

A TRILHA SECRETA: BENJAMIN, BRECHT E O ANTITRÁGICO*

THE SECRET PATH: BENJAMIN, BRECHT AND THE ANTI-TRAGIC

Romero Freitas

<https://orcid.org/0000-0002-7390-0224>

romeroalvesfreitas@gmail.com

*Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto,
Minas Gerais, Brasil*

RESUMO *Nos seus dois principais ensaios sobre o teatro épico, Benjamin sugere que o elemento antitrágico do teatro brechtiano pode ser lido como uma espécie de herança da atitude socrática e do diálogo platônico, transmitidas de modo “secreto e sorrateiro” pelo drama de martírio, pela tragédia clássica francesa e pelo Trauerspiel.*

Palavras-chave: *teatro épico, Trauerspiel, tragédia, diálogo platônico, Sócrates.*

ABSTRACT *In his two main essays on epic theater, Benjamin suggests that the anti-tragic element of Brechtian theater can be read as a kind of heritage of the Socratic attitude and the Platonic dialogue, transmitted in a “secret and sneaky” way by martyr drama, French classical tragedy, and Trauerspiel.*

Keywords: *Epic theater, Trauerspiel, Tragedy, Platonic dialogue, Socrates.*

* Artigo submetido em: 01/10/2023. Aprovado em: 13/05/2024.

Benjamin tratou do teatro épico em diversos textos dos anos 1920 e 1930,¹ com destaque para as duas “versões” do ensaio “O que é o teatro épico?”, que são os seus textos filosoficamente mais relevantes sobre esse tema. Embora Benjamin tenha dito o contrário,² os textos são suficientemente diferentes para serem considerados *dois ensaios separados*, mesmo que tenham quase o mesmo título: “O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht” e “O que é o teatro épico?”.

O primeiro ensaio, escrito em 1931, foi enviado ao periódico *Frankfurter Zeitung*, mas foi recusado, por causa de objeções do crítico teatral Bernhard Diebold.³ Ele foi publicado pela primeira vez em 1966, por Rolf Tiedemann, numa coletânea intitulada *Ensaaios sobre Brecht*, que foi traduzida no Brasil pela Editora Boitempo em 2017. Nesse primeiro ensaio, o objetivo inicial de Benjamin era apresentar uma crítica da montagem berlinense de “Um homem é um homem” (1926), feita em fevereiro de 1931, e que gerara críticas majoritariamente negativas.⁴ Entretanto, como acontece em quase todos os principais ensaios de Benjamin, o texto ultrapassa em muito o objetivo inicial: ele trata do teatro épico em geral, da situação do teatro contemporâneo e de questões fundamentais de estética e política, pensadas a partir da teoria e da prática de Brecht.

O segundo ensaio, mais sintético que o anterior, foi publicado em 1939, na revista *Mass und Wert*, editada por Thomas Mann e Konrad Falke na Suíça.⁵ Uma das diferenças entre os dois ensaios é o fato de Benjamin usar material de um texto recente de sua autoria, chamado “O país onde o proletariado não pode ser mencionado” (1938), que trata da peça “Esplendor e miséria no Terceiro Reich” (1938). Benjamin menciona também outra peça que Brecht havia escrito há pouco tempo, em seu exílio na Dinamarca: “Vida de Galilei” (1939). Em linhas gerais, como observou Erdmut Wizisla,⁶ a passagem da primeira para a segunda “versão” revela um substancial aprofundamento da compreensão de Benjamin sobre o teatro épico.

Não é nosso propósito comparar os dois textos. Para os nossos objetivos, é necessário observar apenas que, a partir de uma leitura cuidadosa de ambos, pode-se concluir que eles sustentam novamente, agora no contexto da discussão sobre Brecht, a posição anterior de Benjamin sobre o trágico e à tragédia, a

1 Cf. Benjamin, 1991b, pp. 506-572.

2 Cf. *Carta a Gretel Adorno* (26.06.1939) in Benjamin, 1978, p. 822.

3 Cf. Wizisla, 2004, pp. 73-80.

4 Cf. Knopf, 2001, p. 165.

5 Cf. Benjamin, 1991b, pp. 1379-1388.

6 Cf. Wizisla, 2004, p. 222.

saber: que a tragédia em sentido estrito é uma forma teatral exclusivamente grega e que isso se mostra no fato de que o trágico foi recusado tanto no drama de mistérios da Idade Média quanto nas principais peças modernas que levam o nome de “tragédia”. Isso significaria, portanto, que a tragédia grega estaria em *oposição* em relação às teorias da tragédia desenvolvidas na época moderna, ou seja, desde a redescoberta da *Poética* de Aristóteles no renascimento, em autores como Castelvetro e Scaliger, até as teorias do trágico e da tragédia que eram contemporâneas de Benjamin, como as de Max Scheler e Johannes Volkelt.

