

# EM BUSCA DA FELICIDADE PERDIDA: A ASTÚCIA E A ARROGÂNCIA NO CAMINHO DA ILUMINAÇÃO PROFANA

THE PURSUIT OF LOST HAPPINESS: CUNNING AND  
ARROGANCE ON THE PATH OF PROFANE ILLUMINATION

Cláudio Guilarduci\*  
guilarduci@ufsj.edu.br

O livro *A cruzada das Crianças*, lançado pela editora *Pulo do Gato* (2014), apresenta o poema homônimo de Bertolt Brecht (1948), acompanhado pelas ilustrações de Carme Solé Vendrell. A primeira publicação no Brasil do referido poema ocorreu em 1962 quando a editora Brasiliense lançou o álbum *Cruzada de Crianças* com gravuras de Gershon Knispel. O presente artigo elabora uma reflexão sobre os desenhos criados pelos dois artistas para apontar possíveis emoções e sentimentos vivenciados na história criada por Brecht. Para as discussões apresentadas partiu-se do princípio de que o livro é um brinquedo que contém imagens e um universo de signos que pode narrar histórias. O caminho metodológico elaborado foi o da montagem por sobreposição tanto dos desenhos publicados em 2014 quanto daqueles publicados em 1962, a fim de revelar uma *imagem dialética*.

**Palavras-chave:** *A cruzada das crianças*, Traço e Mancha, Arrogância e Astúcia.

The book *A cruzada das Crianças (Children's Crusade)*, published by *Pulo do Gato* (2014), presents an homonymous poem written by Bertolt Brecht (1948), with illustrations by Carme Solé Vendrell. The first publication of this poem in Brazil occurred in 1962 when the publishing company Brasiliense released a sketchbook with pictures by Gershon Knispel. The present article reflects on the drawings created by the two artists mentioned above with the purpose of pointing out the possible emotions and feelings experienced in the story created by Brecht. The discussion assumes that the book is a toy which contains images and a universe of

\* Professor do curso de graduação em Teatro e da Pós-Graduação em Artes Cênicas-PPGAC da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), Brasil.

signs that can narrate stories. The methodological approach adopted was based on the overlapping of the drawings published in 2014 with those published in 1962 in order to reveal a *dialectical image*.

**Keywords:** *Children's Crusade*, Trace and Plot, Arrogance and Cunning.



## 0. As duas edições do livro *A cruzada das Crianças*

O presente artigo objetiva analisar o livro *A cruzada das Crianças*, mais especificamente suas ilustrações.<sup>[1]</sup> O livro, lançado pela editora Pulo do Gato (2014), apresenta o poema homônimo de Bertolt Brecht, com tradução de Tercio Redondo, e ilustrações da artista catalã Carme Solé Vendrell. O percurso metodológico elaborado foi o da montagem por sobreposição dos desenhos tanto do livro publicado em 2014 quanto do publicado em 1962 para revelar uma *imagem dialética*, pois a primeira publicação no Brasil do referido poema ocorreu em 1962, quando Caio Prado Júnior lançou o álbum *Cruzada de Crianças* pela Editora Brasiliense com 24 desenhos de Gershon Knispel e com tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. A montagem por sobreposição dos desenhos da mesma obra e/ou com os desenhos de obras distintas possibilitou construir um eixo antitético horizontal (denominado *Disegno*) tendo em suas extremidades os termos Traço e Mancha. Devido ao enredo apresentado no poema – a cruzada de um grupo de crianças que tenta fugir dos horrores da Segunda Guerra Mundial – também foi possível elaborar um eixo antitético vertical (intitulado *Coragem*) com os termos Arrogância (*Übermut*) e Astúcia (*Untermut*) em suas extremidades. Portanto, os dois eixos antitéticos (*Disegno* e *Coragem*) possuem quatro termos que se polarizam: Traço / Mancha e Arrogância / Astúcia, possibilitando a criação de quatro campos. Para os campos foram escolhidos os seguintes termos: Passado / Destino e Mito / Fantasmagoria. A finalidade de cada um dos campos é apontar um aspecto do objeto a ser analisado. No ponto de interseção, no ponto zero, fica localizada a *imagem dialética* e que está no centro da presente reflexão: “A Cruzada das Crianças”.

1 O artigo é resultado da pesquisa *Educação das sensibilidades: os productos estéticos pedagógicos nas Escolas de Educação Básica (Fase I)* realizada durante o pós-doutoramento (2015-2016) na Pontifícia Universidade Católica-PUC/Rio de Janeiro, sob a supervisão da professora Sônia Kramer.

Assim, a partir dos conceitos e de suas posições dentro do diagrama, foi possível elaborar um esquema visual de pensamento para analisar dialeticamente o objeto visual.

