

Dramaturgia não-aristotélica

Bertolt Brecht (Seleção e tradução: Luciano Gatti)¹

1) Dramaturgia não-aristotélica e modo científico de observação²

Eu gostaria de dizer algo breve a respeito da relação entre dramaturgia não-aristotélica e modo científico de observação. A dramaturgia não-aristotélica de modo algum se serve da empatia [*Einfühlung*] do espectador (identificação – mimesis) de maneira tão inofensiva como a dramaturgia aristotélica; o modo como ela se coloca perante certos efeitos psíquicos como, por exemplo, a catarse também é substancialmente diferente. Assim como ela não pretende entregar seus heróis ao mundo como se os enviasse a seu destino inexorável, também lhe é estranho entregar o espectador a uma vivência teatral sugestiva. Ao esforçar-se em ensinar ao seu espectador um comportamento prático bem preciso, cuja finalidade é a transformação do mundo, ela já confere a ele, no teatro, uma postura fundamentalmente distinta daquela com a qual ele está acostumado: o espectador passa a ter condições de assumir uma postura crítica e controladora. Por meio desses princípios o dramaturgo abandona o ponto de vista do observador mais ou menos incontrolável; e o mundo que ele mostra pode ser tanto comparado com o mundo real quanto criticado por ele; o objetivo, portanto, é tornar o mundo, ou seja, o mundo real, manejável (praticável) para o espectador. Assim cabe à dramaturgia não-aristotélica fornecer definições praticáveis. Aquelas ciências que dizem algo a respeito da vida em sociedade devem ser aproveitadas por tal dramaturgia, inclusive para a crítica de tal dramaturgia. Esta dramaturgia e sua crítica talvez não lucrem com os resultados, por exemplo, da psicologia comportamental não-introspectiva, mas com certeza podem lucrar com seu ponto de vista. Ela utiliza, ao menos como princípio heurístico, a dialética materialista, o único método que torna possível dizer algo a respeito do movimento das grandes massas humanas.

2) Sobre as possibilidades de dramaturgias não-aristotélicas³

Abranger a dramaturgia ocidental sob o conceito de dramaturgia aristotélica é viável na medida em que se tratar de apresentações imitativas [*nachahmende Darstellungen*], segundo as quais não somente os artistas imitam a representação de certos homens, mas também como uma apresentação em que a imitação dos artistas e, com ela, a imitação dos homens representados e imitados ocorra por meio de um ato de *empatia*. No decorrer dos séculos, diversos povos produziram dramaturgias que se distinguem facilmente umas das outras. As mais importantes seriam a grega, a dramaturgia dos mistérios, a dramaturgia dos jesuítas, a espanhola, a elisabetana, a francesa clássica e a alemã do século XVIII. A *forma de transitar* entre o palco e a plateia, contudo, sempre foi a empatia aristotélica.

1 Os textos aqui reunidos foram escritos por Brecht, na segunda metade da década de 1930. Eles pertencem a um amplo conjunto de trabalhos de cunho mais teórico que dramatúrgico, realizado como um exercício de auto-reflexão a respeito de sua própria prática teatral. Da crítica à *Poética* de Aristóteles ao uso do diálogo para discutir o efeito de estranhamento, essa pequena seleção busca iluminar, de diversos ângulos, o conceito de “dramaturgia não-aristotélica”, cunhado por Brecht para demarcar a diferença entre sua concepção de teatro épico e o que ele entende por teatro dramático ou aristotélico. Com teor e estilo diversos, tais fragmentos permitem vislumbrar o tratamento ainda exploratório de questões que seriam retomadas em estudos mais ambiciosos como *A compra do latão* e o *Pequeno organon para o teatro*. A tradução foi feita a partir da edição das obras completas editada pela Suhrkamp em 1988: Bertolt Brecht. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 22-1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988.

2 “Nichtaristotelische Dramatik und wissenschaftliche Betrachtungsweise”, in *Werke* 22-1, p. 168-9.

3 “Über die Möglichkeiten Nichtaristotelischer Dramatiken”, in *Werke* 22-1, p. 169-70.