Pode-se dizer, em síntese, que Benjamin possuía uma visão original sobre o trágico e a tragédia, que se desenvolveu em alguns textos de juventude, desde “Sócrates” (1916) até a sua tese de 1925 (que resultou no livro *Origem do Trauerspiel alemão*, publicado em 1928). Todavia, a sua proposta de operar uma historização da tragédia (desenvolvida sobretudo na tese de 1925) afastou-o claramente dos representantes da chamada “metafísica do trágico”⁷ – uma invenção do século XIX que ainda era bem difundida no ambiente acadêmico alemão do início do século XX.

A oposição entre a tragédia e o teatro épico, obviamente, não era algo que passasse despercebido ao próprio Brecht. Mesmo no caso de sua adaptação de *Antígona*, feita na Suíça, em 1948, a perspectiva é claramente antitrágica, uma vez que a ação, situada em abril de 1945, pretende explicitamente “racionalizar” o mito, transformando-o em *história*.⁸

No geral, Brecht opunha-se à tragédia por razões essencialmente políticas, uma vez que a considerava irrealista ou ideológica, diante do que ele via como sendo as verdadeiras possibilidades da emancipação humana. Apesar disso, no entanto, Brecht sempre voltava à tragédia, pois precisava dela (como precisava da *Poética* de Aristóteles) para polemizar e afirmar a sua própria posição. Como observou, sinteticamente, Martin Revermann:

Brecht considered Greek tragedy, and the larger entity Tragedy, which in his perception Greek tragedy exemplified so prominently, to be deeply problematic, politically naïve, morally depraved and artistically flawed. At the same time, Brecht very much needed Greek tragedy, and Tragedy in general, as an art form to engage with polemically.⁹

Como o nosso objetivo não é apresentar a teoria teatral de Brecht, mas a filosofia de Benjamin sobre (e a partir de) Brecht, não nos cabe desenvolver

7 Sobre a metafísica do trágico e a sua relação com a tragédia propriamente dita, ver Most, 2001.

8 Cf. Knopf, 2001, p. 535.

9 Revermann, 2016, p. 230.

esse tópic. O que é essencial, para os nossos propósitos, é mostrar que os dois ensaios de Benjamin contêm uma tese interessante sobre esse tema: a ideia de que haveria uma “trilha secreta e sorrateira”¹⁰ ligando o teatro épico aos momentos específicos do processo histórico que leva ao fim da tragédia, que são, fundamentalmente, três: 1) o momento da passagem do pensamento cosmológico ao pensamento ético-político, tal como operada pela filosofia socrática e pelo diálogo platônico; 2) o momento da cristianização do drama sério, quando surgem o drama de martírio e as encenações da Paixão de Cristo; 3) o momento do predomínio da melancolia (ou do luto) sobre o conflito agonístico no teatro “trágico” moderno (no classicismo francês e no *Trauerspiel* alemão).

Em vários de seus primeiros textos (como no texto sobre Sócrates, de 1916, mas sobretudo na sua tese de livre-docência), Benjamin associava a filosofia socrática e o diálogo platônico ao fim da tragédia, fazendo eco às teses de Nietzsche e Wilamowitz (dentre outros) sobre o assunto. Na tese sobre o barroco alemão, Benjamin sustenta que o diálogo socrático, “vivido” por Sócrates ou “revivido” (escrito) por Platão, seria uma espécie de *paródia* da tragédia. Isso poderia ser percebido, sobretudo, nas cenas platônicas que tratam da morte de Sócrates, que conteriam o germe do drama sério medieval, e, portanto, estariam na gênese do *Trauerspiel* e do seu sucessor atual, o teatro épico. Nas palavras de Benjamin:

No Sócrates que morre surge o drama de martírio como paródia da tragédia. E aqui, como ocorre frequentemente, a paródia de uma forma assinala o seu fim. Wilamowitz mostra que, para Platão, trata-se do fim da tragédia. “Platão queimou sua tetralogia; não porque com isso ele renunciava a tornar-se um poeta no sentido de Ésquilo, mas porque ele reconhecia que o autor trágico agora não mais podia ser o professor e mestre do povo. Ele certamente procurou – tão forte era o poder da tragédia – criar uma nova forma artística de caráter dramático, e ele também produziu, em vez de uma lenda heroica ultrapassada, um ciclo lendário, o de Sócrates”. Este ciclo lendário de Sócrates é uma exaustiva profanação da lenda heroica pelo abandono dos seus paradoxos demoníacos, em favor do entendimento [*Verstand*]. Sem dúvida, vista do exterior, a morte do filósofo se assemelha à morte trágica. Ela é um sacrifício expiatório segundo a letra de um velho direito, sacrifício instaurador de comunidade no espírito de uma justiça vindoura. Mas justamente essa consonância deixa bem claro o que significa propriamente o caráter agonístico da verdadeira tragicidade: aquela luta sem palavras, a fuga muda do herói que deu lugar, nos diálogos platônicos, a um brilhante desenvolvimento do discurso e da consciência. O elemento agonístico desapareceu do drama socrático – mesmo a sua luta filosófica é um exercício simulado – e de um só golpe a morte do herói transformou-se no passamento de um mártir. Como o herói religioso cristão – isso percebeu com faro infalível tanto a simpatia de muitos Padres da Igreja quanto o ódio

10 *Pasch- und Schleichpfad* (Benjamin, 1991b, p. 523). A expressão aparece, sem alterações, nos dois ensaios.

de Nietzsche –, Sócrates morre voluntariamente, e voluntariamente emudece ali onde ele silencia, sem desafio, em inominável superioridade.¹¹

Quando Benjamin menciona o “sacrifício expiatório” que daria início a uma nova era (e quando sugere que esse sacrifício nasce de um conflito entre o novo e o velho direito), ele está simplesmente resumindo a sua visão da tragédia, apresentada no mesmo livro, algumas páginas antes. O mesmo pode ser dito sobre a sua referência à “luta sem palavras” do herói trágico, que ele comentara nas páginas anteriores, partindo de uma comparação entre Nietzsche e Rosenzweig.¹²

O mais importante, aqui, é a ideia de que Sócrates teria recusado a tragédia ao ter rompido com o silêncio do herói trágico. Diversamente deste último, que enfrenta os deuses em silêncio, que não se justifica, Sócrates teria criado um discurso profano e conciliatório, não mais mítico e agonístico (pois não mais baseado no conflito entre os mortais e os deuses), que apenas *simula* um conflito que já não existe (uma vez que o *logos* está agora em diálogo consigo mesmo e que a sua ascense em direção à verdade é uma possibilidade garantida desde o princípio). O herói torna-se mártir, ou seja, uma vítima voluntária (já que não há destino), e a razão triunfa sobre o mito e a tragédia, como depois Cristo (outra vítima voluntária) triunfaria sobre pagãos. Há, por fim, também um emudecimento socrático. Mas ele é distinto do silêncio do herói trágico, pois o emudecer de Sócrates, ligado essencialmente à sua morte voluntária, nasce de uma escolha orgulhosa, fundada no entendimento racional.

A associação de Nietzsche aos Padres da Igreja é, evidentemente, cheia de ironia. Mas ela não apenas é fundamentalmente correta, do ponto de vista filológico, como é importante para os nossos propósitos, porque chama a atenção para um elemento que se tornará distinto nos anos 1930: se, na tese sobre o barroco, Benjamin limita-se à associação entre Sócrates e o fim da tragédia, no primeiro ensaio sobre o teatro épico, como veremos, ele sugere que a “práxis socrática” seria uma espécie de precursora do teatro épico, ou seja, seria uma espécie de agência crítica de um herói não-trágico, semelhante à atividade questionadora do sábio popular nas *Histórias do Sr. Keuner* (1926/1956).

A comparação entre Sócrates e Cristo surge também num ensaio de 1929, na época em que nosso autor começava a se ocupar do teatro épico. O texto, intitulado “Neoclassicismo na França”, trata da estreia berlinense da peça

11 Benjamin, 1991a, pp. 292-293.

12 Sobre o silêncio na tragédia, segundo a interpretação de Benjamin, ver Birnbaum, 2008 (pp. 101-113), e Chaves, 2015.

Orfeu, de Jean Cocteau. Benjamin afirma, no início, que Cocteau havia criado um “mitoteologia”, unindo os mitos pagãos e o céu cristão. Mas isso, diz Benjamin, não é novo. Esta seria antes

a espantosa visão da cultura grega que possuíam muitos Padres da Igreja quando viam na morte de Sócrates um prelúdio da morte de Cristo, a visão que passava ao largo da “nobre simplicidade e tranquila grandeza”, bem como de todo “o simbolismo tumular dos antigos”, rumo àquela hermética, racional e sombria emergência de figuras gregas nas encruzilhadas da história da salvação.¹³

Como se percebe facilmente, há duas citações neste trecho: uma, bem conhecida, faz referência a uma fórmula de Winckelmann (“nobre simplicidade e tranquila grandeza”); outra, bem menos conhecida, cita um texto de Bachofen (“o simbolismo tumular dos antigos”¹⁴). Nos dois casos, o sentido geral parece ser o contraste entre o pensamento antigo, enquanto tal, e a forma peculiar (“hermética, racional e sombria”) que ele assume quando é submetido a um processo de cristianização (“encruzilhadas da história da salvação”). Benjamin parece querer dizer que as representações antigas da morte de Sócrates (ou da morte em geral, no caso de Bachofen) foram feitas num espírito que é *contrário* à reflexão sobre a antiguidade feita pelo classicismo alemão (que tem início com Winckelmann, antes de ser efetivamente formulado por Goethe e Schiller, no chamado “classicismo de Weimar”).