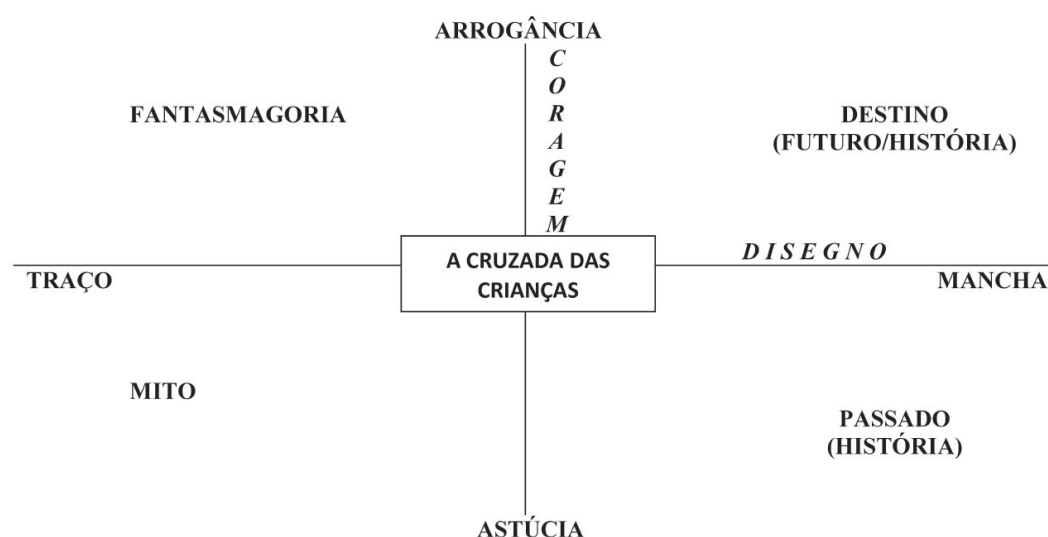


Figura 1. Diagrama da Forma

É importante ressaltar o caráter experimental da construção do esquema visual de pensamento que buscou analisar um objeto também visual. Na elaboração dos polos antitéticos (vertical e horizontal) não houve a tentativa de esgotamento do objeto que ocupa o ponto zero. Na realidade, o esquema ocuparia o lugar da forma, ou seja, indicaria os caminhos pensados para análise do objeto pretendido. Um caminho necessariamente dialético, mas, ao mesmo tempo, de imobilidade.

Ao pensamento pertencem tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos. Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ele é a cesura do movimento do pensamento. Naturalmente, seu lugar não é arbitrário. Em uma palavra, ela deve ser procurada onde a tensão entre os polos dialéticos é a maior possível. Assim, o objeto construído na apresentação materialista da história é ele mesmo uma imagem dialética. Ela é idêntica ao objeto histórico e justifica seu arrancamento do *continuum* da história. (Benjamin 2006, p.518, [N 10a, 3])

Para a construção do diagrama, os nomes dos eixos, os termos antitéticos, os campos e o ponto zero, a referência utilizada foi a do livro de

Susan Buck-Morss (2002), *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*, que discute sobre os possíveis diagramas utilizados por Walter Benjamin, mesmo que não explicitamente, em seus trabalhos teóricos. Além disso, a autora também experimenta a construção de um modelo de coordenadas como marco conceitual para a pesquisa apresentada em seu livro. Quanto ao sistema de coordenadas utilizado por Walter Benjamin, existe apenas um exemplo e pode ser encontrado nas notas do ensaio sobre Baudelaire (Benjamin 1991). No entanto, o diagrama utilizado não permite entender a estrutura do seu texto futuro, pois nele só está indicado um tema da pesquisa: o ócio como um dos campos da atividade física. Mesmo que o sistema de coordenadas não apareça de forma explícita é possível afirmar que Walter Benjamin tinha ‘tendências sistemáticas’ na construção de seus trabalhos. Na carta que escreveu para Adorno no dia de 10 de junho de 1935, por exemplo, indica a utilização desse recurso quando relata o caminho metodológico para o seu *Exposé* (1935): “vou me aproximar do centro em círculos concêntricos” (Adorno 2012; Benjamin 2012, p.170).

Portanto, ao elaborar um sistema de coordenadas, semelhantemente à prática benjaminiana, o presente artigo busca um caminho metodológico de valor heurístico para (i) refletir sobre os desenhos elaborados por Gershon Knispel e indicar proximidades entre seus desenhos e determinadas experiências vivenciadas na sua infância, (ii) refletir sobre os desenhos de Carme Solé Vendrell e apontar emoções e sentimentos vivenciados na história elaborada por Bertolt Brecht, (iii) indicar após as reflexões sobre as ilustrações possíveis emoções e sentimentos que podem ser vivenciados pelas crianças e jovens ao desfrutarem do livro que é composto por uma história e várias desenhos. Todos os três itens discutidos no artigo acompanham reflexões elaboradas por Walter Benjamin.

## 1. As manchas de Gershon Knispel

O fogo de Brecht arde hoje  
 Brilha como brilhava então,  
 E isso devido a Gershon Knispel  
 que ilumina em preto  
 a face da neve, com penetrante humanismo.  
 Ele desenha a luz e sombra das palavras,  
 Pontudas e arredondadas  
 Sombras repletas de esplendor  
 Vazios colocados com sabedoria  
 Apagaram-se os 40 anos  
 Isso foi o que Gershon conseguiu criar  
 Com essas litogravuras. *Abismo.*  
 William Sandberg<sup>[2]</sup>

Caio Prado Júnior e seu filho, Caio Graco, naquele período de reformas políticas severas, financiavam obras marxistas e também atuavam juntos no Centro Popular de Cultura (CPC).<sup>[3]</sup> A edição de 1962 ganhou o prêmio de design editorial na Bienal de São Paulo. Knispel, depois da participação em 1956 na Bienal dos jovens artistas em Berlin, foi convidado pelo próprio Brecht para visitá-lo em sua casa. No entanto, devido a compromissos assumidos, a visita só pôde ser realizada no ano seguinte. Com o falecimento de Brecht em agosto de 1956, Knispel foi recebido pela viúva Helene Weigel e pela poetiza Elizabeth Hauptmann, administradora do arquivo do dramaturgo: “Helene pôs em minhas mãos um envelope pardo, no qual estava escrito, com a própria caligrafia de Brecht, ‘para Gershon Knispel’. Dentro do envelope havia um manuscrito do maravilhoso poema *Cruzada das Crianças*, que se sobressai entre os poemas do exílio de Brecht” (Knispel 2015 b, p. 54).

As anfitriãs solicitaram a Knispel que divulgasse integralmente a inédita balada. O seu pedido foi feito como se Helene Weigel revelasse um segredo para Knispel (*idem*):

2 Poema *Luz e sombra*. Publicado no prefácio da edição que saiu em Israel em 1966. (cf. Knispel 2015, p. 28)

3 A ditadura militar foi instaurada no Brasil em abril de 1964, mas o início do movimento militar-civil ocorreu, de forma progressiva e não-linear, a partir de 1961.