3) Crítica da *Poética* de Aristóteles⁴

A expressão “dramaturgia não-aristotélica” necessita de elucidação. Ela pretende definir-se ao afastar-se da dramaturgia aristotélica, a qual designa toda dramaturgia compatível com o ponto que consideramos o principal da definição aristotélica de tragédia. Não consideramos como ponto principal a conhecida exigência das três unidades. Como estabeleceu a pesquisa mais recente, ela não foi exigida por Aristóteles. Para nós, tem maior interesse social o que Aristóteles estabelece como a finalidade da tragédia, ou seja, a catarse, a purificação do espectador de temor e compaixão por meio da imitação de ações capazes de suscitar temor e compaixão. Esta purificação ocorre por causa de um ato psíquico bastante singular: a empatia do espectador com os personagens da ação imitados pelos atores. Nós designamos uma dramaturgia como aristotélica quando esta empatia é provocada por ela, sendo inteiramente indiferente se com ou sem o emprego das regras mencionadas por Aristóteles. O ato psíquico singular da empatia é realizado de maneira muito variada no decorrer dos séculos.

Crítica da *Poética*. Nós acompanhamos Aristóteles (no quarto capítulo da *Poética*) quando ele fala, de maneira muito geral, sobre a alegria provocada pelas apresentações imitativas e indica o aprendizado como fundamento de tal alegria. Mas, logo no capítulo sexto, o campo da imitação para a tragédia é restringido e especificado. Apenas as ações que provocam temor e compaixão devem ser imitadas; e que devam ser imitadas com a finalidade de provocar temor e compaixão é mais uma restrição. Torna-se evidente que a imitação pelos atores de homens em ação deve provocar a imitação dos atores pelos espectadores. O modo de recepção da obra de arte é a empatia com o ator e, por meio dele, com a personagem da peça.

Empatia em Aristóteles. Não se trata de encontrar em Aristóteles, como modo de recepção da obra de arte pelo espectador, a empatia que ocorre hoje como empatia com o indivíduo do alto capitalismo. Temos, contudo, nos gregos, aquilo que sempre entendemos por catarse, em cuja base podemos supor alguma forma de empatia, e da qual decorrem entre nós circunstâncias muito distantes. A postura do espectador concebida como inteiramente livre, crítica, e a partir de soluções puramente terrenas para as dificuldades não é base para catarse.

A renúncia à empatia é apenas temporária? É fácil supor que a renúncia à empatia, à qual se obrigou a dramaturgia do nosso tempo, seja um ato inteiramente temporário, resultante da situação difícil da dramaturgia do alto capitalismo – ela precisa entregar suas apresentações da vida em conjunto dos homens a um público que se encontra na mais acirrada luta de classes, sem poder fazer nada para apaziguar tal luta. Que a provisoriedade de tal renúncia não seria nada é algo que fala contra ela, mas não aos nossos olhos. Mas que a empatia recupere seu antigo lugar, assim como a religiosidade da qual ela é uma forma, não diz muito a seu favor. Com certeza, ela deve sua deterioração à podridão geral de nossa ordem social; não lhe resta, porém, nenhum motivo para sobreviver a ela.

4) Teses sobre a tarefa da empatia nas artes teatrais⁵

I – O teatro contemporâneo parte da suposição de que a transmissão de uma obra de arte teatral ao espectador só pode ocorrer caso o espectador se identifique com as personagens da peça. Ele desconhece outro meio de transmissão de uma obra de arte e restringe a construção de sua técnica ao aperfeiçoamento de métodos de produção de tal empatia.

II – A construção completa do palco, seja ela empreendida de modo naturalista ou elíptica

4 “Kritik der 'Poetik' des Aristoteles”, in *Werke* 22-1, p. 171-2.

5 “Thesen über die Aufgabe der Einfühlung in den theatralischen Künsten”, in *Werke* 22-1, p. 175-6.

[*andeutend*], também deve forçar a mais completa empatia do espectador com o meio apresentado.