Há, portanto, uma continuidade ligando Sócrates, num extremo, e Brecht, no outro, mas deixando pelo caminho a tragédia grega em sentido estrito e a teoria da tragédia do classicismo alemão. Em linhas gerais, podemos dizer que a morte de Sócrates dá início ao drama de martírio, que dominará o teatro sério medieval e fornecerá o impulso fundamental para as “tragédias” modernas. Deste modo, as peças “trágicas” do barroco seriam herdeiras tanto da representação platônica do sacrifício voluntário de Sócrates quanto das encenações medievais da Paixão de Cristo.

Isso é o que podemos concluir se lermos ao mesmo tempo os dois ensaios sobre o teatro épico e os textos de juventude sobre Sócrates e Platão como os algozes da tragédia. Mas o que dizer dos ensaios que nos interessam, tomados por si só?

Embora nenhum deles fale explicitamente da morte de Sócrates, o essencial da argumentação da tese de 1925 a propósito de Sócrates e Platão ainda está presente na argumentação, como uma espécie de pressuposto. Ao mesmo

13 Benjamin, 1991b, p. 626.

14 Benjamin refere-se à obra *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten* (Ensaio sobre o simbolismo tumular dos antigos), publicada em Basel em 1859.

tempo, há no primeiro ensaio uma modificação pequena, mas fundamental, que o coloca em oposição ao texto de 1916: Sócrates passa, agora, a ser visto *positivamente*. Na verdade, Benjamin não rompe com a tese nietzscheana da morte “socrática” do teatro trágico. O que ele faz é inverter a *valoração* sustentada por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*: Benjamin passa, agora, a *defender* o ponto de vista socrático-platônico a propósito da tragédia.

O trecho sobre essa continuidade mais ou menos oculta entre Brecht e os seus (surpreendentes) precursores está presente nos dois ensaios, com poucas variações (o que podemos ler como um indício de que esse ponto é importante para o seu autor). No primeiro ensaio, Benjamin nos diz:

Desde os gregos, a busca pelo herói não-trágico jamais foi interrompida no palco europeu. Apesar de todos os renascimentos da antiguidade, os grandes dramaturgos mantiveram a máxima distância da forma autêntica da tragédia, a grega. É, no entanto, o lugar de declarar que este caminho foi o mais alemão. Isso se pudermos falar de um caminho, e não antes de uma trilha secreta e sorrateira, pela qual o legado do drama barroco e medieval chegou até a nós, passando pelo sublime, porém infrutífero, maciço do classicismo. Essa trilha – por mais acidentada e coberta de mato que ela seja – surge hoje nos dramas de Brecht. Uma parte dessa tradição alemã é o herói não-trágico. [...] Platão, escrevia Lukács há vinte anos, já havia reconhecido o não-dramático do homem mais elevado, o sábio. E, no entanto, nos seus diálogos, ele o levou ao limiar do palco. Se consideramos o teatro épico mais dramático do que o diálogo (isso ele não é sempre), nem por isso ele precisa ser menos filosófico.¹⁵

Começando o comentário pelo final, podemos dizer que, mesmo que o teatro épico seja, às vezes, mais dramático que o diálogo platônico, ele é sempre filosófico. Ele é, portanto, “platônico” em dois sentidos: porque é antitrágico e porque é filosófico.

A respeito do “sublime, porém infrutífero, maciço do classicismo”, é preciso que façamos um comentário mais extenso. Pertencendo a uma tradição teatral que conquistou a sua emancipação por meio de uma ruptura com o classicismo francês, era de se esperar que Benjamin se referisse aqui ao teatro de Racine e Corneille. Mas ele se refere, na verdade, ao classicismo alemão, na medida em que este último possui uma interpretação teleológica da tragédia, transformando-a em parte fundamental de uma filosofia da história evolutiva ou progressiva.¹⁶

Como observou Gottfried Keller, em 1850, a ruptura decidida com o classicismo francês era uma tarefa das gerações que precisavam criar um teatro

15 Benjamin, 1991b, pp. 523-524.

16 Sobre a oposição entre o Benjamin e o classicismo de Weimar, ver Jobez, 2014, pp. 158-162.

nacional. Tendo sido realizada essa tarefa, não haveria razão, nas gerações posteriores, para deixar de apreciar o verdadeiro valor de autores como Corneille e Racine.¹⁷ Benjamin, naturalmente, pertence a uma dessas gerações posteriores. Mas o que ele nos diz sobre o teatro francês do século XVII?

