

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

AS METAMORFOSES QUE O AMOR PROVOCA: AS RELAÇÕES POROSAS ENTRE W. BENJAMIN E ASJA LACIS (OU O TEATRO, A POLÍTICA E A FILOSOFIA)¹

Alessandro Vorussi Corrêa, Márcio Jarek, Raquel Aline Zanini²,

Resumo:

O presente trabalho tem por objetivo abordar, de modo amplo, alguns aspectos da relação “porosa” entre o filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) e a atriz e dramaturga letã Asja Lacis (1891-1979). Nos valem do conceito de porosidade, criado pela própria dupla em 1924, para caracterizar a interpenetração de temas afetivos, acadêmicos, políticos e artísticos que vieram a produzir metamorfoses na obra e no pensamento de Benjamin e que trazem a presença, muitas vezes negligenciada, de Lacis. Objetivamos, com destaque, defender que, muito mais do que a fama de amante do filósofo e de responsável pelo contato deste com o comunismo e com Bertolt Brecht (1898-1956), é a partir da relação com a artista revolucionária letã que se constitui, desde a segunda metade dos anos 1920, um Benjamin muito mais “feminino” e com olhar renovado para temas que se interpenetram, como infância, educação, cidade, política, técnica e arte contemporânea (com destaque para o teatro).

Palavras-chave: Asja Lacis; Walter Benjamin; Teatro; Política; Filosofia; Educação.

Abstract:

The present work aims to broadly approach some aspects of the “porous” relationship between the German philosopher Walter Benjamin (1892-1940) and the Latvian actress and playwright Asja Lacis (1891-1979). We use the concept of porosity, created by the duo in 1924, to characterize the interpenetration of affective, academic, political and artistic themes that came to produce metamorphoses in Benjamin's work and thought and that bring the presence, often neglected, of Lacis. We aim especially to defend that, more than the fame of lover of the philosopher and responsible for his contact with communism and with Bertolt Brecht (1898-1956), it is from the relationship with the artist and the Latvian revolutionary that, starting in the second half of the 1920s, a much more “feminine” Benjamin, with a renewed look at themes that interpenetrate, such as childhood, education, the city, politics, technique and contemporary art (with emphasis on theater).

Keywords: Asja Lacis; Walter Benjamin; Theater; Politics; Philosophy; Education.

¹ The metamorphoses that love causes: the porous relations between W. Benjamin and Asja Lacis (or the theater, politics and philosophy)

² Alessandro Vorussi é Mestre em Educação pela UFPR. Pesquisador junto ao NESEF/UFPR. E-mail: ale.alevorussi@gmail.com. Márcio Jarek é mestre em Filosofia pela PUCPR e doutor em Filosofia pela PUC-Rio. Pesquisador junto ao NESEF/UFPR. E-mail: m.jarek@hotmail.com. Raquel Aline é mestra em Educação pela UFPR. Doutoranda em Educação e pesquisadora junto ao NESEF/UFPR. E-mail: raquel.zanini@hotmail.com.

*Outros amores
ainda respiram profundamente em mim.
Este não tem fôlego para suspirar.
E, no entanto, tal como é
consegue o que eles ainda não conseguem:
deslembado,
nem sequer sonhado,
me acostuma com a morte.*

Wisława Szymborska. *Primeiro amor*

INTRODUÇÃO

Em uma passagem do incompleto e fragmentário registro das inúmeras viagens que realizou, Walter Benjamin relembra, com profunda emoção, o papel que o amor por Asja Lacis (1891-1979) desempenhou em sua vida. Na passagem, que relata uma conversa com o casal Gert e Egon Wissing, em 1931, no belíssimo litoral francês de Côte d'Azur, Benjamin reflete sobre suas experiências amorosas e se dá conta de que: “toda a vez que um grande amor me tinha em seu poder, eu me transformava completa e profundamente”.³ Com a confirmação de sua interlocutora Gert sobre as características do que seria “o verdadeiro trato distintivo do amor feminino”, Benjamin declara que suas experiências amorosas “o tornavam parecido com a mulher amada” e que, em suas “ligações” com Asja Lacis, essa “metamorfose” foi “a mais violenta”, a ponto de possibilitar nele a descoberta de muitas coisas.⁴ Benjamin ainda completa:

Eu conheci três mulheres diferentes em minha vida e três homens diferentes em mim. Escrever a história de minha vida, seria representar a construção e o declínio desses três homens e os compromissos presentes entre eles – poderia se dizer assim: eles representam o triunvirato de minha vida agora.⁵

Assim, mais do que uma figura feminina presente no “segundo plano” da biografia de Benjamin e apresentada apenas como sua amante, como sua namorada ou como a mulher que apresentou Brecht e o comunismo ao filósofo, Asja Lacis provocou algumas das mais profundas metamorfoses (ou a “mais violenta”, como indica o próprio pensador) no modo como Benjamin passou a ver o mundo das artes (com ênfase ao teatro), da política e, sobretudo, na sua

³ BENJAMIN, Walter. *Écrits auto-biographiques*. Paris: Christian Bourgois, 2011, p. 188-89, tradução nossa.

⁴ BENJAMIN, 2011, p. 188-89.

⁵ BENJAMIN, 2011, p. 188-89.

forma de fazer filosofia. Asja Lacis, além disso, foi aquela que, por meio de uma certa mimese amorosa e política, “fez cair” o homem Walter Benjamin e o transformou um pouco na mulher revolucionária e a frente de seu tempo como era a dramaturga e atriz letã (para sermos econômicos nos adjetivos e qualificações).

Desse modo, é objeto desse artigo a exposição de algumas das múltiplas transformações ocorridas no pensamento e na vida de Benjamin por meio das relações “porosas”⁶ de influências recíprocas que manteve com Lacis a partir do ano de 1924. Essas transformações, caracterizadas mais como metamorfoses que vão desde a largamente conhecida e estudada “adesão crítica” ao comunismo político e ao materialismo histórico até os mais esotéricos (e ainda não tão estudados) conceitos e *insights* sobre infância, educação, cidade, técnica e arte contemporânea. O propósito do nosso trabalho é, principalmente, o de tentar, mesmo que parcialmente, contribuir para o declínio a visão “de homem” que acabou negligenciando, em grande medida, o peso que “a mulher” (ou o feminino) Lacis provocou em Benjamin.

Se não fossem as amêndoas...

Em seu livro de memórias *Profissão revolucionária*, Asja Lacis relatou o primeiro encontro que teve com Walter Benjamin. A cena desse acontecimento é marcadamente cinematográfica: Lacis e Benjamin se encontram em uma mercearia da principal “Piazza” da cidade de Capri, no litoral da Itália. Asja Lacis, acompanhada de sua filha Dagmara, intencionava comprar amêndoas, mas estava com dificuldades para entender, em italiano, a fala do comerciante local. Benjamin se ofereceu para ajudá-la na tradução e, também, para carregar os pacotes de compra até a pequena casa na qual estava hospedada há cerca de um mês, por recomendação médica, para o tratamento de sua filha. Desse momento em diante, passaram a se ver com frequência em Capri. Viajaram juntos para Nápoles e, logo nos meses e anos que seguiram, se encontraram várias vezes em Berlim, em Riga (na então República Soviética da Letônia) e em Moscou⁷. Esse encontro

⁶ O conceito de porosidade é o destaque do escrito *Nápoles*. A chamada porosidade serve como uma caracterização para a diversidade caótica da cidade de Nápoles: nada é fixo, tudo pode ser improvisado e pleno de reviravoltas surpreendentes. Tudo se interpenetra. Cf. MITTELMEIER, Martin. Asja Lacis in Neapel. Wie das Konzept der Porosität den Stil der Texte Walter Benjamins und Theodor W. Adornos beeinflusst. **Culture Crossroads**. Journal of the Research Centre at the Latvian Academy of Culture, Riga, v. 8, 2015, p. 79-80.