III – Esta empatia (identificação), um fenômeno social, que significou um grande progresso para uma determinada época histórica, torna-se cada vez mais um obstáculo ao desenvolvimento posterior da função social das artes cênicas. A burguesia emergente, que promoveu um desdobramento poderoso das forças produtivas com a emancipação econômica da personalidade individual, estava interessada nesta identificação em sua arte. Hoje, quando a personalidade individual “livre” transformou-se em um empecilho à continuidade do desdobramento das forças produtivas, a técnica artística da empatia perdeu sua legitimidade. A personalidade individual teve que abandonar sua função nos grandes coletivos, o que ocorre com difíceis lutas diante de nossos olhos. Os processos decisivos da nossa época não podem mais ser compreendidos do ponto de vista das personalidades individuais; eles não podem mais ser influenciados pelas personalidades individuais. Com isso, as vantagens da técnica de empatia declinam, mas a arte de modo algum declina junto com a técnica de empatia

IV – As tentativas de reconfigurar a técnica de identificação, de modo que ela, daqui por diante, decorra dos coletivos (classes), não são promissoras. Elas levam a deformações e abstrações irrealistas das pessoas e dos coletivos. O papel da personalidade individual no coletivo se torna inapresentável, mesmo que ele seja de grande significado.

V – As artes teatrais se encontram diante da tarefa de dar uma nova forma à mediação entre a obra de arte e o espectador. Elas têm que abandonar seu monopólio de condução do espectador avessa à crítica e à contradição; elas têm que aspirar e também organizar apresentações da convivência social dos homens, que possibilitem ao espectador uma postura crítica e, eventualmente, contraditória, tanto em face dos processos apresentados quanto também da apresentação.

VI – Os processos devem ser transmitidos ao espectador, antes de tudo, por meio daquilo que eles têm de espantoso e estranho. Isto é necessário a fim de que eles sejam representados segundo seu lado controlável, passando de processos conhecidos a processos reconhecidos.

VII – Com isto, as artes teatrais liquidam o resíduo de culto, originário de épocas passadas, que ainda as impregnava; elas também abandonam o estágio em que ajudavam a interpretar o mundo para entrar no estágio em que ajudam a transformá-lo.

VIII – Esta refuncionalização [*Umfunktionierung*] social exige uma completa reorganização [*Umbau*] da técnica.

IX – Apesar disto, ela de modo algum afasta, como se poderia temer, as emoções do âmbito da arte. Na verdade, ela transforma, sem piedade, o papel social das emoções, que, hoje, jogam a favor dos dominantes. Com o afastamento da empatia de sua posição dominante não há um declínio das reações emotivas, as quais derivam dos interesses e os fomentam. É justamente a técnica de empatia que permite promover reações emotivas que não tenham a ver com os interesses. Uma apresentação que renuncie em larga medida à empatia permitirá uma tomada de posição calcada em interesses reconhecidos, e precisamente uma tomada de posição cujo lado emotivo esteja em harmonia com seu lado crítico.

5) Sobre a designação “transformação integral”⁶

6 “Über die Bezeichnung 'restlose Verwandlung'”, in *Werke* 22-1, p. 178-9.

Esta expressão necessita de um esclarecimento. O empenho do ator em transformar-se na personagem teatral a ponto de eliminar sua própria pessoa – o último a fundamentá-la teoricamente e com exercícios foi Stanislavski – serve à identificação mais integral possível do espectador com tal personagem ou com a personagem com que ela contracenava. É evidente que Stanislavski também sabe que só se pode falar de teatro civilizado quando a identificação não é integral: o espectador continua sempre consciente de que se encontra no teatro. A ilusão que ele desfruta é, enquanto tal, consciente para ele.⁷ A ideologia da tragédia vive desta contradição intencional. (O espectador deve percorrer alturas e profundezas sem correr risco real, tomar parte, pelo menos no teatro, de pensamentos, estados de espírito e ações de pessoas elevadas, viver seus impulsos etc.). Mesmo um modo de encenar que não almeja à identificação do espectador com o ator (e que denominamos de “épico”) não está interessado, por sua vez, na *completa* exclusão da identificação. Caso os dois modos de encenar devam ser diferenciados, não se trata de categorias “puras” como as da metafísica. Uma vez que se busca, ao contrário, trabalhar com as diferenças, deve-se enfrentar nos demais modos de encenar a reserva do espectador que sempre permanece em relação à transformação: e nos modos épicos de encenar, por sua vez, o momento restante negligenciado na transformação também deve ser enfrentado. A designação “integral” vale para a *tendência* dos demais modos de encenar criticados.

