

## Organizadores

Alice Casanova dos Reis  
Aline Reis Calvo Hernandez  
Dolores Galindo  
Jaqueline TITTONI  
Lavínia Lopes Salomão Magiolino  
Luis Artur Costa  
Rodrigo Lages e Silva

# Psicologia Social em experimentações: arte, estética e imagem

## Coleção

*Práticas sociais, Políticas Públicas  
e Direitos Humanos*

## Coordenação

Ana Lídia Campos Brizola  
Andrea Vieira Zanella



**Coleção**

**Práticas Sociais, Políticas Públicas e Direitos Humanos**

Coordenação

Ana Lúcia Campos Brizola

Andrea Vieira Zanella

**Vol. 6 Psicologia social em experimentações:  
arte, estética e imagem**

Organização

Alice Casanova dos Reis

Aline Reis Calvo Hernandez

Dolores Galindo

Jaqueline Tittoni

Lavínia Lopes Salomão Magiolino

Luis Artur Costa

Rodrigo Lages



ABRAPSO EDITORA



Florianópolis

**2015**

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária  
da  
Universidade Federal de Santa Catarina

P912 Psicologia Social em experimentações :  
arte, estética e imagem [recurso eletrônico]  
/ organizadores Alice Casanova dos Reis...[et  
al.] ; coordenadoras da coleção Ana Lídia  
Campos Brizola, Andrea Vieira Zanella. -  
Florianópolis : ABRAPSO Editora : Edições do  
Bosque CFH/UFSC, 2015.  
588 p.; il., grafs., tabs. - (Coleção Práticas  
Sociais, Políticas Públicas e Direitos Humanos;  
v. 6)

Inclui bibliografia.  
ISBN: 978-85-86472-25-1

1. Psicologia social. 2. Arte. 3. Estética. I.  
Reis, Alice Casanova dos...[et al.]. II. Série

CDU: 159.9

### **Diretoria Nacional da ABRAPSO 2014-2015**

**Presidente:** Aluísio Ferreira de Lima

**Primeiro Secretário:** Marcelo Gustavo Aguilar Calegare

**Segundo Secretário:** Leandro Roberto Neves

**Primeira Tesoureira:** Deborah Christina Antunes

**Segunda Tesoureira:** Renata Monteiro Garcia

**Suplente:** Carlos Eduardo Ramos

**Primeira Presidenta:** Silvia Tatiana Maurer Lane (gestão 1980-1983)

### **ABRAPSO Editora**

Ana Lídia Campos Brizola

Cleci Maraschin

Neuza Maria de Fatima Guareschi

### **Conselho Editorial**

Ana Maria Jacó-Vilela – Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Andrea Vieira Zanella - Universidade Federal de Santa Catarina

Benedito Medrado-Dantas - Universidade Federal de Pernambuco

Conceição Nogueira – Universidade do Minho, Portugal

Francisco Portugal – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Lupicínio Íñiguez-Rueda – Universidad Autonoma de Barcelona, Espanha

Maria Lívia do Nascimento - Universidade Federal Fluminense

Pedrinho Guareschi – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Peter Spink – Fundação Getúlio Vargas

### **Edições do Bosque Gestão 2012-2016**

Ana Lídia Campos Brizola

Paulo Pinheiro Machado

### **Conselho Editorial**

Arno Wehling - Universidade do Estado do Rio de Janeiro e UNIRIO

Edgardo Castro - Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Fernando dos Santos Sampaio - UNIOESTE - PR

José Luis Alonso Santos - Universidad de Salamanca, Espanha

Jose Murilo de Carvalho - Universidade Federal do Rio de Janeiro

Leonor Maria Cantera Espinosa - Universidad Autonoma de Barcelona, Espanha

Marc Bessin - École des Hautes Études en Sciences Sociales, France

Marco Aurélio Máximo Prado - Universidade Federal de Minas Gerais

## Sobre a ABRAPSO

A ABRAPSO é uma associação sem fins lucrativos, fundada durante a 32ª Reunião da SBPC, no Rio de Janeiro, em julho de 1980. Fruto de um posicionamento crítico na Psicologia Social, desde a sua criação, a ABRAPSO tem sido importante espaço para o intercâmbio entre estudantes de graduação e pós-graduação, profissionais, docentes e pesquisadores. Os Encontros Nacionais e Regionais da entidade têm atraído um número cada vez maior de profissionais da Psicologia e possibilitam visualizar os problemas sociais que a realidade brasileira tem apresentado à Psicologia Social. A revista *Psicologia & Sociedade* é o veículo de divulgação científica da entidade.

<http://www.abrapso.org.br/>

## Sobre as Edições do Bosque

As *Edições do Bosque* tem como foco a publicação de obras originais e inéditas que tenham impacto no mundo acadêmico e interlocução com a sociedade. Compõe-se de um conjunto de Coleções Especiais acessíveis no repositório da Universidade Federal de Santa Catarina. A tônica da editoria é aproximar os autores do público leitor, oferecendo publicação com agilidade e acesso universal e gratuito através dos meios digitais disponíveis. A *Edições do Bosque* conta com a estrutura profissional e corpo científico do Núcleo de Publicações (NUPPE) do CFH/UFSC.

<http://nuppe.ufsc.br/>

**Revisão:** CCLI Consultoria linguística

**Editoração:** Spartaco Edições

**Capa e Projeto gráfico:** Spartaco Edições



Esta obra está licenciada sob uma [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

# Um percurso por Bertolt Brecht: palavra, imagem e exílio

Márcio Fransen Pereira

Edson Luiz André de Sousa

## Introdução

Em uma pesquisa de mestrado, realizada no Laboratório de Pesquisa em Psicanálise, Arte e Política (PPGPSI/UFRGS), desenvolvemos um estudo sobre Bertolt Brecht, na especificidade do seu exílio. Tínhamos como objetivo traçar relações entre sua posição de exilado e as camadas do pensamento brechtiano verificado por Fredric Jameson (2013), no livro *Brecht e a questão de método*. A constituição do exílio de Brecht foi entendida como um deslocamento, dentro do estado de exceção, de uma situação de exílio para uma “posição de exílio” (Didi-Huberman, 2008) que, entre diferentes características, evidencia a própria exceção (Agamben, 2004). Na última parte do estudo, trabalhamos, a partir de autores da psicanálise e do pensamento utópico, algumas imagens fotográficas do livro *Kriegsfiabel*, de Brecht. Neste texto, optamos por trazer parte da pesquisa, especialmente no que diz respeito a fragmentos colhidos de um Brecht em movimento, bem como associações que nos levam a explorar, na perspectiva de sua vida e obra, questões acerca da imagem e da palavra.