⁷ Cf. LACIS, Asja. **Revolutionär im Beruf**: Berichte über proletarisches Theatre, über Meyerhold, Brecht, Benjamin e Piscator. Ed. Hildegard Brenner. Munique: Rogner, 1971, p. 41-42. Tradução nossa apoiada nas citações e nos comentários presentes na tese deCORTEZ, Lígia Maria Camargo Silva. **De Asja Lacis à Casa do Teatro**: teoria e práticas do teatro com e para crianças. São Paulo: USP, 2018. p. 37-38.

transformou decisivamente a vida de Benjamin e dele derivou vários trabalhos, alguns de própria autoria e outros em parceria com Lacis.

Por sua vez, a primeira impressão de Lacis sobre Benjamin desse encontro foi que, muito além de um sujeito desajeitado que mal conseguia carregar os pacotes para o qual havia se voluntariado, estava diante de um grande pensador. Asja Lacis, em seu livro de memórias, escreveu:

Minha primeira impressão: óculos que emitem luzes (reflexos) como pequenos faróis, cabelos escuros e grossos, nariz estreito, mãos desajeitadas – os pacotes caíam das mãos dele. Em suma – um sólido e próspero intelectual.⁸

Para Benjamin, que observava Lacis em Capri há mais de duas semanas, o encontro também foi descrito com bastante emoção. O filósofo se encontrava na Itália por questões financeiras (os custos eram mais cômodos), em mais uma crise conjugal e, principalmente, para isolar-se com o objetivo de escrever a tese de livre-docência sobre o drama barroco (que, em 1925, foi recusada na Universidade de Frankfurt para ingresso na carreira de professor). Segundo o biógrafo Bernd Witte, a partir da correspondência que Benjamin enviou ao seu amigo Gershom Scholem (1897-1982), Asja representava “o perigo” para seu isolamento e concentração a que se propôs para escrever. Para Benjamin, Asja era “uma revolucionária russa de Riga, uma das mulheres mais extraordinárias que já conheci”.⁹ O amor fulminante que sentiu por ela representava, no âmbito das relações afetivas e intelectuais, uma grande “libertação vital” e a possibilidade de obtenção de uma “intensa atenção à atualidade de um comunismo radical”.¹⁰

No período em que ficaram em Capri, no verão de 1924, Asja Lacis e Walter Benjamin aprofundaram suas relações a partir de temas de interesse comum, como o teatro para crianças e o comunismo bolchevique. Também viajaram por cidades como Pesto, Pompeia e Nápoles, lugares que os inspiraram para escrever, a quatro mãos, um ensaio homônimo que demonstrou a paixão pela atmosfera peculiar da cidade¹¹. Ainda no mesmo ano, mas em Berlim, por intermédio de Lacis, Benjamin conheceu Bertolt Brecht (1898-1956), pessoa com quem travou uma profunda amizade que se estendeu até os últimos dias de vida do filósofo. Benjamin viajou, ainda, no ano seguinte, até Riga, na Letônia, para visitar Asja Lacis e conhecer sua atividade de teatro com crianças e, entre 1926 e 1927, voltou

⁸ LACIS, 1971, p. 37-38.

⁹ WITTE, Berndt. **Walter Benjamin**. Trad. Romero Freitas. Belo Horizonte, Autêntica, 2017, p. 60.

¹⁰ BENJAMIN, Walter. **Correspondance**: Tome I - 1910-1928. Trad. Guy Petitdemange. Paris: Aubier-Montaigne, 1971, p. 321. Carta 135 destinada a Gershom Scholem em 07 de julho de 1924.

¹¹ *Nápoles* é um trabalho de 1924 publicado originalmente no *Frankfurter Zeitung*, em 1925. Neste artigo, nos valem de soluções de traduções presentes em BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Volume II. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e de José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000 e em BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento**: sobre o haxixe e outras drogas. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

a encontrá-la em Moscou, quando ela convalescia de uma crise psiquiátrica¹². Entre os anos 1928 e 1929, por sua vez, Lacis procurou Benjamin em Berlim e, nesse período, moraram juntos por alguns meses¹³. Em 1928, Benjamin publicou *Rua de mão única*¹⁴, obra que dedicou a Asja Lacis. Após decepções de ambas as partes, as correspondências entre os dois foram se tornando mais escassas nos anos seguintes, vindo a cessar definitivamente em 1932¹⁵.

Nápoles e suas porosidades

Walter Benjamin passou vários meses do ano de 1924 em Capri, de lá enviou muitas cartas para Scholem, sobre os mais diferentes aspectos de sua vida, de suas pesquisas, das relações de amizade que travava e, principalmente, das cidades e vilas do sul da Itália que conhecia. Dentre as cidades que conheceu, a que provocou profunda impressão em Benjamin foi Nápoles. Em uma de suas cartas, relata que “fugiu” de um evento de filosofia para conhecer melhor a cidade e declara ao amigo: “Desta vez a cidade me conquistou por seu ritmo”.¹⁶ Em outra correspondência, trata da reação dos habitantes de Nápoles à visita de Mussolini e descreve, com surpresa, como os napolitanos são barulhentos e como crianças e mulheres da cidade se vestem, que é de modo “horriavelmente” colorido. Nessa mesma carta, confessa: “Nesse mesmo dia vi Salerno. Pela segunda vez Pompeia, e talvez, pela vigésima Nápoles, cidade sobre a qual reuni muito material, observações curiosas e importantes que talvez possa vir a trabalhar”.¹⁷

Essas “observações curiosas e importantes” sobre uma cidade, observações de um fisiognomista de metrópoles¹⁸, se tornaram um dos aspectos centrais do trabalho

¹² As observações detalhadas dessa viagem foram registradas por Walter Benjamin em seu **Diário de Moscou** e vieram a ser publicadas apenas após sua morte. Nos valemos aqui da tradução em português, realizada por Hildegard Herbold, em 1989.

¹³ Cf. LACIS, 1971, p. 58-73. O *Programa de um teatro infantil proletário*, escrito por Benjamin em 1928 a pedido de Lacis, é o principal trabalho resultante desse momento e que abordaremos com maior destaque na sequência do artigo. Utilizamos aqui a tradução realizada por Marcus Vinicius Mazzari e presente em BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2012, p.111-120.

¹⁴ Após a publicação, entre os anos de 1925 e 1927, de “fragmentos” de *Rua de mão única* (*Einbahnstraße*) em diversos jornais alemães, o livro completo foi publicado em janeiro 1928, pela editora de Ernst Rowohlt de Berlim. Nos valemos aqui de duas traduções para o português, presentes em BENJAMIN, 2000 e BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única: Infância berlinense: 1900**. Trad. João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b.

¹⁵ Cf. CORTEZ, 2018, p. 49.

¹⁶ BENJAMIN, 1971, p. 315. Carta 133 destinada a Gershom Scholem em 10 de maio de 1924.

¹⁷ BENJAMIN, 1971, p. 327. Carta 136 destinada a Gershom Scholem em 16 de setembro de 1924.