6) Limites da dramaturgia não-aristotélica⁸

Não tem nenhum sentido dissimular a nós mesmos o que uma dramaturgia não-aristotélica (que não parte da empatia) *não* é capaz de fazer. Se fizermos isto, não conseguimos mostrar de maneira suficientemente clara o que ela pode fazer. Um dos momentos mais significativos do recuo das declarações determinadas para as não-determinadas é a postura da nova dramaturgia perante a personalidade individual. De fato, esta permanece num estado vago e incerto. A causalidade só aparece de modo obrigatório em grandes grupos humanos, em classes. Esta dramaturgia só se direciona ao espectador individual na medida em que ele é um membro da sociedade. Ela demonstra a vida em conjunto dos homens de tal modo que ela aparece como influenciável pela sociedade. Este é um ponto de vista predominantemente prático; naturalmente não seria prático o suficiente se ele desconsiderasse o que não é influenciável: conseqüentemente, aparece nessa dramaturgia, normalmente acompanhado por um sinal de interrogação, aquilo que diz respeito ao não-influenciável. Tais traços não-influenciáveis da realidade, contudo, dificilmente pertencem àqueles traços constitutivos da realidade que aparecem em suas reproduções. E também a influenciabilidade é social, ou seja, não se realiza de modo imediato pelo indivíduo. O “grande indivíduo” não desapareceu da realidade nem sua reprodução da literatura, mas ele aparece constituído de outra maneira; por exemplo, ele dificilmente pode ser definido pelo grau de sua não-influenciabilidade. Considerado de maneira isolada, ele perde sua indivisibilidade, ele mesmo se torna um homem-massa [*Massenwesen*], algo oscilante, cuja qualidade se altera, uma massa mesma. Seria paradoxal e exagerado expressar, como já se disse, que a massa desponta como um indivíduo, e o indivíduo, contudo, como uma massa, mas é bom operar de modo fluido com tais ideias extremas. O indivíduo agora ainda é um indivíduo e aparece como tal, mas ele adquiriu uma indeterminação, uma dependência, tal como a massa tinha anteriormente e agora não tem mais; ela tornou-se, por sua vez, mais determinada e independente, menos dependente do indivíduo. Tal forma de considerar as coisas é uma forma prática; ela facilita a ação, a qual tem que ser social, em massa.

7 Mesmo que Stanislavski não saiba, seu aluno Wachtangov sabe, pois opôs à frase de Stanislavski “Deve-se fazer com que o espectador se esqueça de que está no teatro” a sua “O espectador se sentará no teatro e não se esquecerá nem por um minuto de que se encontra no teatro”. Tal oposição de ideias pode indicar a mesma orientação artística (Nota do autor).

8 “Grenzen der nichtaristotelischer Dramatik”, in *Werke* 22-1, p. 393.