## Um percurso por Bertolt Brecht

Hannah Arendt (1987), em *Homens em tempos sombrios*, chama as gerações nascidas entre 1890 e 1920 de as “três gerações perdidas”, “cuja iniciação no mundo foram as trincheiras e os campos de batalha da Primeira Guerra Mundial”. Conforme escreve, foram eles mesmos, homens daquela época, que “inventaram ou adotaram essa expressão, pois

sentiam que haviam se tornado incapazes de ter vidas normais; a normalidade era uma traição a toda experiência do horror e à camaradagem em meio ao horror”. Sendo assim, soldados ou refugiados de guerra se encontravam em uma mesma condição, que era a de se “converterem em homens” e, em vez de recusarem o que “constituía os seus patrimônios”, tiveram que se perder, neles mesmos, “para si e para o mundo” (Arendt, 1987, pp. 186-187). Em *Infância em Berlim por volta de 1900*, Benjamin (1993) traz um conjunto de quarenta e um fragmentos literários. De forma geral, é possível alinhar os fragmentos por um único e mesmo fio que nos leva às memórias de sua infância. Benjamin escreve sobre a sua origem e o infantil; são devaneios/lembranças sobre/da infância que abrigavam a esperança de um novo presente. Encontramos uma sugestão, na articulação destes dois livros, de como apresentar os dados biográficos de vidas tão intensas como puderam ser a de Brecht e a de muitos outros homens e mulheres que nasceram entre o final do século XIX e início do século seguinte. Ambos os autores trazem uma sensibilidade que sugere o seguinte: experiências extremas como a guerra só podem ser narradas em seus vestígios.

Brecht, conforme se pode ler em seus *Diários de trabalho* (2002), evitava explicitamente falar de si. Segundo sugere, priorizava carregar consigo o material de trabalho – seus tópicos literários. No dia 21 de abril de 1941, Brecht, que estava exilado na Finlândia, aponta em seu diário:

Que estas notas contêm tão pouca coisa pessoal decorre não só do fato de que eu mesmo não me interesse muito por assuntos pessoais (e não disponho realmente de um modo satisfatório de apresentá-los), mas principalmente do fato de que desde o começo previ ter de levá-las através de fronteiras cujo número e qualidade era impossível predizer. Este último pensamento me impede de escolher quaisquer outros tópicos que não sejam literários. (Brecht, 2002, p. 183)

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 (1985), atriz e colaboradora de Brecht, escreve suas memórias cerca de 25 anos após a morte do dramaturgo e 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. 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)

Arendt reconhece, em um fragmento do poema *A paisagem do exílio*, o que significava para o dramaturgo essas constantes travessias, sua condição de refugiado político, ao “mudar mais vezes de país do que de sapatos” (Arendt, 1987, p. 193). Como um “mensageiro do infortúnio”, Brecht não é indiferente ao que vê, ele traz a importância de hesitarmos diante do que vemos. O dramaturgo se arrisca no tempo – no seu tempo próprio – no trabalho de registro, e, desse modo, sempre à procura do que nos sugere ser o seu papel como artista. E seu “mensageiro do infortúnio” alude, sobretudo, a um sujeito frio ou, ainda, um que leva em si uma frieza. É alguém que, certamente, já foi derrubado do barco ou se deixou cair dele, experimentando o balanço da água fria dos mares.

Mas também eu, no último barco  
Vi ainda a alegria da aurora no cordame  
E os corpos cinza claro dos golfinhos, emergindo  
Do Mar do Japão  
E os pequenos carros a cavalo com decoração em ouro



E os véus cor-de-rosa sobre os braços das matronas  
Nas ruelas da condenada Manila  
Viu também o fugitivo com prazer.  
As torres de petróleo e os jardins sedentos de Los Angeles  
E os desfiladeiros da Califórnia ao anoitecer, e os mercados de frutas  
Também não deixaram indiferente  
O mensageiro da infortúnio.  
(Brecht, *A paisagem do exílio*)

Retomando Benjamin (1993), em *Infância em Berlim*, temos a imagem de uma cidade, vista em diferentes tempos de uma vida, que pode ser desvendada como uma selva para alguém instruído. Para o autor, “saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução” (Benjamin, 1993, p. 73). O contexto a que nos propomos imaginar é o de Brecht, em Augsburg<sup>1</sup>, partindo para o mundo, bem como o contexto da Alemanha, por “volta dos anos 1900”. A Augsburg de Brecht era, no final do século XIX, uma cidade de destaque comercial e industrial. Os progressos econômico, industrial e tecnológico faziam parte da herança que Guilherme II havia recebido do avô Guilherme I e do “Chanceler de Ferro”, Otto Von Bismarck; um país unificado que “em breve iria conquistar uma supremacia na política europeia e mundial” e que detinha “um dos mais eficientes exércitos do mundo”. A Alemanha, naquele período, assumia “posição da maior importância na vida econômica e política do mundo” e “lugar entre os grandes poderes imperialistas” (Ewen, 1991, pp. 16-18).

Ao longo dos trinta anos de reinado, Guilherme II também estava destinado a ver a decadência desta Alemanha e do sistema monárquico (que se destruiu totalmente em 1918). Em contraponto a este progresso, até então nunca visto no país, surgiu uma classe trabalhadora, que culminaria no socialismo alemão, em 1914. Brecht começou a escrever poemas em 1913 e, pouco tempo depois, buscou contato com um jornal de sua cidade, *Neueste Nachrichten*. Frederic Ewen (1991), citando um dos editores que acolheu o jovem poeta, retoma um trecho que data 35 anos após as primeiras publicações de Brecht no jornal:

Nos primeiros anos da Primeira Guerra Mundial, provavelmente em torno de 1915, eu era editor de um jornal de Augsburg. Um jovem ginasiano me

---

<sup>1</sup> Cidade natal de Brecht.

procurou – devia estar no quinto ano – e me trouxe seus primeiros poemas. Tinham algo a ver com a guerra. (Ewen, 1991, p. 46)