Embora a tese de 1925 simplesmente ignore o classicismo francês, Benjamin refere-se a esse tema, em 1927, quando diz, numa carta a Hofmannsthal, que pretendia escrever um contraponto francês para o livro sobre o *Trauerspiel*. Sintomático, nessa carta, é o fato de que ele se refere à tragédia da época de Luís XIV como “*Trauerspiel* francês”.¹⁸

Mais tarde, no segundo ensaio sobre Brecht, Benjamin menciona a presença de “pessoas de condição social superior” dentro do palco clássico francês, sentados em poltronas que lhes permitiam uma observação “sóbria”, sem tomar parte na ação.¹⁹ Como ele vê nesse procedimento uma antecipação da postura “sábia” ou filosófica do herói brechtiano, podemos concluir que o nosso autor inclui o teatro clássico francês no interior da tradição antitrágica “subterrânea” que liga a morte de Sócrates ao teatro épico.

De fato, no célebre prefácio da tragédia *Berenice* (1670), que pode ser vista como uma espécie de marco simbólico da crise do trágico no palco francês, Racine havia colocado a *tristesse majestueuse* como o centro da tragédia. Nas suas palavras :

Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang & des morts dans une tragédie; il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, & que tout s'y ressent de cette tristesse majestueuse que fait tout le plaisir de la tragédie.²⁰

A peça, em si, parece corresponder a essa observação sobre a “tristeza majestosa” da tragédia, aproximando-se, portanto, do *Trauerspiel*. Tito e Berenice se amam e pretendem se casar. Mas Tito, pouco antes do início da ação, torna-se imperador der Roma, e por isso será forçado a abandonar Berenice, já que ela é uma rainha estrangeira. As principais tensões dramáticas surgem nos momentos em que Berenice recebe informações sobre a provável necessidade de uma separação, por meio de intermediários, e nos momentos em que Tito deve comunicar a ela a sua decisão. São fortes, também, os momentos em que Berenice parece estar decidida a se matar, e o momento em que Tito,

17 Sobre esta observação de G. Keller, ver Jobez, 2014, p. 160.

18 Benjamin, 1978, pp. 445-446.

19 Benjamin, 1991b, pp. 533-534.

20 Racine, 1787, pp. XXII-XXIII.

reconhecendo a necessidade imperiosa da separação, ainda assim declara o seu amor por Berenice. Mas não há na peça nenhuma morte trágica e nem mesmo um evento que possa ser considerado catastrófico. O tema principal parece ser, simplesmente, a melancólica separação dos amantes, que se desenvolve, lentamente, num estilo mais elegíaco do que trágico.

Voltemos agora à “questão socrática” de Benjamin. No segundo ensaio sobre Brecht, Benjamin associa explicitamente os diálogos platônicos, concebidos como gênero literário-filosófico, e as encenações da Paixão de Cristo, concebidas como gênero teatral popular. Pode-se supor, por isso, que ele ainda tem em vista a sua anterior hipótese sobre a morte de Sócrates, ou seja, a ideia de Sócrates seria um herói não-trágico, que se sacrifica voluntariamente. O acento agora se desloca, porém, para Cristo como herói não-trágico (porque, como foi dito, seu sacrifício também é voluntário). E Benjamin diz isso ao comparar o *Fédon* platônico, como experiência quase teatral, com a experiência teatral (medieval e moderna) da encenação da Paixão de Cristo:

Platão já havia reconhecido muito bem o não dramático do homem superior, do sábio. Em seus diálogos, ele o levou ao limiar do drama – no *Fédon*, ao limiar da encenação da Paixão. O cristo medieval, que, como nós encontramos nos Padres da Igreja, representava o sábio,²¹ é o herói não-trágico por excelência.²²

Isso quanto a Platão. Mas e quanto a Sócrates, o *Urvater* dessa tradição? Benjamin menciona Sócrates explicitamente apenas no primeiro ensaio. Ou melhor: ele fala (como veremos) de uma “práxis socrática”. Ele associa essa prática, fundamentalmente, ao *espanto* que o teatro épico visa provocar. Ao propor situações problemáticas, sem solução no interior do palco, Brecht pretendia convidar o espectador a resolvê-las *fora* do palco. O palco deixa de representar um mundo próprio, isolado do mundo cotidiano, e regido por uma causalidade mágica. Isso significa, portanto, que o âmbito real da colocação dos problemas é o mundo contingente e material, não o âmbito sobrenatural do mito e do destino, como na tragédia.