¹⁸ Tese defendida pelo pesquisador Willi Bolle. Cf. BOLLE, Willi. **Fisiognomia da**

de Benjamin nos anos seguintes. Cidades como Nápoles, Berlim, Marselha, Moscou e, principalmente, Paris, se configuraram no próprio “objeto de estudo” da, então nascente, “antropologia materialista”¹⁹ de Benjamin. Mas, em 1924, lhe faltava ainda um “mote”, um recurso teórico-filosófico para suas perscrutações dos fenômenos urbanos. Apesar de ter sido aluno de Georg Simmel (1858-1918), o grande inventor da sociologia das cidades, não foi na academia que Benjamin encontrou o melhor caminho para suas investigações, mas ao melhor modo *flanêur* de perambular por uma cidade, tendo a indispensável companhia e contribuição de Asja Lacis. Benjamin se impressionou sobremaneira com a natureza física e cultural “porosa” de Nápoles. Essa noção de porosidade se tornou fundamental tanto para Benjamin quanto para Lacis. Sobre essa descoberta mútua, Lacis relata:

Andávamos para lá e para cá em Nápoles. Nós vimos muita pobreza: famílias inteiras moravam nas ruas para poupar aluguel. [...] Certa vez eu lhe disse que as casas pareciam ser porosas. Quando voltar para casa, vou pedir para que construam *décor* em múltiplos planos como aqui.²⁰

A porosidade, em Nápoles, tem sua origem em algo completamente real. É resultado do *tuff*²¹, o material de construção especial da maioria das casas da cidade. O *tuff* é um material resultante das abundantes erupções vulcânicas da região, surge do magma arremessado no ar e que se transforma em pedra. Vapor de água e outros gases escapam e deixam vazios na pedra, tornando-a porosa. Devido à sua porosidade, o *tuff* é mais leve que outros materiais e tem, assim, maior capacidade para isolamento das habitações. Além disso, sua baixa resistência o torna ideal e barato para extração como material de construção e para o manuseio na forma desejada.

Desse modo, como o material que surge e se constitui poroso a partir de erupções vulcânicas e é manuseado e utilizado de diferentes formas pelos napolitanos, diferentes ideias, conceitos e práticas, igualmente porosos e versáteis, brotaram da relação “vulcânica” entre Benjamin e Asja. O trabalho que escreveram juntos²², e que traz as fortes impressões que tiveram sobre a cidade de Nápoles, é a origem mais significativa desse evento de mútuas metamorfoses.

Metrópole Moderna: Representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 2000.

¹⁹ Objeto de diferentes pesquisas atuais sobre o autor. Benjamin estaria, nessa época, elaborando uma nova forma materialista de antropologia. Cf. BERDET, Marc. **Walter Benjamin:** la passion dialectique. Paris: Armand Coulin, 2014.

²⁰ Cf. CORTEZ, 2018, p. 39.

²¹ Segundo informação do *site* Wikipedia: “Ao longo de milênios, a pressão geotérmica extrema ajudou a formar um arenito vulcânico muito forte e durável chamado *tuff*.” Tradução nossa.

Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Naples_underground_geothermal_zone. Acesso em 25 jun. 2020.

²² O tradutor João Barrento nos recorda da tentativa de apagamento da autoria de Asja Lacis no texto por parte de T. Adorno (1903-1969) quando da organização das obras completas de Benjamin. Cf. BENJAMIN, 2013, p. 175.

O texto *Nápoles* traz a descrição atmosférica densa dos fenômenos extravagantes da vida napolitana cotidiana e funciona, à primeira vista, como uma fuga literária por Benjamin diante da profunda exigência teórica que sua habilitação sobre o drama barroco estava demandando. Nesse trabalho “literário” conjunto, a porosidade caracteriza o caos e a diversidade não só da cidade, mas das possibilidades intelectuais, percebendo que tudo se mistura, se interpenetra e se improvisa, nada está fixado. No escrito *Nápoles*, Benjamin e Lacis empreenderam juntos a interpenetração conceitual do físico-material-natural com o cultural: seja quando tratam da arquitetura, considerando-a tão porosa quanto as rochas, seja quando tratam da vida social²³.

O pesquisador Martin Mittelmeier observa que cada cena descritiva presente no texto *Nápoles* é permeada pelo princípio da porosidade.²⁴ Os poros são, inicialmente, propriedades do material de construção, mas, a partir daí, eles saltam para toda a arquitetura feita com este material e, dessa, se estendem à vida social que ocorre nos edifícios napolitanos. O conceito de porosidade toma proporção na obra benjaminiana e uma análise mais aprofundada revela que ele se tornará fundamental em sua obra posterior. Será o embrião ou o irmão gêmeo de noções como alegoria, constelação, desvio, limiar, imagem dialética etc. Ainda segundo Mittelmeier²⁵, os textos futuros de Benjamin, a exemplo do que escreveu com Lacis, são carregados de interpenetrações porosas. Benjamin e Lacis tornam o conteúdo da porosidade princípio estrutural do seu trabalho sobre a cidade italiana. A agitação de Nápoles se torna o estilo ideal da própria escrita, aninhando em uma mistura de teatro e poesia, a forma e o conteúdo. O trabalho traz, em destaque, um aspecto que será o grande encanto dos escritos de Benjamin – o antissistemático – uma abertura para o maior escopo possível de interpretações sobre um mesmo assunto e que tem sua origem física na observação sobre a versátil rocha napolitana porosa descoberta junto com Lacis²⁶.

Benjamin e Lacis defendem que “a porosidade é a lei inesgotável e sempre renovada da vida”.²⁷ A porosidade faz com que se evite o definitivo. Todas as situações são pensadas sem uma forma ideal reivindicada. Esse constante “processo de interpenetração” social, econômico, político, da arquitetura, dos hábitos e dos valores, que é a marca da porosidade, leva ao que os autores chamam de “paixão da improvisação”.²⁸ A cidade, assim, tem em suas ruas,

²³ Cf. MITTELMEIER, 2015, p. 80.

²⁴ Cf. MITTELMEIER, 2015, p. 80.

²⁵ Cf. MITTELMEIER, 2015, p. 82-83. Com o conceito de constelação, a estrutura de porosidade se tornará mais ambiciosa. Não se limita mais a algo como um “princípio do ser”. No “Prefácio epistemológico” do livro sobre o barroco, por exemplo, que era elaborado no momento preciso do contato com Lacis, Benjamin faz do tema da apresentação (*Darstellung*) o momento essencial do conhecimento. Sustenta, grosso modo, que “a verdade” de um objeto examinado, sua ideia, não se dá em um “em si” transcendental, mas unicamente pela tarefa de exposição dos elementos materiais (“porosos”) que formam uma constelação.

²⁶ MITTELMEIER, 2015, p. 82-83.

²⁷ BENJAMIN, 2013, p. 13.

²⁸ BENJAMIN, 2013, p. 12.

escadas, praças e casas um grande palco de experimentações. Benjamin e Lacis escrevem que, em Nápoles, “construção e ação fundem-se em pátios, arcadas e escadas. Em todos os lugares se preservam espaços capazes de se tornar cenário de novas e inéditas *constelações* de eventos”.²⁹ A cidade toda torna-se uma “grande escola da encenação”.³⁰ Nesse sentido, pode-se defender que a criação do conceito de porosidade nasce do interesse comum pelo teatro e da experiência de Benjamin de observar a cidade acompanhado pelo olhar cênico de Lacis.

Assim, percebendo que a improvisação é o que caracteriza a arquitetura e o modo de vida porosos e como este cotidiano pode ser observado como algo cênico, Benjamin e Lacis acrescentam, ao final do ensaio, descrições elogiosas da linguagem napolitana baseada profundamente nos gestos. Podemos, por essa via, localizar as justificativas para o profundo interesse, também, de Asja Lacis para a cidade de Nápoles. A porosidade da experimentação, da improvisação, dos gestos e dos jogos será, como veremos, a característica mais buscada em seu *Programa de um teatro infantil proletário*.