O manuscrito que está em suas mãos tem 45 estrofes. O Comitê Central do meu partido exigiu que Brecht excluísse dez dessas estrofes, sob a alegação de que elas têm um espírito pacifista demais, um espírito que não retrata o mundo atual, no qual enfrentamos a guerra fria.

A edição da *Cruzada de Crianças*, após o sucesso e a publicidade alcançado, contou com um evento no dia 20 de outubro de 1963 na galeria *Ambiente* – local onde aconteceria a exposição dos desenhos de Knispel que compunham o livro.<sup>[4]</sup> Devido à multidão de pessoas que ficou do lado de fora da galeria, as gravuras tiveram que ser projetadas nas paredes dos prédios vizinhos. A abertura da exposição contou com a participação dos atores do Teatro de Arena que declamaram, sob a direção de Augusto Boal e com acompanhamento de música de Kurt Weill, o poema de Brecht. A declamação do poema ocorreu duas horas antes da apresentação do espetáculo *Mandrágora*.



**Figura 2.** Desenho de Gershon Knispel (pormenor). (Knispel 2015 a, p. 69, parte em português)

---

4 As figuras 2, 3 e 4 foram gentilmente cedidas para publicação pela Editora Maayanot.

Gershon Knispel desde que chegou ao Brasil em 1958 foi bem recebido pela crítica e também cativou o ambiente cultural brasileiro. Sempre manteve boas relações com os movimentos de esquerda: Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, CPC, UNE, Teatro de Arena e também foi membro do Partido Comunista Brasileiro.

As litogravuras de Knispel feitas para o poema foram elaboradas a partir de manchas negras que contrastam com os espaços em branco (*vd.* figuras 2, 3 e 4). É possível, como afirma Ballas (2015, p. 115), dizer que elas são abstratas e que as figuras e as cenas foram traçadas com grande liberdade expressionista e sem a utilização de modelos. De acordo com a crítica de José Geraldo Vieira (1962, p. 9-10), publicada no jornal *Nossa Voz*, as imagens produzidas têm

o itinerário não através do mar Vermelho, mas através do mar de nanquim, donde emergem crianças, aqueles pardais da guerra arrastando as asas pelo pixe da angústia e em demanda da alvura da paz. Basta-me esta série de trabalhos de Knispel, estas ilustrações de breu e de trigo, de fogo e de neve, de silêncio e chilreio para simultaneamente me emocionar diante de Brecht. (*idem*, p. 9)



**Figura 3.** Desenho de Gershon Knispel (pormenor). (Knispel 2015 a, p. 45; parte em hebraico)

Ron Bartosh (2015, p. 25), citando Jacob Steinhardt, afirma que as amplas manchas e as “linhas majestosas” criam “formas de tensões fortes, rebeldes, tempestuosas, pitorescas. Apesar da tensão, o calor humano é mais

forte e irrompe na tela”. A análise feita por Maria Filomena Molder (1999, p. 18-33) do texto *Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha* (1999, p. 13-17), de Walter Benjamin, auxilia o entendimento dos desenhos de Knispel quando ela afirma que a mancha

é a revelação de uma afecção absolutamente interior, semelhante ao crescimento, ao modo como a cor vem às pétalas, o sangue ao rosto, é o processo de um vivo. A mancha (...) é sempre imanente e prenhe de expressividade imediata, é menos o resultado de um ato do que uma manifestação que se dá. (*idem*, p. 26)

Portanto, a mancha de Knispel expressa a sua infância vivida no início dos anos 1930, na Europa. Knispel nasceu em 1932 em Colônia, cidade da região da Renânia, na Alemanha. Em 1935, após a ascensão do nazismo, sua família foi para a Palestina. Em Haifa, conforme Bartosh (2015, p. 21), devido ao seu forte sotaque judeu alemão, era xingado pelos vizinhos e o pior dos xingamentos recebido era ser nomeado de “nazista”. A mancha, por estar ligada a tudo o que é vivo, é frequentemente associada à culpa ou à inocência.



**Figura 4.** Desenho de Gershon Knispel (pormenor). (Knispel 2015 a, p. 61; parte em português)



Para exemplificar tal associação, Walter Benjamin (2006, p. 298) cita o rubor como a expressão da culpa e as Chagas de Cristo como a da inocência. É possível, dessa forma, pensar sobre a narrativa que o próprio Knispel constrói quando relata sobre a sua vida na Palestina:

A comunidade judaica na Palestina do Mandato Britânico emudecia diante da verdade nua e crua de que a maioria dos emigrantes pós-guerra era remanescente daqueles que na Europa encontraram a morte nos campos de extermínio. Com a chegada de sobreviventes nos navios de refugiados, um lúgubre distanciamento deu os primeiros sinais. Apontavam para eles um dedo de culpa e recriminação: “Vocês foram como um rebanho para o matadouro!” Eles baixavam suas cabeças, desesperados, sem resposta, um silêncio que chegava a doer nos ouvidos, como um grito de protesto voltado para dentro.