Em 1914, quando a Alemanha declarou guerra contra a Rússia, Brecht contava com dezesseis anos, e, como muitos daquela juventude, viu-se imerso em um patriotismo. Poemas como *O voluntário, uma lenda moderna* e *O campo belga* são desta época. Durante esse mesmo período, Brecht passou a mostrar suas dúvidas em relação aos propósitos da guerra e, por meio de novos arranjos poéticos, começou um ensaio de aproximação e afastamento de um primeiro período, que foi o de patriotismo. Ele passou a afirmar “que apenas pessoas estúpidas conseguiam pensar levemente na morte” (Ewen, 1991, p. 48). Em 1918, durante uma greve política, Brecht trabalhou, por um curto período, em um hospital militar de sua cidade natal. Ele fora recrutado como enfermeiro – na época, cursava o primeiro ano de medicina em Munique – e, após seu serviço militar, nunca mais voltou ao curso. Para Ewen (1991), “se algum resquício do espírito guerreiro ainda sobrevivia nele, este foi esmagado para sempre com as horrendas experiências a que agora era submetido” (p. 48). Tais experiências são descritas por Brecht em uma entrevista:

Eu fazia curativos, transfusões de sangue. Se o médico ordenava: Brecht, ampute aquela perna! Eu respondia “sim, excelência” e cortava a perna. Eu vi de que maneira os médicos remodelavam as pessoas, para expedir todos de volta para o front o mais rápido possível. (Peixoto, 1991, p. 28)

Os poemas do “Brecht patriota” sequer foram reimpressos. Em *O voluntário*, Brecht “conta a experiência vivida por um voluntário ao descobrir que, agora que se tornou um soldado alemão, pessoas que antes mal lhe dirigiam a palavra porque seu filho se portara mal lhe jogam uma rosa” (Ewen, 1991, p. 47). Índícios de mudanças dessa posição – para uma antiguerra – são associados à publicação do poema *A árvore em fogo* (Ewen, 1991, pp. 47-48). Segue a primeira estrofe do poema:

Na tênue névoa vermelha da noite  
Víamos as chamas, rubras, oblíquas  
Batendo em ondas contra o céu escuro.  
No campo em morna quietude  
Crepitando

Queimava uma árvore.  
(Brecht, *Árvore em fogo*).

*Árvore em fogo* é um poema que foi escrito entre 1913 e 1915, e sugere uma estratégia de observação do artista que se formava no campo de batalha. A utilização da palavra “árvore” também pode ser encontrada no seguinte trecho de *Aos que vão nascer*, escrito tempos mais tarde, entre os anos 1933 e 1935, durante o exílio dinamarquês (Arendt, 1987).

Que tempos são esses, em que  
Falar de árvores é quase um crime  
Pois implica silenciar sobre tantas barbaridades?  
(Brecht, *Aos que vão nascer*)

A expressão “tempos sombrios”, de Arendt, surge da poética de Brecht, que anunciava o espírito da época – a terrível notícia – para os possíveis desavisados ou, ainda, para aqueles que não estavam habituados a discutir as atrocidades que vinham ocorrendo no período. Pode-se perceber que tal anúncio partiu, algumas vezes, da construção da imagem de uma árvore que, no caso do poema, está por sucumbir às chamas. Mais especificamente, a expressão, recolhida de Brecht por Arendt, foi extraída de um fragmento do poema *Aos que vão nascer*:

É verdade, eu vivo em tempos [sombrios] negros.  
Palavra inocente é tolice. Uma testa sem rugas  
Indica insensibilidade. Aquele que ri  
Apenas não recebeu ainda  
A terrível notícia.  
(Brecht, *Aos que vão nascer*)

A imagem da “árvore em fogo” é possível de ser associada ao enquadramento de uma expressão pessoal de Brecht. No entanto, mais claramente, é no poema *Do pobre B.B.* que Brecht, em nove quadras, traz indícios mais precisos sobre si mesmo (Arendt, 1987). A primeira quadra é a seguinte:

Eu, Bertolt Brecht, venho da floresta negra.  
Para a cidade minha mãe me carregou  
Quando ainda vivia no seu ventre. O frio da floresta

Estará em mim até o dia em que eu me for.  
(Brecht, *Do pobre B.B.*)

No ano de 1922, as cidades já estavam marcadas pela Grande Guerra. Brecht torna-se mais um transeunte à procura de algum abrigo; talvez seja mesmo a poesia que tenha lhe dado algum amparo, bem como a bebida e o charuto. *Do Pobre B.B.* não é uma expressão de um homem desventurado na “cidade de asfalto”, indecifrável para um desacostumado com a selva, e sim de um homem que logo se vê consciente diante do mundo, mas também diante de sentimentos inomináveis e, assim, um tanto pesados para carregar-se sem alguma ironia. Para Arendt, “Brecht também se sentia perdido”, pois o mundo, além de feri-lo, outrossim lhe parecia demasiadamente excessivo (Arendt, 1987, p. 193).

Destas cidades ficará: o vento que por elas passa!  
A casa faz alegre o conviva: ele a esvazia.  
Sabemos que somos fugazes  
E depois nada virá, somente poesia.  
(Brecht, *Do pobre B.B.*)

A bebida e o charuto, em Brecht, impregnavam-se tanto quanto a poesia. Ele escrevia:

Na cidade de asfalto estou em casa. Recebi  
Desde o início todos os sacramentos finais:  
Jornais, muito fumo e aguardente. Desconfiado  
Preguiçoso e contente – não posso querer mais!  
(Brecht, *Do pobre B.B.*)

No entanto, não é sem esperança que os poemas foram sendo esculpidos no estilo de Brecht, neste contexto de pós-Grande Guerra. O “frio da floresta negra” persegue-o desde Augsburg, com a queda de um ideal de guerra, mas, talvez, especialmente, também com a queda de um ideal de nacionalidade. Evidenciava-se como resistência um passado recente, mais ainda presente e possível de transformações. Aquele frio, que mais tarde o marcará como “mensageiro do infortúnio”, talvez fosse antes um resquício de esperança, mesmo que não forte o bastante para proteger toda a floresta das chamas, mas suficiente para lembrar o quanto a guerra poderia ser passageira. “Destas cidades ficará: o vento que por elas passa!”.

Nos terremotos que virão tenho esperança  
De não deixar meu “Virginia” apagar com amargura  
Eu, Bertolt Brecht, chegando há tempos na selva de asfalto  
No ventre de minha mãe, vinda da floresta escura.  
(Brecht, *Do pobre B.B.*)

Aqui, encontramos-nos com uma noção de esperança que significa uma arquitetura “realizada nas pessoas que até aquele momento apenas vislumbram como sonho e pré-aparência” as possibilidades de uma vida melhor (Bloch, 2005, p. 27). A utopia versa radicalmente sobre uma relação que se estabelece com o futuro. Nesse sentido, é possível nos perguntarmos: “O que é uma utopia senão um furo no futuro que nos permite sonhar e imaginar outros mundos?” (Sousa, 2008, p. 96).