A prática teatral proletária/revolucionária de Asja Lacis

Asja Lacis desenvolveu um trabalho distinto do instituído como “oficial” na educação da União Soviética dos primeiros anos da revolução. O teatro para crianças, vigente no tempo em que Asja Lacis iniciou seu trabalho, era coordenado pela atriz Natalya Sats (1903-1993), protegida de Léon Trotsky (1879-1940) e que havia sido indicada por Konstantin Stanislavski (1863-1938)³¹. Nesse período, devido a um contingente de aproximadamente sete milhões de jovens e crianças abandonados e/ou órfãos, os chamados *besprizonirki* (literalmente “crianças de rua”, em russo), que surgiram devido à guerra mundial (1914-1918), à guerra civil (1918-1921) e à grave crise econômica, que assolaram a Rússia bolchevique dos primeiros anos, começou a se traçar os planos para a educação e acolhimento estatal das crianças com relevante papel para artes como o teatro. Asja Lacis, nessa época, integrava um grupo de artistas que se preocuparam com o aperfeiçoamento do processo educativo iniciado por Anatoly Lunacharsky, ainda em 1917, de modo a aprofundá-lo e facilitá-lo. Nesse período, começou a se traçar uma nova proposta educacional para formar as crianças no espírito da Revolução, reconhecendo seu lugar na coletividade e tendo como palavra-chave a

²⁹ BENJAMIN, 2013, p. 12, grifos nossos.

³⁰ BENJAMIN, 2013, p. 13.

³¹ Cf. CORTEZ, 2018, p. 61. Após a Revolução de Outubro de 1917, o Comissário da Educação Anatoly Lunacharsky (1875-1933) propôs a criação de um teatro para crianças e o então diretor do Teatro de Moscou, Konstantin Stanislavsky, recomendou Natalya Sats, de apenas 15 anos para o cargo. Sob a direção de Lunacharsky, Sats rapidamente começou a produzir apresentações infantis de marionetes itinerantes em palcos temporários em torno de Moscou.

cooperação. Os novos projetos pedagógicos visavam uma educação autônoma, auto-organizativa e que fosse eminentemente prática.³²

Empreender uma formação ética e estética das crianças por meio do teatro era também o objetivo de Lacis que, desde 1918, na cidade de Orel, a cerca de 350 quilômetros de Moscou, buscava sobretudo fazer teatro *com* crianças *para* crianças. Buscava, igualmente, levá-las a perceber a autonomia de “que seus olhos veem melhor, seus ouvidos ouvem melhor e suas mãos constroem, a partir do material disforme, coisas úteis”.³³ Com esta compreensão, Lacis deixou de lado textos teatrais escritos por adultos para crianças e introduziu a prática de jogos teatrais e de improvisação infantis. Enquanto o programa e a prática empreendidos por Natalya Sats tinham como objetivos a elaboração e a encenação de peças teatrais com adultos para crianças, mantendo-as numa condição de espectadoras, a proposta de Lacis incentivava o protagonismo e a autonomia. No entanto, o trabalho de Sats teve êxito e suas técnicas se tornaram o “programa oficial” de teatro infantil do Partido.³⁴

De qualquer modo, Asja seguiu desenvolvendo seu trabalho com as crianças em Orel, entretanto, os registros e a posteridade desse trabalho pioneiro foram apagados e censurados, seja na URSS, “sob a influência da ortodoxia do partido comunista russo”³⁵, ou nos países ocidentais, por meio da omissão da dimensão e da importância de Asja Lacis nas publicações realizadas das obras de Benjamin e de Brecht (de quem foi assistente em Berlim). Em sua terra, após a ascensão de Stalin ao poder, seu trabalho foi quase que completamente ignorado.³⁶

Entre os anos de 1928 e 1929, Asja se encontrava mais uma vez em Berlim como comissária especial do Partido Comunista. Após relatar a membros da Casa de Cultura Karl Liebknecht o trabalho desenvolvido em Orel com crianças, estes sugeriram, encantados, que ela apresentasse um programa de teatro infantil proletário a fim de ser desenvolvido pela instituição na Alemanha. Benjamin, que já havia conhecido o trabalho de Lacis com as crianças em uma visita que fez à artista em Riga, no ano de 1925, foi o redator dessa proposta, escrevendo-a duas vezes, pois a primeira a atriz e os membros da Casa consideraram “monstruosamente complicada”. Conforme o relato de Asja:

Em 1928, eu estava em Berlim e falei de meu trabalho a Johannes Becher e Gerhart Eiler. Eles gostaram muito de meu modelo de uma educação estética para crianças e sugeriram que eu abrisse um teatro para crianças na Casa Liebknecht. Para isso, eu tinha de desenvolver um programa. Walter Benjamin já conhecia, desde Capri, minhas ideias sobre o teatro de crianças, demonstrando um enorme interesse pelo

³² Cf. CORTEZ, 2018, p. 61.

³³ KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht**: um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 27.

³⁴ Cf. CORTEZ, 2018, p. 61-62.

³⁵ CORTEZ, 2018, p. 64-65.

³⁶ Cf. CORTEZ, 2018, p. 64.

assunto. “Vou escrever o programa”, disse ele, “e assim expor e fundamentar o seu trabalho prático”. E, de fato, ele o escreveu. Mas em sua primeira versão as minhas teses foram apresentadas de um modo monstruosamente complicado. Na Casa Liebknecht, o texto foi lido e as pessoas riram: “Foi o Benjamin que escreveu isso para você”. Devolvi o texto a ele, pedindo que o redigisse de forma mais compreensível. Assim surgiu o *Programa de um teatro para crianças*, em sua segunda versão.³⁷

Na segunda, e definitiva versão, a argumentação construída por Benjamin foi arrojada, e buscou evidenciar uma perspectiva educacional em que interpenetrações “porosas” de estética, ética e política são equacionadas à educação. Conforme pesquisa de Ligia Cortez³⁸, esse texto, após sua finalização, foi “visto com preocupação” por todos os “lados do espectro político” daquela época, pois causava desconforto em relação ao “programa oficial” de teatro infantil do Partido e a ira dos políticos nazifascistas em ascensão na Alemanha. É importante ressaltar que esses desconfortos levaram à proibição e à omissão da existência do *Programa* e das atividades de Lacis com as crianças de Orel e de Riga, tanto na União Soviética quanto no Ocidente, o que acarretou o desconhecimento por longas décadas do trabalho de Asja Lacis. Na Rússia, o Partido Comunista censurou e apagou seu trabalho com crianças e para crianças. Na República Federal da Alemanha não foi diferente: o Programa foi suprimido na primeira edição da obra que reunia escritos de Benjamin, sendo publicado pela editora Suhrkamp apenas em 1968 e, posteriormente, mencionado nas memórias de Lacis, em 1971. Ainda segundo Cortez, a partir do momento em que é publicado o *Programa*, este passa a ter influência significativa sobre o teatro contemporâneo, pois “apresenta a concepção de Lacis para o teatro para crianças e a correspondente nova ideia de infância sob a ótica revolucionária, em consonância com seus outros textos sobre literatura infantil”.³⁹

Nesse sentido, pode-se indicar uma das mais representativas transformações e marcas que a atriz e diretora revolucionária causou na vida e no pensamento do filósofo Walter Benjamin: ele passou a pensar a educação das crianças e os problemas dela a partir do ponto de vista de classes. Como ressalta Benjamin⁴⁰, esse modo de pensar a educação não tinha como objetivo a transmissão de informações ou ensinamentos, mas evidencia que isso deveria ocorrer mais tarde, sendo que, primeiro, por meio da práxis, ou seja, de um contexto, se deve educar as crianças, e não sob um ideário. Isso leva a denunciar os propósitos da educação burguesa, a renunciar às “práticas ‘imparciais’, ‘compreensivas’, ‘sensíveis’, como

³⁷ LACIS, 1971, p. 49-50, tradução nossa apoiada na citação presente em CORTEZ, 2018, p. 58.