Esse silêncio desagradável impediu o debate tanto entre famílias distantes como entre os membros próximos da mesma família. E era acentuado ainda mais em minha casa, formada por imigrantes da Alemanha. Em 1935, pouco antes de fecharem as portas do país, deixamos para trás parte de nossa família – meu avô, minha avó, meus tios, minhas tias, meus primos. Ficaram entregues ao próprio destino, que se revelou trágico. À minha família restou um sentimento pesado pairando no ar. (Knispel 2015 b, p. 53)

Em 1966, o poema foi publicado em hebraico pela editora Tarshish, com o mesmo formato de álbum da edição brasileira. A mancha, portanto, pode ser vista como a única saída para se contrapor ao silêncio e à impossibilidade narrativa da “Catástrofe e suas colossais dimensões, com seu planejamento da eficiente máquina de extermínio em massa” (*Ibidem*). A mancha não banaliza o Mal, muito pelo contrário revela e vibra a queda do nome, mesmo com o esforço da tentativa de impregnação da palavra na mancha. A mancha é um gesto que talvez esteja no âmbito do suportar, da medialidade de “tornar visível um meio como tal” (Agamben 2015, p. 24). É o gesto de manchar do pintor que permitirá que a mancha receba uma palavra e que seja comunicada, mas este ato também não quer significar que a palavra tenha o poder transcendente. Talvez, a partir do relato (auto) biográfico de Knispel seja possível dizer que a nomeação da Mancha só se dá pelo silêncio que dói nos ouvidos. Esse extremado ‘mutismo’ que faz doer pode ser entendido como uma gestualidade pura. Por esse motivo, saímos da ‘leitura’ de uma imagem imóvel para pensá-la como um elemento histórico que lampeja na epifania da memória involuntária.

## 2. Carme Solé Vendrell e os traços infantis

Nos tempos que correm ninguém pode  
agarrar-se àquilo que “sabe fazer”.

O trunfo é a improvisação.

Todos os golpes decisivos serão  
*desferidos com a mão esquerda.*

Walter Benjamin<sup>[5]</sup>

O livro *A Cruzada das Crianças*, elaborado pela editora Pulo do Gato, foi feita a partir da edição espanhola (Brecht, 2011). Carme Solé Vendrell recebeu no ano de 2012 o prêmio Nacional de Cultura pelos desenhos elaborados para a edição espanhola. Pode-se afirmar que as ilustrações apresentadas nesse livro fogem radicalmente dos recursos gráficos – formas, cores, acabamento – utilizados até então pela ilustradora que desenhou o seu primeiro livro infantil no ano de 1968.<sup>[6]</sup>

As ilustrações da artista catalã foram feitas com tinta preta no fundo branco e podem ser notadas na sua extrema austeridade. Diferentemente das ilustrações coloridas, a branco e preto estimulam na criança a palavra, pois a sua sobriedade tem um “caráter meramente alusivo e admite a cooperação da criança” (Benjamin 2012, p. 261). E a criança ainda pode redigir dentro da imagem. O livro foi ilustrado com um total de 18 desenhos – incluindo capa, contracapa, folha de rosto, folha com dedicatória e folhas de guarda. A única exceção com relação a cor é o desenho da primeira página dupla que traz à direita, no seu centro-alto, vários traços fortes em vermelho, refletindo a cor de sangue, a cor da guerra. A cor rubra também foi utilizada na composição do livro (no lado interior da capa, na contracapa, nas folhas de guarda) e nas letras dos nomes dos autores, tanto do poema quanto da ilustradora e do tradutor. A ilustração da primeira página dupla é a mais completa, no centro tem uma criança com a boca aberta e com as mãos no rosto, talvez como se quisesse tampar os ouvidos para não escutar o barulho da morte; seus olhos estão escancarados vendo as ruínas produzidas pela guerra.

---

5 Fragmento do aforismo *Mercadoria chinesa* (Benjamin 2013, p. 13).

6 Para maiores informações sobre a ilustradora e suas obras, conferir o website oficial de *Carme Solé Vendrell*: Disponível em: <<http://www.carmesolevendrell.com/ca>>. Acesso em 30 de outubro de 2016.

No ano de trinta e nove  
a Polônia verteu sangue;  
suas vilas pereceram  
sob o fogo de falanges.

A criança ficou órfã,  
faleceu o irmão querido,  
a cidade era só chamas,  
a mulher perdeu o marido.  
Do país nada chegava,  
só rumores sem valia,  
mas em terras lá no leste  
estranha história se ouvia. (Brecht 2014, p. 9)

Existe uma semelhança na expressão dos olhos entre o anjo anunciado na Tese IX, de Benjamin, e os olhos da criança: os dois personagens têm os olhos arregalados e a boca aberta, em ambos o espanto e o horror estão petrificados em seus rostos e por todos os lados só é possível ver destruição. O Anjo da Tese tem o seu rosto voltado para o passado e ele só consegue enxergar um amontoado de escombros. O rosto da criança é a própria imagem da destruição que ocorre no aqui-e-agora. O corpo da criança está um pouco inclinado para frente, este leve movimento deixa o seu corpo tensionado na ponta dos pés. O gesto assume o não crer nas ações humanas e aponta para a necessidade de sair voando daquele lugar. A postura da criança fica ainda mais evidente por estar emoldurada em traços que formam um triângulo equilátero: manifestando o seu congelamento. Os vértices do triângulo nos auxiliam a olhar para todos os lados com a mesma intensidade ou ainda indicam que aquilo que está emoldurado deve ser visto como uma verdade, um axioma.



