

WALTER BENJAMIN E BERTOLT BRECHT: PARA UMA PRÁTICA ESTÉTICA CONTRA A BARBÁRIE E EM DEFESA DA VIDA

Luigi Bordin (UFRJ)¹ e Marcos André de Barros (UFS)²

RESUMO: Nosso propósito, nesse ensaio, é apresentar a trajetória e o convívio solidário, intelectual, político e moral, de Walter Benjamin e Bertolt Brecht que, nos anos da violência nazista, estiveram unidos na busca duma nova prática estética articulada com a luta política, e produziram suas obras maiores. Analisaremos, em particular, sua relação com o marxismo, com as vanguardas artísticas, a recíproca colaboração e influência em relação à arte, a cultura e a política, além da comum preocupação de uma utilização “crítica” dos meios tecnológicos de comunicação e do problema pedagógico-didático.

PALAVRAS-CHAVE: Arte e prática estética. Luta política. Reprodutibilidade técnica. Problema pedagógico-didático.

- I. O crítico é um estrategista na luta literária.*
 - II. Quem não sabe tomar partido deve calar.*
 - III. O crítico não tem nada a ver com os exegetas de épocas artísticas passadas.*
 - IV. A crítica tem que falar a linguagem dos artistas...*
- Walter Benjamin*

Para julgar as formas literárias ocorre interrogar a realidade, não a estética, nem aquela do realismo. A verdade pode ser calada em muitos modos e, em muitos, declarada. Nós tiramos a nossa estética, assim como a nossa moralidade, da necessidade de nossa luta.

Bertolt Brecht

Introdução

Como escreveu Hannah Arendt, a amizade Benjamin-Brecht foi única em seu gênero, pois representou o encontro do maior poeta alemão com o mais importante crítico da época³. E tanto Brecht apreciava o amigo que, diante da notícia de sua trágica e pré-matura

¹ Professor do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFRJ.

² Professor do Departamento de Filosofia da UFS.

³ ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 144.

morte, declarou que esta representava a primeira verdadeira perda que Hitler tinha causado à literatura alemã⁴.

Obrigados ao exílio nos anos duros do nazismo, tanto Benjamin como Brecht, com seus meios artísticos, nunca cessaram de tomar posição contra a violência fascista. E, entendido que o poder não se legitima só pela violência, mas, também, pela interpretação que a cultura hegemônica oferece da tradição, se preocuparam, os dois, em como tomar esses meios das mãos da burguesia (hoje dos monopólios das empresas privadas e suas estruturas de poder) para pô-los a serviço da libertação social. Daqui deriva o “caráter destruidor” da crítica de Benjamin e a teorização de Brecht do teatro épico como crítica da ideologia burguesa da arte e como máquina a serviço da consciência crítica das classes oprimidas.

A arte de Benjamin e de Brecht, naquela época violenta da ascensão do nazismo, se articulava politicamente contra a crescente opressão do III Reich. Hoje, todavia, a opressão continua, pois nos tornamos reféns de um modelo de globalização que fez surgir um poder acima de toda autoridade política, um modelo cínico e repugnante que, enriquecendo enormemente alguns, empobrece a maioria fazendo-a viver horrores. Vivemos numa sociedade tecnológica e de espetáculo onde somos manipulados por redes colossais de alienação. Diante disso, o teatro de Brecht e a crítica das vanguardas artísticas de Benjamin não perderam sua atualidade.

Nosso propósito, nesse ensaio, é apresentar a trajetória e o convívio solidário, intelectual, político e moral de dois geniais intelectuais e amigos que, nos anos duros da violência nazista, estiveram unidos na busca duma nova prática estética articulada com a luta política, e produziram suas obras maiores. Analisaremos, em particular, sua relação com o marxismo, com as vanguardas artísticas, a recíproca colaboração e influência em relação à arte, a cultura e a política, além da comum preocupação de uma utilização “crítica” dos meios tecnológicos de comunicação e do problema pedagógico-didático.

1. A aproximação de Benjamin a Brecht e ao marxismo

⁴ VALVERDE, José Maria. Walter Benjamin, un héros de notre temps. *In Pour Walter Benjamin: documents, essais et un projet*. Bonn: Kultur-Institute Internationes, 1994, p. 31.