³⁸ Cf. CORTEZ, 2018, p. 64-65.

³⁹ CORTEZ, 2018, p. 64-65.

⁴⁰ Cf. BENJAMIN, Walter. Programa de um teatro infantil proletário. **Reflexões sobre a criança, o brincar e a educação**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2012, p. 112.

também as educadoras ‘cheias de amor pela criança’, que impõe às crianças a decoreba, a reprodução de ideias prontas”.⁴¹

Como enunciado anteriormente, Lacis fazia parte da vanguarda intelectual do Partido Comunista Russo, contudo era radical tanto em “relação à forma estética quanto ao conteúdo social”⁴² das atividades educacionais e teatrais desenvolvidas. Desse modo, reconhecia sua prática com as crianças como a verdadeira possibilitadora da “transformação revolucionária de uma sociedade”.⁴³

A esquina da educação, dobrando a Rua Asja Lacis

*Esta rua se chama
Rua Asja Lacis,
em homenagem àquela que,
na qualidade de engenheira,
a rasgou dentro do autor.*

Walter Benjamin. *Rua de mão única*

Entre aos anos de 1926 e 1927, Walter Benjamin passou um curto período de dois meses na capital russa para visitar Asja Lacis, que se encontrava em recuperação em um sanatório depois de sofrer uma profunda crise psiquiátrica. Toda a estadia de Benjamin em Moscou foi ricamente detalhada em um diário bastante pessoal, que ficou inédito para pesquisadores de sua obra por mais de cinquenta anos⁴⁴. A paixão por Lacis o levou a enfrentar os mais de 25 graus negativos do inverno russo e, junto dessa paixão, o acompanha a curiosidade em relação ao quadro político de uma recém-estabelecida sociedade comunista e, com ela, as inovações no campo das artes, com especial destaque para o teatro e o cinema⁴⁵. No seu *Diário de Moscou*, Benjamin descreveu, como bom fisiognomista que era, os mais variados aspectos da cidade e cenas do cotidiano moscovita que acabaram se interpenetrando, ao modo da porosidade que apareceu em Nápoles, às observações mais íntimas e comoventes de sua relação amorosa (ou a tentativa

⁴¹ Cf. BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar**: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte/Chapecó: Editora UFMG/Argos, 2002 e BENJAMIN, 2012, p. 112.

⁴² BUCK-MORSS, 2002, p. 37.

⁴³ BUCK-MORSS, 2002, p. 37.

⁴⁴ Cf. BOLLE, 2000, p. 189. O manuscrito do diário somente veio a ser publicado em 1980 e foi organizado por Gary Smith e prefaciado por G. Scholem. Das anotações do *Diário*, Benjamin escreveu o pequeno ensaio intitulado *Moscou*, que foi publicado ainda em 1927.

⁴⁵ Cf. BENJAMIN, Walter. **Diário de Moscou**. Trad. Hildegard Herbold. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p. 47.

frustrada desta) com Asja Lacis. Quem recebeu e acompanhou Benjamin pela capital soviética foi o companheiro de Lacis, na época, o dramaturgo e diretor Bernard Reich (1894-1972). Com ele, ou por intermédio dele, conheceu o cinema russo de Dziga Vértov (1896-1954) e conseguiu assistir ao que havia de melhor da cultura de encenação russa dos anos 1920. Assistiu a montagens de Stanisláski, Vachtangov e do renomado mestre Meyerhold, com quem chegou a conversar pessoalmente⁴⁶.

Mas, devido sobretudo ao drama pessoal vivido em Moscou, as observações de Benjamin em seu diário foram por ele censuradas. Willi Bolle ressalta que “o diário como um todo foi ‘censurado’ pelo autor; pelo visto, porque o caráter íntimo do texto e as dúvidas políticas não se coadunavam com a sua concepção de crítica militante”.⁴⁷ Dessa maneira, complementa Bolle, “as energias literárias, mobilizadas pela vivência simultânea da política e da paixão” e censuradas no *Diário* teriam suas fagulhas recepcionadas na obra *Rua de mão única* (cuja dedicatória a Asja Lacis abre, em epígrafe, essa seção do artigo).

O livro *Rua de mão única*, publicado em 1928, traz uma série de pequenos textos ensaísticos e fragmentários, alguns dos quais tiveram publicações esparsas em jornais da Alemanha, e que Benjamin escreveu ao longo dos anos 1920, sob influência e inspiração das muitas viagens que realizou e, sobretudo, tocado amorosamente pelo contato com Asja Lacis e pelas vanguardas artísticas da época. Desse modo, o livro é um experimento literário moderno no melhor sentido da palavra, que traz como marca, também, as relações porosas que Benjamin teve com Lacis e com as cidades. Os diversos pequenos textos do livro trazem uma boa confusão de temas que vão desde a observação do cotidiano das cidades até as considerações sobre a atividade do crítico e do escritor, passando pela avaliação arguta de peculiaridades da política, da economia e da técnica. Tudo isso permeado profundamente por especulações, por vezes muito íntimas, sobre os relacionamentos amorosos, o casamento e a sexualidade.

O que aqui destacamos, tendo em vista o gosto pelo teatro (sobretudo o teatro pedagógico infantil) partilhado entre Benjamin e Lacis, é que na rua “rasgada” pela atriz letã, como mencionado na dedicatória do livro, uma das esquinas é a da educação, em especial, a educação das crianças. Lígia Cortez⁴⁸, atriz, diretora teatral e arte-educadora brasileira, que se dedicou a pesquisar a teoria e a prática do teatro com e para crianças, destaca que Benjamin, nos textos anteriores ao encontro com Lacis em 1924, já estava pleno de questões relativas à juventude, à infância e à educação, em especial em um texto datado de 1919, intitulado *André*

⁴⁶ Cf. BENJAMIN, 1989, p. 72. Vsévolod Meyerhold (1874-1940) foi o responsável por uma série de inovações no teatro contemporâneo e, também, grande entusiasta do teatro soviético. Suas técnicas e ideias influenciaram muitos outros artistas, como Sergei Eisenstein e, mesmo, Bertolt Brecht. Em 1918, Asja Lacis chegou a encenar uma de suas poucas peças infantis.

⁴⁷ BOLLE, 2000, p. 197.

⁴⁸ Cf. CORTEZ, 2018, p. 39.

*Gide: lá porte étroite*⁴⁹, mas, nesses trabalhos, não estão expressos elementos que os vinculem mais fortemente à realidade social como os que viriam a aparecer em *Rua de mão única*.

A título de exemplo, no pequeno escrito “Canteiro de obras”⁵⁰ de *Rua de mão única*, derivado originalmente do trabalho *Livros infantis velhos e esquecidos*⁵¹, publicado em 1924 como resenha sobre a obra *Alte vergessene Kinderbücher* de Karl Hobrecker, sua escrita já passa a ser permeada “porosamente” de elementos históricos e sociais mais precisos. Aqui, especificamente, traz elementos da historicidade da produção dos livros voltados a crianças na Alemanha. Nesse escrito, evidencia elementos da obra de Hobrecker que estão em perfeita sintonia com o que ele e Lacis discutiam sobre educação, qual seja, o de reconhecer que “a criança exige do adulto uma representação clara e compreensível, mas ‘não’ infantil”.⁵² Essa identificação das crianças como seres “distantes e incomensuráveis” foi profundamente questionada por Lacis e Benjamin, em especial, na avaliação da produção de literatura infantil, na atividade teatral, nas propostas de escolarização e na relação com as mídias (como foram as experiências radiofônicas de Benjamin voltadas para as crianças).