Extrapolando um pouco a literalidade do texto, talvez possamos dizer que o elemento socrático do teatro épico diz respeito ao humanismo da perspectiva

21 Sobre a representação de Cristo como sábio grego, na sua dimensão iconográfica, ver Monteiro, 2022, cap. 3 (3.2) e cap. 4 (4.1.1)

22 Benjamin, 1991b, p. 534. Infelizmente, a tradução brasileira apresenta dois lapsos neste momento (cf. Benjamin, 2017, p. 25). Para verter *Passionsspiel*, a encenação da Paixão de Cristo (literalmente: “a peça da Paixão”), a tradução optou por “jogo da paixão”. Isso não deixa claro que Benjamin refere-se a um gênero cênico-religioso específico, já que “jogo” não tem a conotação inequívoca de “peça” ou “encenação”. Além disso, a tradução confunde o diálogo “*Fédon*” com o diálogo “*Fédro*”.

de Brecht. O cosmos,²³ a providência e o destino, por transcenderem a dimensão humana estritamente histórica, não desempenham nenhum papel no palco brechtiano. É verdade que várias peças do início do teatro épico, como *Na selva das cidades* (1921/1924) ou *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1929) representam o mundo como um lugar essencialmente infernal, degradado (“decaído”) e caótico. Mas esse caos e essa degradação são sempre apresentados como elementos históricos de uma sociedade humana determinada, nunca como um caos ou uma degradação originada por uma ação divina, mítica ou cósmica.

Voltemos ao texto. A “práxis socrática” é citada na discussão sobre “situações”. Benjamin procura explicar a máxima que diz que o teatro épico apresenta *situações*, em vez de desenvolver *ações*. Ele sustenta que essa fórmula foi mal entendida, como se as situações fossem representações acabadas de um ambiente social, como no teatro naturalista. Na verdade, trata-se de fazer um *experimento* que não parte de situações, mas antes que as *produz*, ao revelar algo que estava oculto na superfície dos fatos e que, por isso, teria passado despercebido ao teatro naturalista. As situações geram também um afastamento da expectativa usual do público, tendo como efeito mais imediato o *espanto*. Ao vincular espanto e experimentação, o teatro épico teria um elemento socrático:

O palco naturalista [...] é um palco totalmente ilusório. Sua própria consciência de ser teatro não pode torná-lo frutífero; ele tem de reprimi-la, para poder dedicar-se sem desvios ao seu fim: representar a realidade. O teatro épico, ao contrário, mantém ininterruptamente uma consciência viva e produtiva de ser teatro. Essa consciência permite que ele trate os elementos do real no sentido de um ordenamento experimental [*Versuchsanordnung*], e as situações estão no final, não no seu início, desse experimento [*Versuch*]. Elas não são, portanto, aproximadas do espectador, mas sim afastadas dele. Ele as reconhece como situações verdadeiras, não, como no do teatro do naturalismo, com complacência, mas antes com o espanto. Com este espanto o teatro épico honra uma práxis socrática de maneira firme e pura. O interesse é despertado naquele que se espantou; unicamente nele está o interesse em sua origem.²⁴

Na sequência, Benjamin dirá que esse interesse é sobretudo o interesse técnico, explicando a ideia de Brecht segundo a qual o público do teatro épico deveria ser feito de “especialistas”: todos deveriam conhecer as técnicas do teatro, como todos, num evento esportivo, são conhecedores do esporte em questão.

23 Sobre a diferença entre o “cosmos” da tragédia e o “espaço interior” do *Trauerspiel*, que anteciparia o espaço essencialmente profano do teatro épico, ver Benjamin, 1991a, p. 299.

24 Benjamin, 1991b, pp. 521-522.

O elemento socrático, portanto, é mencionado apenas *en passant*. Mas ele é decisivo, pois tudo aqui gira em torno do que podemos chamar de “atitude socrática”, ou seja, a investigação experimental que procura gerar espanto para fomentar a reflexão. Por isso, o parágrafo seguinte começa falando do elemento central do teatro épico, a interrupção da ação: “o teatro épico [...] não reproduz situações; ele antes as descobre. A descoberta das situações realiza-se por meio da interrupção de processos”.²⁵

A propósito de outro tópico fundamental do teatro épico, a relação entre o público e a crítica, Benjamin faz uma observação sobre a “teatrocracia” que faz eco à crítica platônica da tragédia. No teatro tradicional, diz Benjamin, a crítica tem uma espécie de privilégio, pois possui um conhecimento técnico sobre a dramaturgia e a montagem. Esse saber especializado, mais ou menos esotérico, é denominado por ele simplesmente como “a estética do teatro”. Em contraposição ao teatro tradicional, no teatro épico, essa estética especializada vem para o primeiro plano, uma vez que a peça “discute” explicitamente a própria encenação (as ideias do autor, a reação do público, a performance dos atores etc.).