Em 1955, um ano antes da morte de Brecht, a “árvore” reaparece, materializando-se, em Berlim Oriental, após os anos de exílio, logo em frente a uma das janelas da última morada de Brecht. Um texto escrito por Aderbal Freire-Filho, diretor teatral brasileiro, foi motivado pela nova reedição do livro *Estudos sobre teatro* (2005), de Brecht. A reedição saiu pela editora Nova Fronteira, em 2005, com a compilação dos textos teóricos mais importantes de Brecht, escritos ao longo de toda sua vida. O texto de Freire-Filho tornou-se, a nosso ver, um belíssimo ensaio sobre a sobrevivência do trabalho de Brecht.

Freire (2005) renomeia seu texto para *Comentários irreverentes e reverentes* e dá-lhe, assim, certo tom “informal”. Inspirado por Leminski, o diretor brasileiro brinca da *Metamorfose à morte-me-safo* do artista. À escrivaniinha de Brecht, em Berlim Oriental, por volta de 1955-56, é para onde somos transportados através do texto e passamos a imaginar Brecht na sala de trabalho a partir dos olhos de Freire. São os últimos anos de vida do dramaturgo alemão. “Era uma sala grande, essa onde ele escrevia, e estavam espalhadas nela nada menos que oito mesas” (Freire, 2005, p. 7). Freire descreve duas dessas mesas de trabalho de Brecht: a primeira, uma aparente mesa principal localizada “ao lado da janela que dava para o cemitério e onde Brecht tinha sua máquina Royal DeLuxe” (Freire, 2005, p. 7). A segunda, também importante, “mais alta, encostada na parede, em que [Brecht] gostava de fazer correções, em pé” (p. 17). A mesa perto da janela dá para o que hoje é seu túmulo, mesmo que não fosse uma

“pedra com seu nome” que via na época, mas sim o cemitério Dorotheen-Städtischen Friedhof, onde já há tempos está o túmulo de Hegel (Freire, 2005, p. 7).

Freire, assim, oferece-nos imagens da vizinhança que Brecht escolheu para morar nos últimos anos de vida e localiza o dramaturgo naquele apartamento ao lado do cemitério, no número 125 da Chausseestrasse. Nas proximidades – a poucas quadras – do apartamento de Brecht, ainda estava o seu local de trabalho – o Berliner Ensemble<sup>2</sup>. A viagem que Brecht tentou encurtar ao escolher tal apartamento, brinca Freire, não era para o cemitério e, sim, aquela que de uma distância de cinco a seis quadras podia ser cumprida. Tal trajeto era o caminho que fazia para os seus ensaios no Berliner Ensemble, nos seus últimos anos de vida. Freire faz questão de escrever que não aborda, com isso, uma metafísica; contudo, entendemos disso certa disposição do trabalho que levava Brecht a se organizar diante da morte. Essa disposição é algo muito material, conforme se pode perceber nas placas negras do *Kriegsfibel* (2004). A escuta de Freire, se assim podemos dizer, sobre o trabalho de Brecht não retoma a imagem do artista diante de seu fim, mas diante de sua sobrevivência.

O que faço andando nesse aposento, olhando para uma mesa e outra, remexendo nos papéis em cima delas, procurando pistas, surpreendendo o Brecht dos cinquenta e poucos anos, ativo, de repente cansado, sentando e tomando um chá, é aproveitar o cenário, e a representação que armo sobre ele, para estender o tema da morte para além dessa vizinhança, para especular sobre um tipo de eternidade que – oba! – aqui talvez possa se revelar. (Freire 2005, p. 9)

“Brecht morreu?”, pergunta-se Freire. E, ainda, brinca: “se Nietzsche matou Deus, não vai faltar quem queira matar de volta um alemão” (p. 9). A resposta para essa questão não é realmente sem alguma imaginação, conforme se pode extrair da apresentação de Freire-Filho, ou seja, não se trata de ressuscitar Brecht: é lógico que Brecht está morto; mas podemos, sim, retomar o que do trabalho de Brecht, por sua vez, tem utilidade (Jameson, 2013). O que de seu projeto ganha força na atualidade. A orientação de Freire é a de que estamos em um processo no qual Brecht vem sendo:

---

<sup>2</sup> O *Berliner Ensemble* é uma companhia alemã de teatro fundada por Brecht e pela atriz Helene Weigel, em 1949.

lido, catalogado, editado, reeditado, estudado, escarafunchado, e, finalmente: confundido, incompreendido, malbaratado. Para, aos poucos, ser finalmente bem medido e bem pesado, razoavelmente compreendido. (Freire-, 2005, p. 10)

No poema *Tempos difíceis*, temos uma perspectiva semelhante ao retrato da última estada de Brecht, forjado por Freire-Filho. A partir dele, passamos, novamente, a associar sobre a *árvore em fogo*. Segue o poema de Brecht:

Parado na minha mesa  
Vejo pela janela a árvore mais velha no jardim  
e reconheço nela coisas vermelhas e pretas  
e lembro, de repente, os sabugueiros  
da minha infância em Augsburg.  
Por alguns minutos fico a pensar muito sério,  
se eu deveria ir à mesa  
para buscar meus óculos, assim como, para ver outra vez  
as bagas pretas nos raminhos vermelhos.  
(Brecht, *Tempos difíceis*)

Temos aí um Brecht que inscreve uma hesitação no ato de ver, ao recolocar os seus óculos para ver outra vez. Como leitores de seus poemas, nos posicionamos ao seu lado, bem diante de sua escrivaninha de trabalho. Desta perspectiva, por vezes, ergueremos nosso olhar para a paisagem que agora sua janela enquadra. São agora novos ares, sem dúvida. Estes novos ares nos inquietam. Ficamos por algum tempo nesta sala, com alguma liberdade para recuperar elementos do pensamento de Brecht e notar o que ainda mais podemos ver ao folhar, pouco a pouco, as páginas do trabalho de Brecht, ali, bem em cima da mesa. Se assim pudermos nos imaginar, temos diante de nós este projeto como inacabado, possível de releituras.