Depois da falência de sua livre docência na universidade de Frankfurt em 1925, Walter Benjamin começou a ganhar a vida como jornalista e crítico literário⁵. Tinha perdido a ajuda financeira do pai, arruinado pela inflação de 1923, o que o tornou brutalmente consciente das bases econômicas de sua existência como intelectual, num momento em que se estava formando um verdadeiro proletariado acadêmico entre os universitários: “qualquer que trabalhe seriamente como intelectual na Alemanha - escrevia ele então - está ameaçado pela fome em sua forma mais grave”⁶. Neste tempo, travava-se uma particular guerra ideológica entre o professorado alemão, em ligado em grande parte às tradições hierárquicas do passado feudal e aristocrático, e a intelectualidade livre democrático-socialista da cultura urbana de Weimar, em grande parte judia. Ameaçado pelo empobrecimento, ressentido com a cultura idealista do mundo acadêmico, necessitando vender seus ensaios como mercadoria para sobreviver, Benjamin sentiu-se lentamente empurrado ao marxismo.

Em 1924 estudou seriamente *História e consciência de classe*, de Lukács⁷. No mesmo ano conheceu e apaixonou-se por uma comunista lituana, Asja Lacis, precursora do teatro infantil proletário, e amiga de Brecht ao qual o apresentou. Ela lhe despertou o interesse pela arte como forma de ação política. Por intermédio dela passou um inverno em Moscou, tendo contato com as vanguardas russas do teatro, da literatura e do cinema. Tal experiência o ajudará a refletir seriamente em diálogo com Brecht sobre a civilização técnica e a prática intelectual. Ainda que tal experiência lhe ofereça alguns fortes motivos para não se filiar ao “partido” e para questionar o caráter libertário da “experiência cultural soviética”⁸.

Benjamin foi atraído ao comunismo não tanto pelas soluções positivas que este podia oferecer quanto por ver nele uma força de negação e de crítica da burguesia ocidental, compartilhando algo da visão que tinha do comunismo o então grande satírico Karl Kraus que, a respeito do comunismo, costumava dizer:

⁵ LUNN, Eugene, *Marxismo y modernismo* : um estúdio histórico de Lukács, Benjamin, Adorno. México : Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 216.

⁶ *Idem*, p. 216.

⁷ LUKÁCS, George, *História e consciência de classe*. Porto: Publicações Escorpião, 1974.

⁸ Cf. BENJAMIN, Walter. *Diário de Moscou*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Que o diabo carregue sua práxis, mas que Deus nos o conserve, como uma constante ameaça nas cabeças daqueles que possuem bens e querem obrigar todos os outros a defendê-los, e com a consolação que a vida não é um bem supremo, querem jogá-los nas fronteiras da fome e da honra pátria. Que Deus nos o conserve para que essa gentalha, que passou todos os limites da desfaçatez, não se torne mais arrogante⁹.

Em resposta ao amigo Scholem, que o questionava sobre ser simpatizante do marxismo, ele assim respondia:

De todas as formas e expressões possíveis, o meu comunismo evita, sobretudo, aquela de um credo, de uma profissão de fé, ele não é outra coisa que a expressão de certas experiências que fiz na minha existência, que é uma expressão drástica, mas não impetuosa da impossibilidade que a rotina ofereça um espaço para o meu pensamento.¹⁰

A adesão de Benjamin ao marxismo não se deu como uma conversão improvisada. Foi uma resposta a condições históricas particulares. Na Alemanha a inflação tinha sacudido a segurança da maior parte da população. Muitas conquistas sociais, obtidas na República de Weimar pelas organizações dos trabalhadores, foram suprimidas. Os salários decaíam e o desemprego aumentava. Com o exacerbar-se da crise, enfim, as lideranças industriais e financeiras assumiram Hitler como o instrumento mais funcional para a reafirmação do seu poder.

Em 1924 Benjamin tinha considerado a possibilidade de entrar concretamente no partido comunista, embora estivesse cético em relação à doutrina comunista. Mais que motivos teóricos foram razões pragmáticas que o levaram a ponderar tal possibilidade. Como “outsider” de esquerda, sentia que lhe faltava uma estrutura para as suas atividades. Desde 1930, Brecht tenha-se tornado o mais importante amigo de Benjamin. Os dois tinham então como interlocutores especialmente os intelectuais ligados à Federação dos Escritores Proletários. Grande parte de sua obra mais importante dos últimos anos se desenvolveu nesse contexto. Desde então, a solidariedade com a produção de Brecht se tornou um ponto central de seu programa intelectual. Brecht representou também a única

⁹ LUNN, Eugene, *op. cit.* p. 219.

