética e a política. É importante, no entanto, não cair na simplificação de tomar as práticas artísticas como soluções revolucionárias para problemas econômicos-políticos, nem em Benjamin, nem em Brecht. Na nossa leitura, cremos que os esforços no campo da arte e da cultura, são para eles um trabalho no qual se pode abalar o reino das aparências que se forma em um certo sistema de imagens e categorias estéticas que ocultam a verdade das relações materiais.

O cinema aparece como uma inflexão histórica que, por suas características técnicas, poderia expandir os efeitos que as vanguardas, incluindo o teatro épico, tentavam atingir. Se Brecht recuou de suas investidas na nova mídia, não foram por razões artísticas, mas mercadológicas. Benjamin já sabia que apesar de suas imensas possibilidades para a reordenação dos modos de percepção da massa em direção a uma outra relação com os avanços técnicos, o cinema não seria de fato emancipador se não se livrasse das garras do Capital (2018). Porém acreditava que o espaço de jogo aberto por ele seria uma oportunidade inédita de tentar retomar o corpo coletivo da sua confusão perceptiva criada pelas ilusões e fantasmagorias da mercadoria na modernidade, fazendo-o assumir as rédeas da sua própria experiência, aprendendo a lidar com a vertigem como um caleidoscópio provido de *consciência de classe*.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. **Ensaio sobre Brecht**. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017a.

BENJAMIN, W. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017b.

BENJAMIN, W. **Estética e sociologia da arte**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017c.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2018.

DAMIÃO, C. M. Sobre o significado de épico na interpretação benjaminiana de Brecht 1. p. 186–201, 2007.

DELLA TORRE, B. C. Benjamin leitor de Brecht: cinema e distanciamento. **Pandaemonium Germanicum**, v. 17, n. 24, p. 37–52, 2014.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

WIZISLA, E. **Benjamin e Brecht: História de uma amizade**. Tradução de Marlene Holzhausen e Carlos Eduardo J. Machado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

WOHLFARTH, I. Spielraum. O jogo e a aposta da “segunda técnica” em Walter Benjamin. Tradução de Luciano Gatti. **Revista Limiar**, v. 3, n. 6, p. 3–53, 2016.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

Vídeo: BRECHT, B. Brecht e o cinema. Versátil Filmes, 2001.