Lembramos, ainda, que Benjamin (1993), em *Infância em Berlim*, conta que um médico, certa vez, não lhe prescreveu apenas óculos para a queixa de miopia, mas também uma escrivaninha. A mesa, em sua engenhosidade, tornou-se seu recanto mais favorito. Também diante de uma janela, a mesa era o espaço que Benjamin festejava seu retorno para casa, após a escola. O motivo da comemoração não era outro a não ser o pró-

prio reencontro com aquela mesa. Em um armário oculto, sob o assento, alguns livros eram cuidadosamente guardados, juntamente com alguns cartões-postais e um álbum de colecionar selos. Após a escola, Benjamin ocupava-se de uma brincadeira que tem tudo a ver com um jogo de imagens; a esta arte, originalmente francesa, era dado o nome de “decalcomania” (Benjamin, 1993, pp. 118-119). Atualmente, o objeto deste processo é chamado de “decalque” e as imagens obtidas por ele são produto de uma sobreposição de superfícies com as mãos; a superfície resultante é estampada e, portanto, passa a preservar uma imagem precedente.

Que imagem, aqui, estamos forjando de Brecht a partir de um percurso sobre seus poemas? Talvez, com paciência, o leitor deste artigo possa notar que nosso objetivo não é obter uma imagem nova ou final, mas sim uma que seja produto de uma sobreposição de superfícies, camadas ou estratos do pensamento de Brecht. Dessa maneira, não dispensamos a escrivania e ferramentas tão elementares – como podem ser uma tesoura e um tubo de cola para um escolar diante de uma longa tarde de artes. Obviamente, tais ferramentas metaforizam nosso desenvolvimento não linear sobre o trabalho de Brecht que, por si mesmo, é descontinuo. Sendo assim, para poder abordar o pensamento de Brecht, seguimos (da nossa parte) acomodando os óculos à procura de um entendimento sobre seu trabalho, no recorte de seu exílio e, mais detalhadamente, buscando destacar uma posição de exílio em Brecht que não é uma mera situação, mas uma postura brechtiana diante da guerra, conforme aponta Didi-Huberman (2008).

### **Sobre uma posição de exílio de Brecht: palavra e imagem**

Incluimos o exílio como uma noção, especialmente ao falarmos sobre uma “posição de exílio”, a partir de Didi-Huberman, em relação ao exílio que ocorreu a Brecht. Nossa intenção, aqui, é discutir uma especificidade do exílio de Brecht. Para tanto, de que posição fala Brecht no exílio? Fundamentalmente, de uma posição de expor a guerra, de uma tomada de posição sobre a guerra, que é entendida como uma posição de saber, ao longo do livro *Quando as imagens tomam posição* (2008); para sabermos, é preciso tomar posição e não há nada de simples nesse gesto – na sequência teórica apresentada por Didi-Huberman durante o livro.



Didi-Huberman escreve que tomar posição é se “situar duas vezes ao menos, sobre os dois fronts ao menos ... já que toda posição é, fatalmente, relativa”. Conforme exemplifica:

trata-se, por exemplo, de afrontar alguma coisa; mas, diante desta coisa, é preciso também contar com tudo isso de que nós nos desviamos, o “fora do campo” que existe atrás de nós, que nós recusamos talvez, mas que, em grande parte, condiciona nosso próprio movimento [nosso movimento mesmo], então nossa posição. Trata-se igualmente de se situar no tempo. Tomar posição, isso é desejar, isso é exigir alguma coisa, isso é se situar no presente e visar um futuro. (Didi-Huberman, 2008, p. 11)

Tomar posição, situar-se no presente e visar a um futuro, ainda que como um movimento que exige orientar-se por um “fundo de uma temporalidade que nos precede, nos engloba, chama à nossa memória até nas nossas tentativas de esquecimento, de ruptura, de novidade absoluta” (p. 11). E, dessa maneira, para constituir-se uma posição de saber, “é necessário saber o que a gente quer, mas é necessário, também, saber onde se situa nosso não-saber, nossos medos latentes, nossos desejos inconscientes” (p. 11). Para Didi-Huberman, o saber conta, ao menos, com duas resistências, “duas significações da palavra *resistência*”:

a que diz de nossa vontade filosófica ou política de quebrar as barreiras da opinião (é a resistência que diz *não* a isso, *sim* àquilo), mas, igualmente, aquela que diz nossa propensão psíquica a erigir outras barreiras no acesso sempre perigoso ao sentido profundo de nosso desejo de saber (é a resistência que não sabe mais muito bem a que ela consente nem a que ela quer renunciar). (Didi-Huberman, 2008, pp. 11-12)

Saber é estar em, no mínimo, dois espaços; em duas temporalidades ao mesmo tempo. É quando alguém se implica, aceita movimentos de afronta, de entrada e viagens ao núcleo de um tema, sem demasiadamente bordejar. Especialmente, é preciso saber cortar, pois cortar implica “*afastar-se*, violentamente, do conflito, ou bem ligeiramente, como o pintor logo que ele se afasta de sua tela para saber onde ele está em seu trabalho” (p. 12). No caso do exílio, é preciso saber estar distante, “nada na imersão pura, no ‘em-si’, no terreno fértil [terriço] do *muito-perto*” (p. 12). No entanto, na abstração pura, ninguém saberá de algo, “na trans-

condição ativa, no céu do *muito-longe*” (p. 12). Notemos que, para Didi-Huberman, para saber-se é preciso supor-se movimento, especialmente, assumir constantemente a responsabilidade sobre os movimentos. E esse movimento é o que desenha uma posição:

tanto [de] *aproximação* quanto [de] *afastamento*: aproximação com reserva, afastamento com desejo. Ele [o exilado] supõe um contato, mas ele o supõe interrompido, se não é quebrado, perdido, impossível até o fim. (Didi-Huberman, 2008, p. 12)

Nesta dança de metáforas, que caracteriza a abordagem de Didi-Huberman, o exílio também é metáfora; o exílio é como alguma parte daquilo que Adorno, segundo Didi-Huberman, denominava “‘vida mutilada’ (ali onde cruelmente nos falta o contato)”, como também “a possibilidade mesma de uma vida do pensamento (ali onde, no olhar mesmo, nos requer a distância)” (p. 12). Estamos com Brecht, no exílio que lhe ocorreu. Com um artista que, como muitos outros, viveu o peso da configuração histórica imposta desde o início dos anos trinta. No caso de Brecht, foram, no total, quinze anos de exílio, vivendo

sem teatro, geralmente sem dinheiro, vivendo em países cuja língua não era a sua, entre o acolhimento e a hostilidade, esta, notadamente, desde processos macarthystas (caça às bruxas) que ele teve de enfrentar na América. (Didi-Huberman, 2008, p. 13)