7) A causalidade na dramaturgia não aristotélica⁹

Alguns aspectos do problema da causalidade são de natureza puramente especulativa para a dramaturgia. Se podemos mobilizar um número suficiente de causas para os nossos processos (para todos ou apenas para uma parte deles), se podemos circunscrever nossos processos de tal modo que podemos denominar outros processos da práxis como causas: esta é uma questão que se pode responder de modo empírico, mesmo na produção. Uma questão mais evidente é: se, onde e como podemos despertar a curiosidade do espectador para a causalidade. É evidente que não se trata de uma liquidação do interesse na causalidade; ao contrário, estas questões, tal como as entendo, apareceram também na física, precisamente naqueles esforços de dominar a causalidade de modo mais aprofundado do que parecia possível até então. Não se fala aqui de capitulação. As manchetes do *boulevard* científico, como “desistir da causalidade”, são loucura. Deparamo-nos, simplesmente, com uma nova definição de causalidade. Segundo esta nova definição, não fazemos previsões quando não podemos fazer, nem desistimos de todo terreno em que não podemos fazer afirmações seguras. Tudo é prescrito exclusivamente pela práxis. Quando trabalhamos, não temos que lidar só com efeitos que nos são desconhecidos, mas também com causas desconhecidas. Na dramaturgia, as previsões a respeito do indivíduo tornaram-se cada vez mais incertas. Como a física deve, assim me parece, muitas observações de natureza física ao seu meio social, podemos, em troca, recorrer tranquilamente a um exemplo de seu terreno. Dizem que as órbitas estelares não são formadas segundo os círculos e elipses mais perfeitos. Nós nos aproximamos do movimento efetivo das estrelas quando nos imaginamos rastejando em tubos gigantes: os tubos são figuras matemáticas, mas as estrelas têm muita liberdade em seu interior e se aproveitam dela. Na dramaturgia, nós temos que figurar o indivíduo do modo de produção anárquico como algo multivariado. A tensão surge com a questão: o que provoca a oscilação? Uma vez que estamos interessados no movimento das massas, é só em relação a elas que temos interesse em fazer previsões de tipo apaziguador; e aqui procuramos a legalidade causal. Nesses processos em massa, o indivíduo pode nos surpreender. Somente uma série inteira de suas declarações e de seus movimentos o fixa, de algum modo, nessa ou naquela massa. Se ele fosse derivado, de um modo inteiramente não-contraditório, do movimento regular da massa, iria nos faltar algo dele, ou seja, algo individual; ele seria visto assim como um caso especial. O fato de que não queremos mais ter algo a ver com o indivíduo, e que nos resignamos perante ele, significaria que não queremos mais estabelecer ou verificar nele nenhuma causalidade? De modo algum. Nós simplesmente tornamos nossas pretensões mais rigorosas. Simplificando: em relação a nossos espectadores, nós podemos abrir mão de uma postura (nós nos permitimos a não criar uma postura) que, em face do indivíduo (é com ele que temos a ver), se pauta permanentemente pela causalidade absoluta, ao invés de, como dizem os físicos, pela causalidade estatística. Em certas situações podemos esperar mais que uma resposta, uma reação, um modo de agir, um sim e um não; ambos devem aparecer, de alguma forma, motivados e fundamentados. A atenção do espectador, o interesse pela causa, deve ser conectada à conformidade do indivíduo a leis no interior dos movimentos de massa. Ele deve ver tais massas por trás dos indivíduos, e considerar os indivíduos como as partezinhas de massa em uma reação, em um modo de agir e em um desenvolvimento em massa.

8) Efeitos-V, Conversa a três¹⁰

Karl: Quando te escuto falar sobre o modo como vocês fazem teatro, me ocorre que é como se vocês tivessem simplesmente extraído muitos elementos da comédia e os inserido na peça séria. Tais efeitos de estranhamento, como você os utiliza, se encontram na farsa mais baixa. Eu me

9 “Die Kausalität in nichtaristotelischer Dramatik”, in *Werke* 22-1, p. 395-6.

10 “V-Effetke, Dreigespräch”, in *Werke* 22-1, p. 398-401.

lembro de como, numa farsa, o público ri de um homem que gostava dos cuidados da filha a ponto de um dia querer sair para aventuras eróticas bem onde ela o encontraria pelo caminho. Ele descobria junto com o público que esse cuidado era “na realidade” uma tirania monstruosa. Isto é um exemplo de estranhamento de uma postura social?

Thomas: É.

Karl: Mas quando vocês trazem efeitos da farsa para a peça séria a tragédia não fica arruinada?