Figura 5. Desenho da primeira página dupla.<sup>[7]</sup> (Brecht 2014, p. 6-7)

O triângulo é uma figura que está presente nas culturas antigas. É possível encontrar na escrita suméria o triângulo púbico (o órgão do nascimento) e o triângulo com a ponta para cima, que tem o sentido de virilidade. Walter Benjamin, em sua escrita secreta, utiliza três triângulos distintos. Nesse momento, a discussão sobre estes triângulos estará limitada ao texto de Willi Bolle (1996), “As siglas das *Passagens*, de Walter Benjamin”. O primeiro triângulo apresentado é aquele voltado para cima e de cor azul. Essa figura representa a categoria do “Eterno Retorno” e discute a mitologia na modernidade a partir da “dialética entre o novo e o *sempre igual*” (Bolle 1996, p. 70). Para Benjamin, que se posiciona contrariamente às fantasmagorias, o eterno retorno é pensado a partir da história materialista: o passado é sempre redefinido pelo agora. O azul dessa figura pode estar vinculado à ideia de infinito. O segundo triângulo – invertido e com suas linhas marrons – representariam o “Banimento do orgânico” (*ibidem*). A cor marrom, que é a cor da morte – conforme o verso “Triângulos marrons, os túmulos”, presente nos esboços da *Crônica berlinense*, de Walter Benjamin –, colora as linhas do triângulo púbico, que é a figura que representa o órgão do nascimento. Dessa forma, o fim e o começo estão dialeticamente representados no triângulo. O terceiro triângulo denominado “Gautier/ Arte pela Arte” (*ibidem*) está voltado para cima e é totalmente

7 As Figuras 5, 6 e 7 foram gentilmente cedidas pela Editora *Pulo Gato*. Agradecimento especial a Júlia Martins.

cor-de-rosa, a cor da aurora. É preciso lembrar que a aurora é o amanhecer para Walter Benjamin e também tem o sentido de infância. Em *Infância berlinense em 1900*, ao relatar as brincadeiras que fazia em sua escrivaninha, Benjamin descreve a sua predileta: a decalcomania.

Porém, quando, suavemente iluminadas, repousavam na folha; quando a grossa capa saía em rolinhos delgados sob a ponta de meus dedos que, cautelosamente, girando, esfregavam e raspavam seu reverso; quando, por fim, a cor despontava, doce e íntegra, do reverso fendido e esfolado, era como se irrompesse sobre a turva manhã de um mundo descolorido o sol radiante de setembro, e de todas as coisas, ainda umedecidas pelo orvalho que as refrescava no crepúsculo, ardessem agora com a chegada de um novo dia da criação. (Benjamin 1987, p. 119)

Portanto, o amanhecer só será possível pela Arte, por uma Arte / Literatura que seja capaz de realizar uma intervenção, que seja capaz de ser transformadora da realidade.

Por fim, ainda sobre a primeira página dupla com ilustração de Carme Solé Vendrell, os desenhos foram elaborados com traços rápidos tanto no sentido vertical quanto no horizontal, possibilitando ao leitor, de modo semelhante a uma cena teatral, observar espacialmente a destruição, pois o risco que se desenha sobre o papel, a marca que se inscreve no corpo, o sulco de uma casca de árvore, são designáveis. E mais ainda, conforme Molder (1999, p. 28), o traço que qualifica, que fere, que diferencia, é um gesto eminentemente espacial. O olhar do leitor para este livro infantil, de acordo com os traços feitos, é conduzido para a criança e simultaneamente para o restante do desenho. Existe uma simultaneidade entre o sentimento de destruição da guerra e as marcas deixadas por ela.

Todas as ilustrações do livro foram construídas com traços rápidos, quase que indicando uma necessidade urgente de mostrar uma determinada história antes que ela fique perdida no tempo e que o esquecimento seja o seu único destino. A rapidez dos traços aproxima-se da prática do *sketch* e, por isso mesmo, eles não perdem o frescor do esboço, da primeira intenção.

A rapidez dos traços também pode ser observada no inacabamento dos detalhes dos corpos e, principalmente, nos rostos das crianças, como no quinto desenho de página dupla (Fig. 6), quando as crianças encontram um soldado ferido.

Encontraram um soldado  
ferido e muito sozinho;  
trataram-no sete dias  
pra que ensinasse o caminho.

“Pra Bilgoray!” ele disse,  
já de febre delirante,  
e expirou no oitavo dia,  
à sua cova enfim baixando. (Brecht 2014, p. 25)



**Figura 6.** Desenho da quinta página dupla. (Brecht 2014, p. 22-23)

A observação à distância das crianças – enquanto apenas um deles auxilia o moribundo – elimina os corpos infantis que vão sendo delineados apenas com três e / ou quatro traços. Dessa forma, a partir principalmente desse desenho, as crianças vão se apagando nas ilustrações. Fantasmas misturados ao branco das páginas e ao branco da neve, que o poema nos apresenta, indicam o apagamento total destas crianças diante do horror da guerra. Resta apenas um cão como tentativa de salvá-las. O poema não indica de forma taxativa se as cinquenta e cinco crianças morreram, mas apenas relata que o cão foi encontrado por camponeses.

Na Polônia, nesse inverno,  
foi achado junto ao poço  
um cachorro carregando  
uma placa no pescoço.

“Socorro!”, dizia a placa,  
“Perdemos a direção,  
nós somos cinquenta e cinco,  
busquem-nos seguindo o cão.

Não podendo vir salvar-nos,  
façam o cão retornar,  
não o matem, por favor,  
ele, só, sabe o lugar.”

Era letra de criança,  
leram-na uns camponeses.  
Mais de um ano se passou,  
e o bom cão morreu há meses. (Brecht 2014, p. 29)

No desenrolar dessa narrativa, as crianças não são salvas como ocorreu com o mendigo na peça *O Mendigo ou o Cachorro Morto* (Brecht 1998), escrita em 1919, logo após o término da Primeira Guerra. O desenho relacionado ao cachorro (Fig. 7) que busca ajuda foi feito em uma página branca que contém, de cima para baixo, os rastros deixados pelo animal. O cão aparece na parte de baixo da página andando como se fosse sair do livro. O leitor precisa acompanhar os rastros para alcançar o cão.

A página com o seu fundo branco tem um lugar preciso, indispensável, para a construção de sentido das ilustrações. Existe uma reciprocidade entre o traço, a marca, e o fundo branco, conferindo uma identidade própria tanto para o traço quanto para o fundo branco. Por esse motivo o traço possui não apenas um sentido visual, mas também carrega em si um sentido metafísico. Tanto é assim que, se em um desenho os traços e as cores cobrissem todo o fundo, ele deixaria de existir.