¹⁰ BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gerson. *Teologia e utopia*. Torino: Einaudi, 1987, p. 129.

posição que ele pode aceitar sem reservas, e este tipo de adesão intelectual Benjamin não a teve nem com Scholem, nem com Adorno.

2. Brecht: um “clássico” para Benjamin.

O encontro de Benjamin com Brecht, lamentado por Adorno e Scholem, foi um acontecimento de sorte na vida do crítico. Ele, que retratou seu tempo a partir de uma pesquisa profunda da dramaturgia barroca, da qual resgata habilmente o conceito de *alegoria* e o aplica em sua *hermenêutica dos fragmentos* de forma magistral¹¹, de repente trava conhecimento com o maior dramaturgo vivo de sua época, torna-se seu amigo e acompanha passo a passo sua produção artística. Benjamin conheceu Brecht depois da fase expressionista quando este se tinha posicionado contra o teatro “culinário”, e quando começava elaborar uma teoria e uma prática das peças didáticas, entre outras a *Peça didática de Baden*, *O que diz sim, o que diz não* e *A medida*. Esta foi uma época marcada pela crise econômica mundial, em que os conflitos sociais se aguçavam, invadindo o campo artístico, obrigando os produtores de cultura a tomarem posição. O posicionamento de Brecht, em termos do fazer teatral, se traduziu num engajamento a favor do comunismo no qual, naquela altura, via uma chance real de combater o fascismo, embora não se tenha filiado ao PC. O mesmo pode-se dizer de Benjamin, como ensaísta e crítico da literatura.

Benjamin percebeu logo a estatura intelectual e política de Brecht e sua importância para o movimento revolucionário dos anos trinta. Apreciava os componentes objetivos e destruidores de seu pensamento que lhe permitiam superar uma ótica humana e consoladora da realidade que não deixava enxergar, ou minimizava, as contradições sociais. Encontrou em Brecht um estilo de pensamento: um pensamento elementar que desprezava os vãos teóricos que não se relacionassem, direta e objetivamente, com as realidades básicas experimentadas pelas massas. Nesse sentido, Brecht foi para ele uma espécie de “princípio de realidade” que o tornou mais consciente da relação entre teoria e a prática, e o pôs em contato com as formas proverbiais e dialetais da linguagem plebéia cotidiana do povo,

¹¹ Cf. BARROS, Marcos. *Estudos Críticos I: Walter Benjamin: Filosofia, Hermenêutica e Educação*. Campina Grande: Caravela / NCP, 1997.

ajudando-o com isso afastar-se de seu próprio estilo e pensamento então um pouco idealista e esotérico. Em particular, Brecht pareceu a Benjamin como a expressão de uma correta ligação com Marx, isto é, com o primeiro que tinha trazido novamente à luz da crítica as “relações sociais de trabalho” vistas como “relações de produção e de reprodução do capital”, e enquanto relações antagônicas camufladas pela ideologia burguesa.

Com efeito, o estudo sério do marxismo empreendido por Brecht entre 1927 e 1929 provocou nele uma mudança radical, que o levou a abandonar as posturas anárquicas das vanguardas para assumir a “teoria marxista da história” em sua cientificidade. Daí Brecht começou a considerar os fundadores do materialismo histórico e dialético como os seus clássicos¹².

O conceito Brechtiano de *clássico* diz respeito a um pensamento dialético centralizado na primazia dada à relação entre conhecimento e ação no choque das contradições sociais. Para Brecht era mais importante ocupar-se de problemas científicos que de questões artísticas, sobretudo literárias. A tradição antiliterária e a sede de apreender e de ensinar desse artista encontram em Lênin e em Marx a desejada aprendizagem. Estava seriamente preocupado em apreender as leis da economia para poder compreendê-las a fundo. Passou do estudo do funcionamento concreto da bolsa de valores ao estudo da *Crítica da economia política* de Marx. Enfrentou a leitura dos textos clássicos sobre a *lei do valor* (a mais-valia), sobre *o ciclo das crises*, sobre *o imperialismo* e sobre a teoria da *pauperização*, passando com empenho e seriedade através da leitura dos três volumes de *O Capital*.