Lukas: Eu também acho que tudo isso leva a uma liquidação da tragédia. Não são só cenas cômicas que se entremeiam na tragédia, mostrando o cotidiano no interior da catástrofe, e assim salientando o particular diante do universal e ressaltando ainda mais o trágico, mas é a própria apresentação da catástrofe que sucede da forma como sucede a apresentação do cotidiano. É isto mesmo?

Thomas: Sim. Só gostaria de dizer que, em Shakespeare, ao contrário do que ocorre com seus imitadores inferiores, em que as cenas cômicas se separam nitidamente das trágicas, também a apresentação do trágico ganha com traços que pertenceriam à comédia. É certo que, em Shakespeare, a disposição [*Stimmung*] fundamental do trágico também não é suprimida pelos traços cômicos. Ao contrário, ela se fortalece por meio desta proximidade da vida.

Lukas: Mas no teatro de vocês a disposição fundamental do trágico é então superada? Isso não me espanta. Eu vejo aí este espírito utópico atuando, este otimismo bem chão, do qual se deduz que, por meio da supressão dos problemas sociais, se teria garantido, sem mais, uma felicidade universal, igualitária e harmônica para todos os homens; um tal otimismo faz com que, já durante a luta contra a adversidade, se ouça com alguma serenidade o lamento da humanidade e do indivíduo que sofrem, como se o sofrimento fosse transitório e passageiro.

Thomas: Eu proponho que nossa conversa, enquanto ela durar, prossiga sem tais palavras gerais como *utopia*, *otimismo* e *felicidade*. O conceito “o trágico” certamente nos tenta a uma longa demora nos campos da estética. Mas também podemos resistir a tais tentações. Nosso amigo Karl indicou primeiro que nós, modernos, ao que parece, introduzimos elementos, modos de observação e traços cômicos na peça séria, os quais tinham seu lugar até então na comédia. Agora é bem certo que a disposição trágica dos antigos foi assim muito abalada, que o fundamento social do destino de um herói não poderia mais ser considerado e apresentado como algo duradouro, não transformável pelo homem e válido para todos os homens, como ocorreria sem a menor dúvida graças ao modo de encenar dos modernos. Para que possamos entrar em desespero junto com o herói, devemos compartilhar seu sentimento de ausência de saída: para que possamos ser abalados por meio de seu conhecimento da conformidade de seu destino a leis devemos, do mesmo modo, ver o que se passa com ele como inexoravelmente sujeito a leis. Um modo de encenar que apresente a situação social como histórica (transitória) e praticável, os costumes como vícios, que deixe fundamentalmente em aberto a consideração dos juízos como preconceitos, deve perturbar decisivamente a disposição trágica. Isto não significa, porém, que a disposição trágica não possa mais surgir com o novo modo de encenar. Este não está interessado em produzir essa disposição nem inventa fábulas para o surgimento de disposições trágicas. Mas ele permitiria a disposição trágica caso uma apresentação que levasse em conta a historicidade e a praticabilidade da situação social provocasse tal disposição.

Karl: Vocês estão dizendo que seu modo de encenar, que para tudo diz *isto pode ser e isto pode não ser*, também poderia produzir a disposição trágica?

Thomas: Mesmo que a encenação considere que para toda ação humana uma outra ação é pensada

como igualmente possível, a ação atualmente apresentada, ou seja, aquela que foi escolhida, também pode ser vista de modo tão sério que somos afetados por ela de modo trágico.

Lukas: Isto mostra uma indiferença notável em relação ao problema do trágico.

Thomas: Assim espero. Sei que nas peças dos antigos, bem como dos contemporâneos que os seguem, não é permitido ao espectador escolher suas emoções. Não são simples recortes da vida em comum dos homens que o espectador recebe, mas o terror trágico. Uma espécie de massagem de almas inertes que no cotidiano não tem movimento suficiente. Oferece-se a elas um evento diluído no amálgama que produz terror trágico ou outras emoções. Mas isto não é assunto dos modernos que querem fornecer boas apresentações de acontecimentos extraídos do convívio dos homens e não desejam determinar as emoções do espectador.

Karl: Pode-se dizer que eles querem evitar as emoções?