**Figura 7.** Desenho da quinta página dupla. (Brecht 2014, p.28)

### **3. Astúcia e arrogância na leitura de textos narrativos**

É possível, a partir das questões apontadas sobre a mancha e o traço, indicar que as ilustrações elaboradas para as duas edições brasileiras, cada uma com sua característica, com sua técnica, dialogam numa conformação pictórica que buscou traduzir a balada brechtiana, que por sua vez já é uma tradução de uma narrativa popular medieval. A possibilidade de criações artísticas diferentes para expressarem a narrativa contada também indica que a forma não é uma noção originária: na realidade, como afirma Molder (1999, p. 29-31), a forma será sempre secundária, será sempre sinal do sem-forma.

É a partir das formas criadas por Knispel e por Vendrell que o público-leitor poderá experimentar diferentes sensações e emoções. As sensações e as emoções ocorrem nas relações estabelecidas entre o sujeito, com o seu corpo, e o mundo. O sujeito afetado, com seus sentidos, tem o seu corpo provocado. Conforme Pesavento (2007), essa é a “dimensão primeira” da sensibilidade. As sensações e as emoções “são imediatas e momentâneas e podem ser definidas como a capacidade de ser afetado por fenômenos físicos e psíquicos, em reação dos indivíduos diante da realidade que os toca” (Pesavento 2007, p. 12), e são anteriores à capacidade reflexiva. É a



percepção – a ação de apreender e reconhecer o mundo – que pode ser entendida como a “capacidade cognitiva de organização das sensações que não está totalmente submetida à razão, pois envolve valores, emoções e julgamentos. O mundo qualificado da percepção produz o sentimento” (Guilarduci & Talarico 2015, p. 121). A percepção pode ser entendida como sendo as relações existentes entre as marcas corporais provocadas pelas sensações e emoções com experiências outras que também fazem parte da vida do sujeito. No entanto, a sensibilidade pode ser compartilhada, mesmo que tenha sido experimentada individualmente, pois toda experiência deve ser entendida como sendo social e histórica.

De esta manera, una explicación teórica de las emociones no es sólo eso: tiene profundas consecuencias para la teoría de la razón práctica, para la ética normativa y para las relaciones entre ética y estética. Tal explicación tiene también consecuencias para el pensamiento político, pues la comprensión de la relación entre las emociones y las diversas concepciones del bien humano influirá en nuestras deliberaciones sobre cómo puede contribuir la política al florecimiento humano. Concebir las emociones como elementos esenciales de la inteligencia humana, y no como meros apoyos o puntales de la inteligencia, nos proporciona unas razones especialmente poderosas para fomentar las condiciones del bienestar emocional en una cultura política, pues esta concepción implica que, sin desarrollo emocional, una parte de nuestra capacidad de razonar como criaturas políticas desaparecerá. (Nussbaum 2008, p. 23-24)

O poema *A Cruzada das Crianças* foi publicado originalmente no *Histórias de Almanaque* – uma coletânea de poemas, contos e parábolas. Pensando apenas a partir do gênero narrativo é que aproximo livremente o poema brechtiano, que pode ser denominado como uma balada, ao universo do Conto de Fadas. O poema narra a história de um grupo de crianças – um nazista, um judeu, um músico, um socialista etc. – que tentam fugir dos horrores da guerra buscando um local seguro.

Walter Benjamin (2012, p. 232-233), no texto “O Narrador”, escrito em 1936, afirma que os contos de fadas revelaram

as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo que o mito havia infundido em nossos corações. (...) O conto de fadas ensinou há muitos séculos à humanidade, e continua ensinando hoje às crianças, que o mais aconselhável é enfrentar as forças do mundo mítico com astúcia e arrogância. Assim o conto de fadas dialetiza a coragem (*Mut*) desdobrando-a

em dois polos: de um lado *Untermut*, isto é, a astúcia, e de outro *Übermut*, isto é, arrogância. O feitiço libertador do conto de fadas não põe em cena a natureza como uma entidade mítica, mas indica a sua cumplicidade com o homem liberado.

O “era uma vez”, com seu tempo e seu espaço indeterminados, possibilitam, semelhantemente ao espaço lúdico, que as crianças possam lutar e enfrentar os monstros e aquilo que é inesperado. Ou ainda, o conto de fadas possibilita à criança experimentar um estilo de existência distante do destino mítico. A coragem que esse mundo outro permite à criança possibilita a ela saber que pode cuidar de si e cuidar do outro para instauração de um outro mundo. O homem adulto só percebe essa cumplicidade quando está feliz, portanto, só em determinadas momentos, somente nas ocasiões em que é capaz de renunciar a si mesmo para se ocupar dos outros. Para Foucault (2011, p. 239), “essa relação pessoal é a relação do mestre com o aluno. É também, e com frequência, a relação do amigo com o amigo (...). A vida soberana é portanto uma vida de ajuda e de socorro aos outros (aluno ou amigo)”.

Quanto à astúcia, um dos polos da coragem, deve ser entendida também a partir do mito, do mito grego que narra a história da primeira esposa de Zeus: *Métis*. A deusa grega tinha o poder de se metamorfosear, mas mesmo assim não conseguia escapar aos assédios de Zeus. A *métis* grega pode ser entendida como uma forma de inteligência e de sensibilidade, como

uma forma de pensamento, um modo de conhecer; ela implica um conjunto complexo, mas muito coerente, de atitudes mentais, de comportamentos intelectuais que combinam o faro, a sagacidade, a previsão, a sutileza de espírito, o fingimento, o desembaraço, a atenção vigilante, o senso de oportunidade, habilidades diversas, uma experiência longamente adquirida; ela se aplica a realidades fugazes, móveis, desconcertantes e ambíguas, que não se prestam nem à medida precisa, nem ao cálculo exato, nem ao raciocínio rigoroso. (Détienne & Vernant 2008, p. 11)

O tempo da *métis*, como afirma Jacy Alves de Seixas (2015, p. 28), em contraposição à *hybris*, é o “tempo de agora”, kairológico, que atualiza o tempo presente com flashes do passado. O *Kairós* não requer uma inteligência acumulativa e abstrata e também não reúne saberes geracionais, pois ele não é constituído pela somatória e nem pela sucessão. Na realidade, estes atributos se aplicam ao tempo cronológico, acumulativo e retilíneo.