Uma das perguntas que nos fazemos é a seguinte: como, dentro deste quadro de incertezas que marca o exílio, podemos falar de um trabalho de Brecht no exílio, ou, ainda, de uma posição de exílio, em Brecht, produtora de um trabalho? Ocorre que, “apesar das dificuldades, e mesmo dessas tragédias cotidianas, [Brecht] chegou a fazer de sua *situação* de exílio uma *posição*, e desta aqui um *trabalho* de escrita, de pensamento apesar de tudo” (p. 14). Eis aí uma torção que subverte uma situação ao assumir-se e observar-se nela mesma. Repetimos, então, que Brecht fez de sua situação de exílio um “pensamento apesar de tudo”, e é nisso que podemos nos debruçar sobre os efeitos do artista em movimento que, na verdade, levou consigo sua própria situação até encarná-la e dá-la outro status, um status de trabalho (escrita do exílio). A posição de exílio de Brecht, nas palavras de Didi-Huberman, foi:

uma heurística da história que ele atravessava, a guerra e sua incerteza quanto a todo o futuro. *Exposto à guerra*, mas nem muito perto (ele não foi mobilizado sobre os campos de batalha) nem muito longe (ele sofreu, essa foi uma das inúmeras consequências dessa situação) [ele teve a sofrer, foi de longe, inúmeras consequências dessa situação]. Brecht terá praticado uma aproximação da guerra, uma *exposição da guerra* que foi ao mesmo tempo um saber, uma tomada de posição e um conjunto de escolhas estéticas absolutamente determinantes. (Didi-Huberman, 2008, p. 14)

Vejamos estas escolhas estéticas que nos servem para apontar o trabalho de Brecht na especificidade de seu exílio. O *Kriegsfibel* foi publicado por volta de um ano antes da morte de Brecht, em 1955, depois de um grande esforço de Ruth Berlau, pois algumas imagens sofreram censuras. Trata-se de um livro de fotografias recortadas da imprensa e colecionadas por Brecht durante o exílio escandinavo e estadunidense, o que compreende grande parte do exílio. O livro traz, 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; ao total, na versão original, são 69 placas<sup>3</sup>.

A organização do *Kriegsfibel* 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 *Kriegsfibel*. A edição do *Kriegsfibel* da Ediciones del Caracol, publicada em 2004, é a que utilizamos. Ela se baseia na edição alemã da Eulenspiegel Verlag, de 1994, que é uma reprodução da primeira, de 1955. Para se trabalhar com a complexidade do *Kriegsfibel*, parece ser preciso ser tão marginal em sua leitura quanto este atlas da guerra está para o trabalho de Brecht. A placa 39 do *Abc da Guerra* traz uma fotografia de 08 de dezembro de 1941. Nela, uma mulher grita de dor diante do corpo de seu filho morto entre os escombros causados pelo ataque da marinha japonesa à maior base militar dos EUA no Oceano Pacífico. Trata-se de Pearl Harbor. Este ataque deu início à guerra declarada

---

<sup>3</sup> 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, me convenço 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).

entre Japão e EUA; foi a entrada oficial dos EUA na II Guerra Mundial. Vemos, na imagem fotográfica, um pouco mais acima da mulher em evidência, no campo esquerdo central, uma outra mulher agitando o braço como quem procura forças para se levantar. No centro da fotografia, um típico transporte camponês tem o eixo rompido; ao fundo, algumas sombras se afastam para outro lugar. Abaixo da imagem fotográfica, Brecht escreve:

Oh! Voz da tristeza de duplo coro  
De homens armados e de vítimas das armas  
O filho do céu precisava de Singapura  
E ninguém além de você precisava do seu filho.

As fotografias do *Kriegsfiabel* têm uma função documental: são registros de fatos históricos. Brecht as utiliza como extrato da guerra. Tais fotografias, apesar disso, não deixam de trazer desdobramentos ficcionais, que são provocados pelo poema escrito ou mesmo pelo próprio ato de recorte e colagem do dramaturgo que as retira da imprensa e as reapresenta dentro de um fundo preto. Algo nelas traz uma “potência visual”, uma estranheza obscura de suas experiências de exiliado (Didi-Huberman, 2008, p. 35).

Traçando um diálogo com Foucault, lembramos das pinturas do artista belga René François Ghislain Magritte, que são certeiras. Magritte vincula imagem e palavra com humor e cativa quem por elas é tocado. A alma do trabalho do artista produz um incômodo aos realistas. Há um envolvimento intelectual de seu trabalho com o pensar, na medida em que pintar é um pensamento. Os comentários de Foucault (1988), em *Isto não é um cachimbo*, sobre as versões do quadro de Magritte, tecem relações com o trabalho de mais dois artistas: Klee e Kandinsky. Foucault nos situa através de dois princípios que acredita serem da pintura ocidental do século XV ao XX. Trata-se de dizer que “o essencial é que o signo verbal e a representação visual jamais são dados de imediato” (p. 256). Há um plano que sempre os hierarquiza, isto é, as associações entre as palavras e as imagens somos nós mesmos que fazemos, a partir das nossas experiências ao ver as imagens. O primeiro princípio é, portanto, o seguinte: o do não imediatismo entre imagem e palavra. O segundo princípio é o que coloca uma “equivalência entre o fato da similitude e a afirmação de um laço representativo” (p. 256). Foucault está falando, nesse segundo princípio, sobre a experiência a partir de dois elementos da representação; o

autor mostra que Magritte subverte a representação, ou seja, não quer dizer que a imagem do quadro analisado não represente algo, mas que a imagem do quadro não é uma justaposição imediata da palavra, isto é, do que sustenta um significado. Portanto, o alvo que há pouco mencionamos, ou melhor, as pinturas certas de Magritte, são, na verdade, imagens que se deixam errar. Desse modo, poderíamos nos perguntar: as armadilhas são das imagens ou do olhar?

Estamos, em o *Kriegsfibel*, mais próximos de Magritte do que de Kandinsky e Klee, pois a pintura que se dá, ou melhor, a poética do artista, é mexer com a exatidão das semelhanças, buscando romper com a imagem, sem a retirar de seu lugar de representação. Lembramos: isto ocorre, no *Kriegsfibel*, entre imagem e palavra. Sobretudo, ao romper até o ponto de confirmar a existência de uma representação e, assim, a urgência de um pensamento através da imagem. Em Magritte, conforme escreve Foucault (1988), “não basta que o cachimbo se pareça, no próprio desenho, com um outro cachimbo, que, por sua vez etc.”, pois a pintura está “determinada a separar, cuidadosamente, cruelmente, o elemento gráfico e o elemento plástico”; e, ainda, “a partir de um sistema que lhe é comum, uma figura simultaneamente oposta e complementar” (pp. 256-257). Ainda ocorre que a legenda do quadro de Magritte não é uma legenda, é um pensar a imagem do cachimbo. Essa provocação não faz outra coisa a não ser produzir indagações. A imagem produz pensamentos. Poderíamos dizer que as fotografias de guerra colecionadas por Brecht funcionam como indagação do que representam por meio da escrita do poema, ou seja, não como informantes de uma realidade de guerra, mas como uma contestação desta realidade.