Thomas: Em passagens determinadas e de forma determinada nós desejamos sim evitá-las. Mas não em geral.

Lukas: Eu pensava que era em geral. Então vocês desejam que pensar seja o principal, e que isto, segundo vocês, é um empecilho eficaz às emoções?

Thomas: Ao contrário. Como se pode pensar sem as emoções? Mas como há pensamentos falsos, e não só imprecisos, também há emoções falsas e não só imprecisas. São estas que devem ser evitadas. Mas não queremos nos estender tanto. Basta saber que nós, modernos, não queremos fornecer uma tal escolha e ordenação de eventos apropriados à produção do terror trágico bem determinado. Durante a apresentação de certos acontecimentos, contudo, parte de nossos espectadores pode sentir tal terror.

Karl: Suponho então que isto ocorra principalmente quando se apresenta um homem que faz algo que o leva à ruína, sendo que poderia fazer outra coisa que não o arruinaria?

Lukas: Nos antigos, o terror aparece quando um homem segue sua natureza. Para vocês modernos ele não tem nenhuma natureza?

Thomas: Oh, sim, se os senhores quiserem. Só que ele pode também não segui-la.

Lukas: Eu não chamo isso de natureza.

Thomas: E nós o chamamos de natureza.

Karl: Isto é muito filosófico.

9) Os processos por trás dos processos como processos entre os homens¹¹

Talvez já tenha ficado claro que os filósofos, aqueles que descrevem o mundo e os ensinadores de comportamento dos quais falamos se interessam de um modo especial pelo destino dos homens. Eles não apenas colecionam as reações dos homens ao destino, mas também tratam do destino mesmo. Eles descrevem as reações dos homens de modo que elas possam ser vistas como

11 “Die Vorgänge hinter den Vorgängen als Vorgänge unter Menschen” *Werke* 22-1, in *Schriften* 22, p. 519-20.

ações.

O destino mesmo, porém, eles o descrevem como a atividade dos homens. Os processos por trás dos processos que determinam os destinos, ou seja, aqueles processos em que se intervirmos neles podemos intervir no destino dos homens, ocorrem como processos entre os homens.

O objeto da apresentação é assim um entrelaçamento de relações sociais entre os homens. Uma tal apresentação é incomum e pode não ser compreendida se não for compreendida como inusual.

Encontramos então nos palcos do velho teatro algo além dos homens?

Em seu palco se apresentam processos que, com ajuda de outras coisas, deveriam ser compreendidos como atividade humana? Dito de outro modo, a partir de nosso ponto de vista: processos que deveriam ser compreendidos com menos, que deveriam ser compreendidos sem que em todos os pontos sejam mostrados homens atuando?

10) Encenar o que ocorre por trás dos processos¹²

De um certo modo, podemos perguntar o que pode haver de tão estranho nos processos que constituem nossa vida e nosso convívio com outros homens? Não são eles inteiramente naturais? Eles estão sempre aí, eles são parte dos fenômenos naturais que os dominam, e mesmo aqueles que sucumbem a eles não se admiram do modo especial diante deles. Não se poderia dizer que quando o solo é pedregoso demais o centeio não cresce muito? Não há nada com que se admirar aí. E quando alguém não paga o aluguel é despejado. Isso não é assombroso?

Segundo os filósofos, contudo, isto não pode ser dito.

É certo que tudo isto é dito, mas, pelo menos, é algo que chama a atenção. Em relação às frases acima, sempre se encontram pessoas que não dizem nem uma nem outra. Estas pessoas se admiravam de que solos pedregosos produziam centeios que não crescem muito. Elas não consideravam isso evidente ainda que há séculos fosse assim. Elas procuraram centeios que também cresciam alto em solos pedregosos e os encontraram. O admirar-se delas valeu a pena. No entanto, justamente elas continuavam dizendo a segunda frase. Elas não possuíam apenas a terra, mas também casas e expulsavam sem piedade os locatários que não pagavam. Tal comportamento, assim diziam os expulsos, também não era de modo algum assombroso. Mas por que esses locatários, por sua vez, não deveriam espantar-se também? Será que vale a pena que eles se admirem?