Por meio dessas estratégias de explicitação, que são uma espécie de dessacralização ou profanação do culto secularizado da arte,²⁶ a “estética do teatro” deveria tornar-se comum e popular, deixando de ser privilégio de uns poucos. Deste modo, o palco deveria tornar-se uma espécie de “ágora”: um espaço em que todos, sem exceção, são especialistas no assunto, e estão aptos e dispostos a discuti-lo abertamente, sem a hierarquia entre especialistas (crítica) e leigos (público). Dito de outra forma: o teatro épico procura transformar o público em crítica.

É nesse contexto que Benjamin fala sobre a célebre recusa brechtiana de se basear a experiência teatral na mera excitação do “sistema nervoso” do espectador, ou seja, no efeito catártico e na identificação entre público e plateia que a catarse parece pressupor.²⁷ Brecht teria recusado, dessa forma, a “teatrocracia” dos antigos, que consistia justamente na manipulação do público pelo teatro, pela via emocional. Nas palavras de Benjamin:

25 Benjamin, 1991b, pp. 522.

26 Sobre o culto secularizado da arte, na perspectiva de Benjamin, ver Freitas, 2020.

27 Sobre a catarse e a identificação, ver, por exemplo, “Pequeno órgão do teatro” em Brecht, 1963. Ver, também, o célebre quadro comparativo do teatro tradicional e do teatro épico em Brecht, 1991, pp. 78-79 (primeira versão, feita em 1930) e p. 85 (segunda versão, feita em 1938).

[a crítica, no teatro tradicional, RF] torna-se o advogado daquilo que entre os antigos chamava-se teatocracia: a dominação das massas baseada em reflexos e sensações, que surge como o contraposto próprio da tomada de posição de coletivos responsáveis.²⁸

A teatocracia torna os cidadãos heterônomos, por meio de um “enfeitiçamento” estético. Para Benjamin (e para Brecht), o avesso da teatocracia não é a expulsão do poeta da pólis ou o governo racional do reifilósofo, mas a autodeterminação dos “coletivos responsáveis”. Entretanto, o ponto em comum entre Brecht e Benjamin, de um lado, e Platão e Sócrates, do outro, é bem visível: uma crítica reflexiva das sensações e dos reflexos (no sentido de ideias ou emoções condicionadas, automatizadas), deslocando o foco do reflexo para o espanto, e do espanto para a reflexão.

Antes de concluirmos, é preciso fazer uma breve observação: no ensaio de 1916 sobre Sócrates, Benjamin opõe explicitamente Sócrates e Platão, considerando a “pergunta Socrática” como dissimulada (porque Sócrates sabe sempre a resposta) e a pergunta platônica como “sagrada”.²⁹ Todavia, nos ensaios sobre Brecht, não há oposição entre os dois pensadores. Os diálogos platônicos parecem servir de testemunho leal à experiência socrática, e a crítica platônica da tragédia parece estar em conformidade com a “práxis socrática” do teatro épico.

Pode-se dizer, por fim, que a interpretação benjaminiana do teatro épico deve muito a uma intuição sobre a continuidade histórica “secreta e sorradeira” de um pensamento antitrágico baseado na conversação (por oposição ao silêncio), na historicidade (por oposição ao mito) e na autodeterminação (por oposição ao destino). Utilizando livremente um termo celebrizado por Warburg, podemos dizer também que, para Benjamin, o teatro épico seria em parte uma espécie de “vida póstuma” do *Trauerspiel*, que, por sua vez, seria em parte a “vida póstuma” do drama de mistérios, que, por sua vez, seria em parte a “vida póstuma” do diálogo platônico e da atitude socrática.