Quanto à arrogância, o outro polo da coragem, a partir do trabalho realizado por Yves Déloye (2015, p. 1-8), no artigo “A arrogância do político”, historicamente existem dois universos semânticos distintos. De um lado estaria o adjetivo arrogação (*arrogement* ou *arrogement*) e do outro estaria o verbo arrogar-se (*arrogare*). Mesmo em desuso, diz o autor, é importante pensar sobre a aplicabilidade do adjetivo.

Ainda hoje, atribuído à ação ou à fala de uma pessoa, o adjetivo assinala o extrapolamento da medida que convém às interações sociais normais. Isso quer dizer que também nesse caso o termo assinala, ao mesmo tempo, uma forma de provocação e a sua condenação, um comportamento considerado patológico e a sua reprovação. (Déloye 2015, p.2)

O verbo arrogar-se, ainda de acordo com Déloye (*ibidem*), originalmente era sinônimo de adotar, significando a mudança de estatuto jurídico quando a criança não era mais considerada abandonada. A partir do século XV o verbo passou a ter o mesmo sentido que ainda hoje utilizamos: “o verbo ‘arrogar-se’ descreve o fato de ‘tirar vantagem de’ ou, ainda, a ação material e física de ‘apropriar-se’, de ‘atribuir-se alguma coisa sem ter direito’” (Rey *apud* Déloye, *ibidem*).<sup>[8]</sup> Dessa forma, é possível entender que Walter Benjamin utilizou os dois universos semânticos a partir de um deslocamento de sentido para o seu entendimento de arrogância. Para Benjamin, a arrogância presente na leitura dos contos de fadas indica a capacidade que a criança tem de se apropriar tanto de bens materiais como de imateriais e de extrapolar as relações pré-estabelecidas para a sua emancipação.

No texto benjaminiano (2012, p. 254-262) “Livros infantis antigos e esquecidos”, escrito em 1924, tem um passagem que será repetida no *Rua de mão única* (1987, p. 18-19), no fragmento “Canteiro de obras”, que diz:

(...) as crianças têm um particular prazer em visitar oficinas onde se trabalha visivelmente com coisas. Elas se sentem atraídas irresistivelmente pelos detritos, onde quer que eles surjam – na construção de casas, na jardinagem, na carpintaria, na alfaiataria. Nesses detritos, elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas assume para elas, e só para elas. Com tais detritos, não imitam o mundo dos adultos, mas colocam os restos e resíduos em uma relação nova e original. Assim, as próprias crianças constroem seu mundo de coisas, um microcosmos no macrocosmos. O conto de fadas é uma dessas criações

8 Livro citado por Déloye (2015): Rey, A. (1992). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Le Robert.

compostas de detritos – talvez a mais poderosa na vida espiritual da humanidade, surgida no processo de produção e decadência da saga. A criança pode lidar com os elementos dos contos de fadas de modo tão soberano e imparcial quanto com retalhos e tijolos. Constrói seu mundo com os motivos desses contos, ou pelo menos os utiliza para ligar seus elementos. (Benjamin 2012, p. 256-257)

O conto de fadas será sempre uma história sobre o destino, sobre a fatalidade, a ruína e a desgraça, ou ainda, sobre o tempo fixado pelo destino: a morte. É justamente aí que se deve pensar sobre a afirmação benjaminiana de que o conto de fadas ensina à humanidade a enfrentar com arrogância e astúcia as forças do mundo mítico. E aí também que, mais uma vez, pode-se aproximar o entendimento do conto de fadas que Benjamin realiza com a história apresentada por Brecht. O ensinamento está na capacidade de reconfigurar o destino desvinculando-o da noção de caráter. Benjamin (2011, p. 89-99) no texto “Destino e Caráter”, escrito em 1919, já discutia a impossibilidade da existência de uma relação direta entre culpa e inocência e entre felicidade e infelicidade na constituição do caráter de um sujeito e o seu fim já esperado. A temporalidade própria do mito e do destino é a da repetição, a do Eterno Retorno e, por isso mesmo, é a da catástrofe. É contra esta temporalidade, do fluxo contínuo da história, que Benjamin invoca o tempo messiânico nas suas discussões marxistas. O tempo messiânico é o tempo da ruptura.

#### 4. Algumas considerações

Por fim, é importante salientar o método benjaminiano de ‘montagem literária’ realizado no *Passagens*. A finalidade do método era mostrar e não dizer algo:

Não sursurriarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (Benjamin 2006, p.502, [N 1a, 8]).

Benjamin faz uso dos farrapos e dos resíduos como mecanismo para despertar dos mitos e dos sonhos, principalmente do mito do progresso. Diante dos variados arquivos presentes no *Passagens*, alguns remetem

à ideia especificamente dos destroços, resíduos e farrapos: “Paris antiga, catacumbas, demolições, declínio de Paris”, “O tédio, eterno retorno”, “Hausmannização, lutas de barricadas”, “O colecionador” e “O *intérieur*, o rastro”, etc..

Para Walter Benjamin (2012, p. 242, Tese V), é sem a distinção de pequenos ou de grandes acontecimentos que a humanidade poderá se redimir do seu passado, pois a redenção só será possível através da rememoração integral do passado. O pequeno, o resto, o farrapo e o resíduo também estão presentes na reflexão marxista e na sua discussão sobre a iluminação profana.