A fotografia da placa 39, por exemplo, foi feita há mais de 70 anos. No entanto, sabemos que algo foi calado na imagem, talvez algo que o poema busca resgatar de um grito inapreensível pelo registro fotográfico, o “duplo coro” ali barrado – o gesto interrompido. Mas não se trata apenas de um som perdido; ocorre-nos que seja a perda de mais uma vida. Aquele ato fotográfico aconteceu e ele representa um instante, mas não qualquer instante – a placa 39 registra o instante de uma morte real. Em *A pequena história da fotografia*, escrito em 1931, Benjamin escreve: “na fotografia surge algo de estranho e de novo ... algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que

também na foto é real, e que não quer extinguir-se na ‘arte’” (Benjamin, 1985, p. 93).

Pensamos que essa proposição de Benjamin precisa, nesse trecho, a fotografia no âmbito do real que se dá como ficção. Benjamin escreve algo “que não quer extinguir-se na ‘arte’” (p. 93). Quem é? Quem é este ser inominado que apenas tem um rosto, mas não diz seu nome? No caso, Benjamin estava abordando fotografias de David Hill, imagens de pessoas anônimas, que não se colocavam em um estúdio, por exemplo, e estavam olhando para o chão ou para qualquer outro lugar, e, assim, com um olhar fugidio – olhar distanciado – da captura. Trata-se da foto como uma “insistência [que] reclama um nome” (p. 93).

Na placa 39 de Brecht, a fotografia reafirma o trauma incessantemente; somos provocados a olhar o passado, mas também podemos negá-lo partir da recepção, das afetividades do espectador ou do fotógrafo com o objeto fotografado – há nas imagens de guerra de Brecht muitos detalhes não vistos que compuseram o instante; talvez seja por isso que Brecht as recortava, para poder olhar outra vez em outra superfície, torná-las mais próximas para, depois, poder, com o poema, distanciá-las.

Barthes (1984), não muito distante do pensamento de Benjamin, foi explicitamente motivado por afetividades que lhe eram próprias. O argumento central de seu livro – *A câmara clara* – é fruto da observação de suas fotos familiares. O autor faz ligações entre a imagem fotográfica e o seu objeto fotografado. Sobretudo, a partir de uma emancipação deste objeto. Barthes é impulsionado a querer saber sobre o traço essencial da fotografia que a distingue da comunidade geral das imagens. Para Barthes, a fotografia consiste na certeza de que algo estava lá, no passado. Contudo, ao invés do familiar, Brecht ocupava do elemento estranho e da composição de uma montagem entre imagem e palavra que distanciasse o espectador-leitor.

Faz-se preciso dizer que, para Berlau, o *Kriegsfibel* “pretende ensinar a ler imagens” (1985, p. 7), mas, como ela indica, ler imagem do passado no presente. Logo na primeira frase do texto de apresentação do livro, ela se pergunta por que publicar “para trabalhadores, camponeses, intelectuais e jovens que gozam das primeiras razões de felicidade as imagens sombrias do passado?” (p. 7). Lembramos que a primeira publicação do

*Kriegsfiabel* é de 1955, não mais que 10 anos após o final da guerra. A respeito dessa questão, ela escreve:

a grande ignorância sobre relações sociais que o capitalismo cuidadosamente e brutalmente mantém converte as milhares de fotografias publicadas nas revistas ilustradas em verdadeiros hieroglíficos, indecifráveis para o leitor ignorante. (Berlau, 1985, p. 7)

É de se perceber que a compreensão de uma imagem não é uma coisa óbvia para Berlau e Brecht. A produção de Brecht e Berlau com fotografias ocupa-se da legibilidade destas, um acesso à verdade na abordagem histórica da tradição marxista; a ciência de Brecht é a ciência história e sua filosofia aborda, por meio de um pensamento artístico, o processo histórico que viveu. Para Fredric Jameson (2013), o marxismo de Brecht poderia ser entendido “como uma estrutura que explicitasse a necessidade de elaborar uma ‘filosofia particular’ muito própria, e assim criar uma estrutura para uma problematização estética não problematizada” (Jameson, 2013, p. 45).

O marxismo de Brecht é, sem dúvida, não ortodoxo, por mais que haja uma ortodoxia em Brecht em relação a uma dualidade do sujeito, por exemplo. Brecht teve influências de Korsch, que serviram de “uma simples moldura” que chamamos aqui deste vento frio que atravessa a obra de Brecht, ao passo que a sustentou muito mais como uma “atitude hostil ao sistema geral” do que uma radicalidade ao conteúdo ideativo. Isso é de total importância, uma vez que Brecht, para Jameson, em seu didatismo, não ensina nada. Eis aí um elemento que entra em confluência com a posição de exílio de Brecht. “Ao invés de esconder o ato de representar”, o trabalho de Brecht “tenta mostrar à plateia que somos todos atores, e que representar é uma dimensão inexorável da vida social e cotidiana” (Jameson, 2013, p. 47). Queremos dizer que o trabalho de Brecht tem a especificidade de mostrar um teatro da vida, mais do que isso, problematizar a vida no teatro em seus ditos e engrenagens. Esse intuito, ao encontrar-se no exílio, foi por Brecht adequado para pequenos poemas, pequenas formas líricas, pequenas armas escritas que se mostraram disponíveis para o artista na precariedade do exílio.

Didi-Huberman retoma dos diários de Brecht o seguinte apontamento de 19 de agosto de 1940: “Atualmente, tudo que posso escrever

são esses pequenos epigramas, a princípio estrofes de oito versos, e agora só de quatro versos” (Brecht, 2002, p. 109). Para Didi-Huberman (2008), esta é a uma posição obrigatória para um escritor em exílio, “sempre em instância de fazer as bagagens, de partir alhures”; por conseguinte, “não fazer nada que pese mais ou que imobilize muito, reduzir os formatos e os tempos de escrita, tornar mais leve os conjuntos, assumir a posição desterritorializada” (p. 15). Tal situação desdobra-se em uma poesia na guerra, em uma produção de poesia de guerra.