Essa observação certamente teria de ser desenvolvida, e teríamos de ter em vista o sentido preciso da noção de “vida póstuma” (*Nachleben*) na obra de Warburg. Mas a inspiração deste desenvolvimento certamente não seria alheia ao próprio trabalho de Benjamin sobre o *Trauerspiel*, uma vez que, como já se observou, a tese de 1925 deve muito de sua inspiração fundamental aos trabalhos de Warburg sobre a “vida póstuma” da antiguidade no renascimento.³⁰ Ao mesmo tempo, este desenvolvimento também estaria em consonância com

28 Benjamin, 1991b, p. 528.

29 Benjamin, 1991b, p. 131.

30 Na vasta literatura sobre Benjamin e Warburg, ver, por exemplo, Kany, 1987, Rampley, 2000, e Weidner, 2011.

alguns escritos posteriores de Benjamin, como o “Caderno N” do projeto das *Passagens*, onde se lê que

A “compreensão” de algo histórico deve ser apreendida fundamentalmente como uma vida póstuma do compreendido e, por isso, aquilo que foi reconhecido na análise da “vida póstuma das obras”, do “renome”, deve ser considerado como o fundamento da história em geral.³¹

Referências

- ARISTÓTELES. “Poética”. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2006.
- BENJAMIN, W. “Versuche über Brecht”. Frankfurt (M): Suhrkamp, 1966.
- BENJAMIN, W. “Briefe I”. Frankfurt (M): Suhrkamp, 1978.
- BENJAMIN, W. “Gesammelte Schriften I”. Frankfurt (M): Suhrkamp, 1991a.
- BENJAMIN, W. “Gesammelte Schriften II”. Frankfurt (M): Suhrkamp, 1991b.
- BENJAMIN, W. “Gesammelte Schriften V”. Frankfurt (M): Suhrkamp, 1991c.
- BENJAMIN, W. “Ensaio sobre Brecht”. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.
- BENJAMIN, W. “Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe. Band 13: Kritiken und Rezensionen”. Berlin: Suhrkamp, 2011.
- BIRNBAUM, A. “Bonheur, Justice”. Walter Benjamin. Le détour grec. Paris: Payot, 2008.
- BRECHT, B. “Kleine Organon für das Theater”. In: *Schriften zum Theater 7: 1948-56*. Frankfurt (M): Suhrkamp, 1963.
- BRECHT, B. “Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*”. In: *Bertolt Brecht Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Schriften 4. Band 24. Suhrkamp: Frankfurt (Main), 1991.
- CHAVES, E. “O silêncio trágico: Walter Benjamin entre Franz Rosenzweig e Friedrich Nietzsche”. *Philosophica*, 46, Lisboa, 2015.
- FREITAS, R. “Da teologia à técnica. Benjamin lendo Mallarmé”. *ArteFilosofia*, Vol. 15, Nr. 29, pp. 194-209, 2020.
- HAAS, C.; WEIDNER, D. “Benjamins Trauerspielbuch. Theorie, Lektüre, Nachleben”. Berlin: Cadmos, 2014.
- JOBEZ, R. “Ursprung des französischen Trauerspiels – Französischer Ursprung der Trauerspielbuchs?”. In: HAAS, C.; WEIDNER, D. *Benjamins Trauerspielbuch. Theorie, Lektüre, Nachleben*. Berlin: Cadmos, 2014.

31 Benjamin, 1991c, pp. 574-575.

- KANY, R. “Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin”. Tübingen: Max Niemeyer 1987.
- KNOPF, J. “Brecht Handbuch. Stücke”. (Band I.) Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2001.
- MONTEIRO, C. “*Iconographia spiritualis: arte paleocristã e simbolismo funerário em um fragmento tumular na Basílica de Santa Agnese fuori le mura em Roma (370-440)*”. Curitiba: Appris, 2022.
- MOST, G. “Da tragédia ao trágico”. In: ROSENFELD, D. *Filosofia e literatura: o trágico. (Filosofia Política III/1)*. Tradução de Constança Ritter. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- RACINE, J. “Berenice”. In: *Oeuvres de Jean de Racine*, III. Berlin: Frederic Maurel, 1787.
- RAMPLEY, M. “The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin”. Wiesbaden: Harrassowitz, 2000.
- REVERMANN, M. “Brecht and the Greek Tragedy”. *German Life and Letters*, 69, 2, 2016.
- SHELLER, M. “Vom Umsturz der Werte”. Band I. Leipzig: Der Neue Geist, 1919.
- VOLKELT, J. “Ästhetik des Tragischen”. München: Beck, 1897.
- WILLAMOWITZ-MÖLLENDORFF, U. “Einleitung in die Griechische Tragödie”. Berlin: Weidemannsche Buchhandlung, 1907.
- WEIDNER, D. “Fort-, Über-, Nachleben: Zu einer Denkfigur bei Benjamin”. *Benjamin-Studien*, Vol. 2, 2011.
- WIZISLA, E. “Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft”. Suhrkamp: Frankfurt (M), 2004.
- WIZISLA, E. (org.). “Benjamin und Brecht. Denken in Extremen”. Akademie der Künste/Suhrkamp: Berlin, 2017.