Um problema central do materialismo histórico a ser finalmente considerado: será que a compreensão marxista da história tem que ser necessariamente adquirida ao preço da visibilidade [*Anschaulichkeit*]? Ou: de que maneira seria possível conciliar um incremento da visibilidade com o método marxista? A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer grandes construções a partir de elementos minúsculos, recostados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. Portanto, romper com o naturalismo histórico vulgar. (Benjamin 2006, p. 503, [N 2, 6])

O poema *Cruzada das Crianças*, de Brecht, demonstra de forma efetiva um modo de se pensar / fazer a história que Walter Benjamin buscou teorizar. Portanto, não é somente no teatro épico que o pequeno traz luz para uma discussão mais ampliada. A montagem entre desenhos e a história narrada a partir de dois livros editados no Brasil permitiu iniciar uma discussão que fosse capaz de aproximar visibilidade e método marxista, conforme indagação benjaminiana citada acima.

## Referências

- ADORNO, T.W., Benjamin, W. (2012). *Correspondência, 1928-1940*. São Paulo: Editora UNESP.
- AGAMBEN, G. (2015). Notas sobre o gesto. In Iannini, G., Garcia, D., Freitas, R. (Orgs.). *Artefilosofia: antologia de textos estéticos* (pp.19-25). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BALLAS, G. (2015). Artista revolucionário. In Knispel, G. *Retrospectiva 1950-2015* (pp.113-124). São Paulo: Maayanot.

- BARTOSH, R. (2015). Percorrer o “outro caminho”. In Knispel, G. *Retrospectiva 1950-2015* (pp. 21-40). São Paulo: Maayanot.
- BENJAMIN, W. (2011). Destino e Caráter. In Benjamin, W., *Escritos sobre mito e linguagem* (1915-1921), (34ª ed.), (pp. 89-99). São Paulo: Duas Cidades.
- BENJAMIN, W. (2012). O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In Benjamin, W., *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (pp. 213-240). São Paulo: Brasiliense.
- BENJAMIN, W. (2006). *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- BENJAMIN, W. (1999). Pintura e desenho. Sobre pintura ou sinal e mancha. In Molder, M. F. *Matérias invisíveis* (pp. 13-17). Lisboa: Relógio D'Água.
- BENJAMIN, W. (1987). *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense.
- BENJAMIN, W. (2013). *Rua de mão única: Infância berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica.
- BENJAMIN, W. (2006). Sobre a pintura, ou sinal e mancha. In Benjamin, W., *A modernidade*, (pp. 296-301). Lisboa: Assírio & Alvim.
- BOLLE, W. (1996). As siglas em cores no *Trabalho das Passagens*, de Walter Benjamin. *Estudos Avançados*, 10 (27), 41-77.
- BRECHT, B. (1962). *A cruzada de crianças*. Ilustrações de Gershon Knispel. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Brasiliense.
- BRECHT, B. (2011). *La cruzada de los niños / La croada dels nens*. Ilustrações de Carme Solé Vendrell. Trad. M. Seco Reeg e J. Escala. Madrid: El Jinete Azul; Magenta.
- BRECHT, B. (2014). *A cruzada das crianças*. Ilustrações de Carme Solé Vendrell. Trad. Tercio Redondo. São Paulo: Pulo do Gato.
- BRECHT, B. (1998). *Teatro completo* 1. São Paulo: Paz e Terra.
- BUCK-MORSS, S. (2002). *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos.
- DÉLOYE, Y. (2015). A arrogância do político. In Haroche, C., Lopes, M. B., Déloye, Y. (Orgs.), *Ensaio sobre a arrogância* (pp. 1-8). Belo Horizonte: NEHCIT / EA UFMG.
- DÉTIENNE, M., VERNANT, J. P. (2008). *Métis - As astúcias da inteligência*. Trad. de Filomena Hirata. São Paulo: Odisseus Editora.
- FOUCAULT, M. (2011). *A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984)*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- GUILARDUCCI, C., TALARICO, O. (2015). Productó estético pedagógico: uma (des) construção das percepções sensoriais. In Assunção, A. L., Tolentino, E. C., Bragança, M. G., Figueiredo, I. V. *As letras da política* (pp. 113-127). Rio de Janeiro: Mauad X.
- KNISPEL, G. (2015 a). *Retrospectiva 1950-2015*. São Paulo: Maayanot.
- KNISPEL, G. (2015 b). Encarando a barbárie. In KNISPEL, G. *Retrospectiva 1950-2015* (pp. 53-92). São Paulo: Maayanot.

- MOLDER, M. F. (1999). Notas de leitura sobre um texto de Walter Benjamin. In Molder, M. F. *Matérias invisíveis* (pp. 18-33). Lisboa: Relógio D'Água.
- PESAVENTO, S. (2007). Sensibilidades: escrita e leitura da alma. In Pesavento, S., Langue, F. (Orgs.), *Sensibilidades na história: memórias singulares e identidades sociais* (pp. 9-21). Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- NUSSBAUM, M. C. (2008). *Paisajes del pensamiento: la inteligencia de las emociones*. Paidós: Barcelona.
- SEIXAS, J. A. (2015). Formas da arrogância e história: citações contemporâneas. In Haroche, C., Lopes, M. B., Déloye, Y. (Orgs.), *Ensaio sobre a arrogância* (pp. 21-35). Belo Horizonte: NEHCIT / EA UFMG.
- VIEIRA, J. G. (1962). A Exposição de Gershon Knispel. *Nossa Voz (Unzer Stime)*, Semanário Israelita-Brasileiro, 957, 9-10.

[recebido em 22 de fevereiro de 2017 e aceite para publicação em 1 de agosto de 2017]