Didi-Huberman (2008) entende que a poesia do Brecht exiliado era uma poesia abundante, por um lado, e, por outro lado, exploradora e prismática – “longe de se redobrar sobre o elogio, longe de se sacrificar a qualquer nostalgia que seja” (p. 15). Brecht refazia suas escolhas, formas e seus pontos de vista, bem como se movimentava, “convocando toda a memória lírica ... não cessando de experimentar novos gêneros que ele nomeará alternadamente ‘crônica’, ‘sátiras’, ‘estudos’, ‘baladas’ ou canções de crianças” (p. 15).

Com Benjamin, Didi-Huberman remonta tal movimento, tais experimentações imprecisas e passageiras como uma forma de tomar posição, sobretudo, de um saber sobre a situação ao redor, por assim dizer, sobre as transições políticas e históricas – o estado de exceção que assolava o período também o fez olhar para suas formas de trabalho, portanto. Um trecho do livro de Didi-Huberman é preciso ao indicar uma escrita brechtiana do exílio que se move em direção à situação de exceção.

Enquanto que as posições brechtianas parecem hoje em dia, mais que nunca, ‘passadas de moda’, convém remarcar a qual ponto elas foram concordantes com as de Walter Benjamin, interlocutor privilegiado que reconhecia em Brecht o exemplo característico de uma *escrita de exílio* capaz de manter suas exigências formais ao mesmo tempo em que intervinha diretamente sobre o terreno das análises e das tomadas de posição políticas. (Didi-Huberman, 2008, p. 15)

É interessante que Didi-Huberman não fala de uma posição de exilado de Brecht antes de 1940. É só neste agosto de 1940, quando Brecht põe-se a escrever pequenos poemas, que ele encontra os indícios de uma posição de exilado na postura de Brecht frente aos periódicos que dispunha. Para Didi-Huberman, a escolha pelo estilo epigramático coincide



com o momento em que Brecht assume “febrilmente” algo que podemos entender como sendo uma leitura de exílio. No trecho, Didi-Huberman afirma que Brecht arruma-se, utilizando toda a imprensa europeia, para manter-se em dia com a situação. No diário de trabalho de Brecht, no registro de 22 de agosto de 1940, Didi-Huberman aponta para um mapa da Inglaterra que expressava, ao seu modo de ler, um “teatro da guerra”. São aviões, bases e instalações militares que compõem este teatro; no entanto, frente a toda a dinâmica da guerra, Didi-Huberman percebe que Brecht se sentia como quem acaba de receber um sopro de poeira no rosto. Entre uma “solidão contemplativa e a multidão ativa nos campos de batalha, entre os momentos de triunfo de Hitler e a esperança de que a Inglaterra aguentará, fará frente” (Didi-Huberman, 2008, p. 17), constituía-se uma poesia motivada por imagens e escritas da imprensa que, energicamente, com tons irônicos, tinha como base o recorte de periódicos, tal como já tinham (de forma semelhante) intensamente explorado os dadaístas. Eis uma indicação de método de trabalho adquirida no exílio e que passa por características modernas, justamente em uma época em que isso já havia sido feito – o trabalho de montagem.

Em um tópico dedicado aos epigramas, Didi-Huberman (2008) expõe que as imagens recortadas por Brecht solicitam um retorno aos horrores da I Guerra Mundial, que é referida também como a grande guerra técnica. As atrocidades decorrentes do estado de barbárie já podiam, por meios técnicos, ser documentadas. O resgate de Brecht do estilo epigramático remonta à antiguidade clássica. Os gregos gravavam, em seus túmulos de mármore, o que pode ser entendido como uma oferta aos olhos daquele que se colocasse diante de sua tumba. A oferta era, justamente, o registro de algo de sua existência que, agora, grafava-se na pedra. Esse estilo de grafia é denominado epigrama. Tal noção está, segundo Didi-Huberman (2008), nas placas do *Kriegsfibel*, no que corresponde a uma simplicidade e precisão que passa a revigorar um valor ético, que supomos de revelia da vida através de imagens tão fortes, como podem ser as de uma guerra. A forte concentração que se dá no estilo epigramático traz em si um caráter portátil que se converte em arma, “uma verdadeira poética contra toda política das armas”, segundo Didi-Huberman (2008, p. 53). Percebe-se, como valor ético, a escolha dialética nos epigramas, em que operam “espera” e um determinado “esclarecimento” sobre a imagem

que é legendada, bem como de significados em suspenso que possam evidenciar a história individual e coletiva que se impõe em cada imagem. Cada placa, composta por imagem e poema, traz uma mensagem do exílio de forma deliberada à épica que era arranjada por Brecht nos palcos. É uma mescla de narração e interrupção da imagem que se estabelece pelo poema. É como se, em cada placa, Brecht nos perguntasse: consegues ler uma imagem?

## Referências

- Agamben, G. (2004). *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo.
- Arendt, H. (1987). *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Benjamin, W. (1985). Pequena história da fotografia. In W. Benjamin, *Magia e técnica, arte e política* (pp. 91-107). São Paulo: Brasiliense. (Obras Escolhidas 1)
- Benjamin, W. (1985). O autor como produtor. In W. Benjamin, *Magia e técnica, arte e política* (pp. 120-136). São Paulo: Brasiliense. (Obras Escolhidas 1)
- Benjamin, W. (1993). Infância em Berlim. In *Rua de mão única* (pp. 71-142). São Paulo: Brasiliense. (Obras Escolhidas 2)
- Berlau, R. (1985). *Lai-Tu a amiga de Brecht: memórias e anotações de Ruth Berlau*. São Paulo: Brasiliense.
- Brecht, B. (2000). *Poemas: 1913-1956*. São Paulo: Editora 34.
- Brecht, B. (2002). *Diário de trabalho: 1938-1941* (Vol. 1). Rio de Janeiro: Rocco.
- Brecht, B. (2004). *ABC de la Guerra*. Madrid: Ediciones del Caracol.
- Brecht, B. (2005). *Diário de trabalho: 1941-1947* (Vol. 2). Rio de Janeiro: Rocco.
- Brecht, B. (2005). *Escritos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bloch, E. (2005). *O princípio esperança* (Vol. 1). Rio de Janeiro: Contraponto.
- Bloch, E. (2006). *O princípio esperança* (Vol. 2). Rio de Janeiro: Contraponto.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes tomam posición*. Madrid: Machado Libros.
- Ewen, F. (1991). *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. São Paulo: Globo.
- Foucault, M. (1988). *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Jameson, F. (2013). *Brecht e a questão de método*. São Paulo: Cosay Naify.
- Peixoto, F. (1991). *Brecht - vida e Obra*. São Paulo: Paz e Terra.
- Sousa, E. L. A. (2008). Um pódio de palavras. *Ide*, 31(47), 94-97.