Não somente Benjamin foi influenciado pela perspectiva de Lacis sobre a educação. O trabalho intelectual “burguês” de Benjamin também causou impacto na visão de Lacis. Nos anos 1970, em sua obra de memórias *Revolutionär im Beruf*, Lacis declarou que:

Naquela época em Capri, eu não entendia corretamente a conexão entre a alegoria e a poesia moderna, retrospectivamente, agora vejo como Benjamin foi perceptivo ao ver através do problema moderno da forma. Já nos anos vinte a alegoria emerge nas obras do “Agit-trop” e nos dramas de Brecht (*Mahagonny*, *Das Baderner Lehrstück vom Einverständnis*) como um meio de expressão de inteira validade.⁵³

As marcas deixadas pela revolucionária, a partir dessa provocação, foram fundamentais e dão o tom na escrita que Benjamin faz do *Programa* para o trabalho dela. Nele está a defesa da garantia da infância às crianças, assim como o reconhecimento destas como sujeitos sociais. A defesa e o reconhecimento da infância, que o *Programa* destinado a Lacis traz, ressaltam a importância do trabalho coletivo com as crianças, o que, por sua vez, implica na troca e na importante consideração das diferenças e resolução de tensões. Algo que é sustentado por Benjamin como sendo “os verdadeiros educadores”⁵⁴ das crianças.

⁴⁹ BENJAMIN, 2012, p. 49-52.

⁵⁰ BENJAMIN, 2000, p. 18.

⁵¹ BENJAMIN, 2012, p. 53-68.

⁵² BENJAMIN, 2012, p. 55.

⁵³ LACIS, 1971, p. 43-44, tradução nossa apoiada na citação presente em BUCK-MORSS, 2002, p. 449.

⁵⁴ BENJAMIN, 2012, p. 114.

É por essas marcas que tanto Cortez⁵⁵ quanto Buck-Morss⁵⁶ colocam Lacis como “uma espécie de Ariadne no labirinto intelectual” do filósofo. Assim, “o significado de Asja Lacis para Walter Benjamin, considerando a maneira como ele passa a elaborar a própria infância (e a educação) a partir desse encontro e dar atenção particular para esse problema, apresenta-se decisivo na trajetória (de Benjamin)”.⁵⁷

Foi após o encontro com Lacis que Benjamin se dedicou a escrever sobre sua relação com a cidade e o resgate de suas memórias de infância, a exemplo do *livro Infância em Berlim por volta de 1900*. Suspeita-se que tal opção tenha surgido do debate com Lacis sobre a “dimensão social” do trabalho de Benjamin. Conta-se que Lacis, ainda em Capri, ao saber que Benjamin se ocupava do estudo do drama alemão, do período barroco, lhe questiona sobre “por que se ocupar com uma literatura morta”.⁵⁸ Em carta ao seu amigo Scholem, o filósofo relatou como justamente essa provocação levou-o a uma “virada”. Segundo Benjamin, na carta, as provocações de Lacis despertaram nele a vontade de não mais “mascarar os momentos políticos da forma contemporânea do meu pensamento na forma ultrapassada, mas de desenvolvê-los experimentalmente, em forma extrema”.⁵⁹ Indicava, também, que esse movimento o levaria a deixar de lado a exegese literária da literatura alemã e a dedicar-se a formas literárias, como a presente na obra *Rua de mão única*, composta por aforismos, piadas, sonhos, textos curtos e fragmentos, todos elaborados inicialmente para serem publicados em jornais⁶⁰. Essa forma literária de *Rua de mão única* traz características que, por suas “permeabilidades” estilísticas, podem ser igualmente consideradas porosas.

Susan Buck-Morss destaca o autorreconhecimento da mudança de *métier* do filósofo, de “escritor esotérico de tratados” torna-se “engenheiro mecânico”.⁶¹ Essa foi a rua rasgada por Lacis em Benjamin. No texto inicial de *Rua de mão única*, intitulado *Posto de gasolina*, no qual expõe essa mudança de condições, alega que:

as opiniões, para o aparelho gigante da vida social, são o que é o óleo para as máquinas; ninguém se posta diante de uma turbina e a irriga com óleo de máquina. Borrifa-se um pouco em rebites e juntas ocultos, que é preciso conhecer.⁶²

Essa guinada na produção do filósofo, causada tanto pela provocação de Lacis quanto pelos novos meandros intelectuais que ela o levou a conhecer e percorrer, assim como suas novas leituras, promoveu uma produção profícua e crítica em Benjamin. Cortez⁶³ aponta, ainda, que, após o contato com os relatos de Asja

⁵⁵ Cf. CORTEZ, 2018, p. 41.

⁵⁶ Cf. BUCK-MORSS, 2002, p. 37.

⁵⁷ CORTEZ, 2018, p. 41.

⁵⁸ BUCK-MORSS, 2018, p. 37.

⁵⁹ BUCK-MORSS, 2018, p. 38.

⁶⁰ BUCK-MORSS, 2018, p. 39.

⁶¹ BUCK-MORSS, 2002, p. 40.

⁶² BENJAMIN, 2013b, p. 9.

⁶³ CORTEZ, 2018, p. 77.

Lacis e sua prática teatral com crianças, a “improvisação como alegria e aventura” torna-se não apenas central na defesa de um teatro infantil, mas em toda a filosofia de Benjamin, que passou a buscar o rompimento com a “ideologia incrustada nos conceitos e hábitos filosóficos tradicionais, adicionando vida e dinâmica às ideias”, do mesmo modo que o estético e o político ganharam centralidade. Esse olhar sobre a educação, mediado pelo caráter ético, estético e político, que a prática teatral de Lacis proporcionava, foi o elemento que também vinculou Benjamin a Bertolt Brecht e a seu teatro épico. Uma amizade que perdurou mesmo após o distanciamento do filósofo da atriz.

Asja Lacis entre Benjamin e Brecht: negligências

Foi por intermédio de Asja Lacis que Walter Benjamin, aquele que possivelmente se tornaria “um dos críticos mais perspicazes e agudos da obra de Brecht, quer da lírica como da dramática”⁶⁴, conheceu o poeta de Augsburg. O encontro, que da parte de Brecht não resultou, inicialmente, em grande entusiasmo⁶⁵, acabou se transformando com os anos e produzindo profundas influências no modo de pensar artístico, filosófico e político de Benjamin. Lacis foi responsável pelo contato inicial de Benjamin com o comunismo e, por sua vez, Brecht foi o responsável pela compreensão prática mais acabada e madura do filósofo voltada para as vanguardas artísticas. Em carta a G. Scholem, em 1931, na qual descreveu algumas impressões sobre a política da época e sua posição favorável em relação ao trabalho de Brecht, Benjamin, que anteriormente anunciou o interesse seu em ingressar no Partido Comunista e havia recebido do amigo uma resposta que buscava demovê-lo de tal decisão, indicando os riscos desta, anuncia a condição de sua relação com partido comunista. Benjamin respondia agora dizendo que:

não deves pensar que eu tenha alguma ilusão a respeito da sorte que me espera, a mim e às minhas coisas, no partido; ou que eu tenha alguma ilusão sobre a duração que poderia vir a ter a minha eventual filiação partidária.⁶⁶

Sob a marca desse encontro, e considerando ainda a proposta do presente artigo, é fundamental checar a dimensão do trabalho coletivo negligenciado e presente no que depois constituiu a teoria do teatro épico, ainda que, pelo seu caráter de

⁶⁴ CHIARINI, Paolo. **Bertolt Brecht**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 19.