Dito de modo técnico: como se pode tornar um despejo estranho, sendo que é um processo que ocorre em massa em nossas grandes cidades?

Um homem uniformizado traz uma carta segundo a qual os locatários devem colocar seus móveis na rua. Isto não é razoável? Não acontece há muito tempo? Sim, é assim há muito tempo. É natural então? Não, não é natural.

É assim agora, é assim há muito tempo, mas, por exemplo, não é assim desde sempre. Ninguém levava uma tal carta ou um placa de pedra com tal conteúdo a uma caverna da Idade da Pedra. O mesmo também não acontecia em uma cabana de camponeses da Idade Média. É claro que que sempre se expulsavam as pessoas, mas não desse jeito. O homem enviado até lá não era incumbido pelo Estado de entregar a carta. As pessoas que deveriam se mudar tinham outra relação com ele e assim por diante. Como sempre ocorre, por trás do processo há ainda um outro processo. O processo encenado não contém, por si só, a chave do problema. De certo modo, não há um número suficiente de pessoas no palco para que o conflito possa transcorrer diante dos olhos do espectador. Só com os presentes não se pode apresentar nenhuma outra solução além daquela apresentada. O processo não pode ser de fato compreendido, e isto tem que ser mostrado.

Pode-se proceder assim e, segundo o costume, procede-se assim, de tal modo que, a fim de se comparar processos no curso da história, se investigam aqueles momentos que permaneceram

12 "Spielen, was hinter den Vorgängen vorgeht", in *Werke* 22-1, p. 520-3.

iguais. O aluguel torna-se “compreensível”, ou seja, não chama a atenção quando também se considera como aluguel o tributo natural que o camponês medieval pagava como corveia. O despejo não chama a atenção quando a expulsão de habitantes de cavernas da Idade da Pedra é vista como um despejo. Tudo o que é específico e atual é suprimido; as transformações ocorridas nos processos históricos não são descritas como transformações, como algo que muda, mas como uma constante. Novos esforços de feitiço social também não aparecem segundo seu aspecto específico; não são assim plasticamente visíveis. Tais modos de agir, que poderiam levar a uma mudança radical, só seriam compreendidos e descritos se vistos como novos.

Quais são os processos por trás dos processos, aqueles que estão encobertos e devem ser descobertos, a partir dos quais o que é observado como usual pode ser considerado como estranho?

Eu escolho o título do meu processo de modo que ele intitule um episódio extraído da história, ou seja, de modo que ele possa ser colocado ao lado de outros títulos de uma história política ou de costumes.

A evacuação de uma residência é um processo de massa e, como tal, de significado histórico. Eu tenho que apresentá-lo de tal modo que seu significado histórico possa ser reconhecido. Como tal processo de massa (seu caráter de massa, por si mesmo, já o torna um momento da história), ele só afeta um determinado desempregado como se ele fosse um certo X. Também se poderia dizer que o despejado só poderia ser apresentado em sua “qualidade de X”, ou seja, em sua não determinidade, massividade e ausência pessoal de qualidade, ou seja, como o desempregado X. Mas isso seria falso. Faz parte do processo histórico (de tal despejo) que o despejado seja um X; aqueles que o despejam, o proprietário e as autoridades, o despejam como um X. Mas também diz respeito a essa situação que X seja um homem particular e determinado, com qualidades determinadas, inteiramente diferente de todos os outros despejados. Digamos que ele se chama Franz Dietz. Sendo assim, sua luta consiste justamente em lutar contra ser um X, um número para o registro, uma letra a mais para o proprietário, para o qual, naturalmente, é indiferente se essa letra que toma uma residência tem um bigode loiro ou negro, se é saudável ou doente e assim por diante. A luta de Dietz contra o tratamento como um X é justamente o processo histórico; como Dietz se utiliza de seu caráter de massa que o degrada a um X, como ele escapa a este apagamento, a esta desumanização, isto é história.