⁶⁵ LACIS, 1971, p. 49, tradução nossa apoiada na passagem presente em BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 142.

⁶⁶ BENJAMIN, Walter. **Briefe**. V. II. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, p. 530-531, tradução nossa apoiada na citação presente em KONDER, Leandro. **Walter Benjamin: o marxismo da melancolia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1999, p. 26.

experimentalismo e constantes revisitações, resultou num projeto inconcluso. Asja Lacis exerceu, no teatro de Brecht, forte “influência nos experimentos construtivistas em atrito com o teatro naturalista”⁶⁷, corrente à qual o poeta Brecht aderiu na fase inicial de sua carreira como dramaturgo, logo após romper com o expressionismo. Essa mudança de rumo é observada por Benjamin já na primeira versão do ensaio *O que é teatro épico?*⁶⁸ A nota de Benjamin sobre esse ponto pode ser lida à luz da seguinte passagem:

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 teatro dinâmico – tem de reprimi-la, a fim de dedicar-se sem desvios a seus objetivos: representar a realidade.⁶⁹

A desmistificação do palco teatral, evidenciando-o como teatro, está na base da crítica. A crítica ao teatro naturalista e os traços que caracterizam o efeito V (efeito de estranhamento - em alemão, *Verfremdungseffekt*) e da representação cênica exigem que não se distancie “apenas os objetos internos às peças – temas, comportamentos, referência etc. – ele incide sobre essas peças mesmas e também – ou principalmente – a elas ele distancia”⁷⁰. Não se trata, por seu turno, de evidenciar o dedo apontando, em riste, para a máscara que cobre àquele(a) que atua, mas, acima de tudo, desnaturalizar no palco a ideia de que se trata de uma “representação da representação”⁷¹.

Esse aspecto, além de receber forte influência do teatro russo, possivelmente recebeu de Lacis influência decisiva.⁷² Ou seja, a ideia de que o teatro em momento algum deve escamotear a premissa de evidenciar-se que é teatro, e não uma representação natural da realidade. Aquilo que está na base da quebra da chamada “quarta parede” consiste, por seu turno, na necessidade de eliminar “o fosso” ilusionista e sacro, como chama atenção Benjamin, que separa público e palco em todos os seus aspectos. Sem essa quebra o ilusionismo cênico da dramaturgia tradicional, responsável por mascarar os processos do mundo real, continuará a servir aos interesses burgueses nada dispostos a abrir as portas do teatro para o povo, uma vez que revelaria, também de forma teatral, a barbárie escondida atrás das cortinas cênicas.

A história da gênese do teatro épico parece revelar que, a despeito de ser obra de uma só pessoa, este, ao contrário, se beneficiou antes de uma fundamental dimensão coletiva do processo criativo, a qual não deve ser negligenciada. Essa dimensão, por sua vez, parece ter como uma de suas decisivas contribuições a

⁶⁷ CORTEZ, 2018, p. 31.

⁶⁸ BENJAMIN, 2017, p. 11-21. O texto definitivo (segunda versão) foi apresentado por Benjamin em 1939.

⁶⁹ BENJAMIN, 2017, p. 13.

⁷⁰ PASTA, José Antonio. Brecht/Brasil/1997 (vinte anos depois). *In*: BENJAMIN, 2017, p. 135.

⁷¹ BENJAMIN, 2017, p. 135.

⁷² Cf. CORTEZ, 2018, p. 31

assinatura de vários colaboradores e colaboradoras de Brecht, dentre eles(as) Asja Lacis, como é possível constatar à luz da tese de Lígia Cortez (2018). Segundo a pesquisadora, confrontando o texto biográfico de Brecht (escrito por Frederic Ewen) com o relato de Asja, observa-se o desprezo dado à influência decisiva de Asja, uma importante personagem dessa dimensão coletiva da construção da cena épica. Por outro lado, sob o confronto da acareação, sustenta que, se o relato de Lacis é verdadeiro (perspectiva aderida pela pesquisadora), “é possível avaliar o peso de sua contribuição nesse processo na origem desse conceito-chave [o de estranhamento]”.⁷³

Outro capítulo da relação porosa entre Benjamin e Lacis merece ser destacado, que revela, mais uma vez, o apagamento da importância da dramaturga letã na origem do teatro épico: esse capítulo, redigido por Walter Benjamin, se encontra nas conversas com Brecht, texto que se apresenta notadamente mais sob a marca do traço biográfico do que propriamente a de um artigo ou ensaio literário sobre o poeta, produção que era mais costumeira a Benjamin. Entre os anos de 1934 e 1938, Benjamin teria registrado suas conversas com Brecht em Svendborg, na Dinamarca⁷⁴. Discutiram Kafka, Lênin, Dostoiévski, sobre a política da URSS, o teatro (especialmente o épico), entre outros assuntos que despertavam o interesse mútuo. Em determinado momento dessas conversas, parece ser revelado, indiretamente, algo importante sobre a figura de Asja Lacis, e o papel subdimensionado que lhe é atribuído por Brecht e reproduzido pela mão de Benjamin. Em um dos trechos, retirado de uma conversa de 29 de junho de 1938 (a citação é longa, mas fundamental, uma vez que revela um dos capítulos dessa relação porosa entre Benjamin e Asja), lê-se:

Brecht fala do teatro épico; cita o teatro infantil, no qual os erros de montagem, funcionando como efeitos de estranhamento, conferem traços épicos à apresentação. [...] Brecht, por sua vez, citou o momento no qual está acororada a ideia do teatro épico. Foi um ensaio da montagem de Munique de *Eduardo II*. A batalha que aparece na peça devia ocupar o palco por 45 minutos. Brecht não conseguia dar conta dos soldados. (Asja [Lacis], sua assistente de direção, tampouco.) Por fim, ele se dirigiu a [Karl] Valentin, à época seu amigo íntimo, que estava presente no ensaio, e, confuso, perguntou: “Então, que tal? Como estão os soldados?” Valentin: “Estão pálidos; têm medo”. Essa observação foi decisiva. Brecht acrescentou: “Estão cansados”. Os rostos dos soldados receberam uma grossa camada de giz. E, nesse dia, o estilo de montagem foi encontrado.⁷⁵

É curioso notar o papel secundário que Brecht, em relação a montagem da peça, atribui a Asja Lacis. Não por ser classificada como “assistente de direção”, o que de fato era uma de suas atribuições na montagem de *Eduardo II*, mas o juízo de valor explícita que ela “tampouco” conseguia dar conta do efeito esperado aos

⁷³ CORTEZ, 2018, p. 32, inserção nossa.

⁷⁴ BENJAMIN, 2017, p. 13.

⁷⁵ BENJAMIN, 2017, p. 109.

soldados. Esse juízo, ainda, se apresenta como lacunar na medida em que desconsidera, no relato em questão, o protagonismo de Lacis e seu *insight* em maquiar de branco os rostos dos figurantes que interpretavam os soldados, além de ter sugerido como eles deveriam marchar. Esse aspecto, por um lado, é tangenciado no relato da conversa entre os dois; por outro, eles abdicam de mencionar a autoria da ideia. Assim, é possível observar a mesma cena, mas agora sob um olhar “épico” da distância, a partir da personagem suprimida:

Ele [Brecht] me fazia perguntas sobre a Revolução de Outubro e o teatro soviético. Ele me contava seus planos para Eduardo II e suas ideias de cenas com soldados. Eu lhe sugeria: é preciso maquiar com branco todos os soldados e eles devem marchar mecanicamente, como marionetes, sob os toques do tambor de guerra. [...] Era essa minha concepção, mas faltava algum detalhe na cena dos soldados. Foi quando Valentin, que assistia a alguns ensaios, disse: “estão brancos porque estão com medo”. E Brecht completou: porque estão exaustos também”. Agora estava tudo pronto: a cena tinha ganhado uma cor a mais.”⁷⁶

Notem-se as nuances que diferenciam as divergências de relatos entre as personagens diretas e as indiretamente envolvidas. Enquanto Brecht atribuiu um papel decisivo à participação de Valentin, ao mesmo passo que sugere pouca importância da contribuição de Lacis, esta, ao contrário, exaltou a dimensão da construção coletiva dos efeitos que provocariam o distanciamento, evidenciado o aspecto narrativo da cena. Ela, ainda, procurou salientar a coloração única para a composição coletiva da construção do efeito cênico, enquanto Brecht tangenciou sua importância. Chama ainda a atenção o fato de ser, pela mão de Benjamin, em 1938, que o esquecimento da influência decisiva de Asja Lacis aparece na fala de Brecht.

Por fim, as relações porosas entre Benjamin, Lacis e Brecht soam um pouco como a imagem do filme *Rashomon*⁷⁷. Nele, observamos o estupro de uma personagem (Masako), seguido do assassinato de seu esposo (Takehiro). A trama se desenrola sob a ótica do julgamento do assassino (Tajomaru), mas narrado de quatro modos, cada qual pela perspectiva peculiar de cada uma das personagens envolvidas no crime, entre elas, a de um sacerdote que teria testemunhado o fato e contado a história a um camponês que, assim como ele, procurava refúgio nas ruínas de pedra do portão de Rashomon. São quatro relatos, quatro “poros”, seguidos de quatro “verdades” que se interpenetram, se chocam e se conflitam, sob a marca das contradições existentes entre si, entre as quais a do próprio espírito do morto. Este apresenta seu testemunho por meio de um médium, o único que detém a condição de lhe dar voz.

⁷⁶ LACIS apud CORTEZ, 2018, p. 32.

⁷⁷ Direção de Akira Kurosawa, Japão, 1951.

Considerações finais

A “porosidade” de Benjamin é o resultado direto de sua relação com os diferentes personagens com quem cruzou no percurso de sua existência. A exemplo, bastante conhecido e discutido, da influência que recebeu de Bertolt Brecht e Gershom Scholem, muitos foram os traços e os rastros que passaram a permear substancialmente o pensamento do filósofo. Todos esses personagens são indiscutivelmente muito significativos, mas pouco se tratou a respeito da “engenheira” Asja Lacis que lhe “rasgou” uma rua, que lhe tornou “mais feminino”, que trouxe a vivificação da arte, da infância e da cidade, e que promoveu a materialidade e a centralidade da relação estética e política com o cotidiano. Essa figura feminina, como tantas na história “contada pelos vencedores”, teve seu papel diminuído, apagado e negligenciado.

A dialética do pensamento de Benjamin, relacionando teoria e prática, o seu legado para o ensino do teatro, para a filosofia e para se pensar a relação dos sujeitos com as cidades e com sua infância, são, sem dúvida, bastante pertinentes e atuais. O que foi ignorado é o papel fundamental de Asja Lacis nesse processo, que tentamos apresentar neste artigo. Esse papel não foi de mero coadjuvante, e teve, em muitos momentos de seu enredo intelectual e artístico, função “porosa” e paralela de igual protagonista.

Essas são algumas evidências de metamorfoses que o amor pode provocar. Reconhecer a relação porosa de Benjamin e Lacis, tanto quanto com o mundo e sua história, foi o objetivo deste artigo, que apresentou as múltiplas facetas dessa relação em que o protagonismo de ambos apenas maximizou a interpenetração da relação afetiva, com aspectos acadêmicos, políticos e artísticos.

Foi “o reconhecimento do feminino”, a partir da relação com Asja Lacis, que renovou o modo como Benjamin tratou de temas que, na maioria das vezes, já estavam presentes em suas produções anteriores. Esses temas, por sua vez, sofreram diversas metamorfoses e ganharam perspectivas críticas que proporcionam aos seus leitores experiências únicas. Como no caso do escrito a quatro mãos sobre a cidade Nápoles, que serviu a constituição do olhar atento para o “palco” do cotidiano e que será repetido pelo filósofo quando este percorrerá as ruas de outras cidades como Moscou, Riga, Berlim ou Paris, o que a relação porosa entre Lacis e Benjamin provocou torna-se, fundamentalmente, para todos nós, um convite para que reconhecimentos semelhantes sejam procurados em nossas vidas, nossas cidades e nossas relações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. **Briefe**. Volume II. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Gershorn Scholem und Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- BENJAMIN, Walter. **Correspondance**: Tome I - 1910-1928. Trad. Guy Petitdemange. Paris: Aubier-Montaigne, 1971.
- BENJAMIN, Walter. **Diário de Moscou**. Trad. Hildegard Herbold. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **Écrits auto-brigrafiques**. Paris: Christian Bourgois éditeur, 2011.
- BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. Trad. Cláudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.
- BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento**: sobre o haxixe e outras drogas. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Volume II. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e de José Carlos Martins Barbosa. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução, apresentação e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**: Infância berlinense: 1900. Trad. João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b.
- BERDET, Marc. **Walter Benjamin**: la passion dialectique. Paris: Armand Colin, 2014.
- BOLLE, Willi. **Fisiognomia da Metrópole Moderna**: Representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 2000.
- BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar**: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte/Chapecó: Editora UFMG/Argos, 2002
- CHIARINI, Paolo. **Bertolt Brecht**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CORTEZ, Ligia M. C. S. **De Asja Lacis à Casa do Teatro**: teoria e práticas do teatro com e para crianças. São Paulo: USP, 2018. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-11022019-154743/pt-br.php>. Acesso em 05 mai. 2020.
- KONDER, Leandro. **Walter Benjamin**: o marxismo da melancolia. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1999.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht**: um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 1991.

LACIS, Asja. **Revolutionär im Beruf**: Berichte über proletarisches Theatre, über Meyerhold, Brecht, Benjamin e Piscator, ed. Hildegard Brenner. Munique, Rogner, 1971.

MITTELMEIER, Martin. “Asja Lacis in Neapel. Wie das Konzept der Porosität den Stil der Texte Walter Benjamins und Theodor W. Adornos beeinflusst”.

Culture Crossroads. Journal of the Research Centre at the Latvian Academy of Culture, Riga, v.8, 2015, p.79-80. Disponível em:

<http://www.culturecrossroads.lv/pdf/22/de>. Acesso em 20 jun. 2020.

NAPLES underground geothermal zone. In: WIKIPEDIA: a enciclopédia livre.

Wikimedia, 2020. Disponível em:

https://en.wikipedia.org/wiki/Naples_underground_geothermal_zone. Acesso em 25 jun. 2020.

RASHOMON. Direção: Akira Kurosawa. Produção de Minoru Jingo. Japão: Daiei, 1950. 1 DVD. (86 min.)

WITTE, Berndt. **Walter Benjamin**. Trad. Romero Freitas. Belo Horizonte, Autêntica, 2017.

Artigo recebido em 30/06/2020
aceito em 20/07/2020