Alem do mais, a grande paixão de Brecht foi a *dialética*. Ao ponto que se poderia considerar, precisamente na construção de sua obra literária, um original pensador dialético, certamente não inferior, e às vezes até superior, aos verdadeiros filósofos do marxismo. Na idéia da dialética se compendiava entre outras coisas seu *programa de re-fundação política e científica da prática artística*. É por isso que para entender a fundo as obras de Brecht precisa-se entender o seu ponto de partida e de força, isto é, o pensamento de Marx e de Lênin.

¹² MAYER, Hans. *Brecht e la tradizione*. Torino: Einaudi, 1972, pp. 71-77.

Benjamin entendeu isso perfeitamente e, como Brecht considerava clássicos os fundadores do socialismo, assim ele considerou Brecht como um clássico, na medida em que se esforçou em inserir o teatro brechtiano na sua concepção geral da moderna arte revolucionária, tendo Brecht como um exemplo modelar das vanguardas artísticas. No comentário a alguns poemas de Brecht, Benjamin afirmou expressamente que partia do pressuposto que esses textos eram para eles clássicos. Podemos dizer também que como Scholem foi para Benjamin a mediação que o pôs em contato com a mística e o messianismo judaico, da mesma forma Brecht foi para ele uma mediação que o levou a um marxismo crítico-militante e a uma nova leitura e interpretação das vanguardas artísticas.

Brecht representava para Benjamin, como testemunha Scholem¹³, o modelo do educador para uma pedagogia necessária à libertação das sociedades modernas de seus mitos e fantasias, alimentados pela face hipócrita de Juno do capitalismo, que diabolicamente oculta a sua outra face cruel e desumana.

Apesar de tudo isto não é possível apresentar uma equivalência da *dialética em tensão* de Benjamin com o conceito brechtiano de dialética. Em Benjamin a totalização dialética obedece à tensão do instante, do choque antitético; o que gera em sua produção filosófico-literária (Ex: *Rua de Mão Única*) uma peculiar relação entre os fragmentos e a totalidade, como compreendeu Ernst Bloch. O trabalho de montagem filosófica, marco original do ensaísmo filosófico de Walter Benjamin, traz em sua essência esta relação, que tem seu equivalente no método histórico interpretativo exposto nas suas *Teses sobre o conceito de história*.

3. Brecht no contexto das vanguardas artísticas européias: Do Teatro didático ao Teatro épico.

O esforço intelectual e artístico de Bertolt Brecht inscreve-se no quadro das experiências efetuadas depois da primeira guerra mundial na Alemanha e na Rússia com a finalidade de instaurar um teatro revolucionário. Como mestre de lúcida esperança,

¹³ Cf. SCHOLEM, Gershon. *Walter Benjamin: história de uma amizade*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

conseguiu elaborar um teatro construtivo que se contrapôs ao teatro burguês de Ionesco e Beckett, seguidos pela corte de seus antecessores como Strindberg e Pirandello¹⁴.

A produção inicial de Brecht dos anos 20 tem afinidades com certas tendências do expressionismo, das quais se destaca a virulenta polêmica contra os valores burgueses e o gosto pelo grotesco. Todavia ele descarta a sublimação religiosa a que com frequência chegavam os expressionistas. À utopia do expressionismo, substitui a lúcida análise do mundo burguês na perspectiva do materialismo histórico de Marx, às veleidades duma rebeldia anárquica substitui uma desapiedada desmistificação do mecanismo sobre o qual se apóia a dinâmica do sistema social.

Destas posições surge sua visão da arte: uma arte que não tem como objetivo a contemplação lírica das coisas, mas que leva à fruição ativa da história, impulsionando para escolhas humanas e morais, para a verificação dos valores tradicionais e a contestação das estruturas em crise do mundo burguês, substituindo um individualismo decadente através de uma problemática de vastas implicações históricas, políticas e sociais. E estes são elementos muito apreciados por Benjamin aos quais associa uma busca empenhada em contar a história “a contra pelo”.

Em Brecht nasce então, primeiro, o *teatro didático* e depois o *teatro épico*. O teatro didático (*A exceção e a regra*, *Santa Joana dos matadouros*, etc.), que no plano dos resultados não é a sua produção melhor, representa, todavia, uma etapa fundamental da estrada por ele percorrida¹⁵. É a experimentação de como apresentar um fato concreto exemplar que, às vezes, assume uma dimensão de apólogo ou de um diagnóstico da sociedade, lançando o espectador num debate de idéias, num confronto de diferentes teses, sempre apelando à razão. É nessa forma de apelar à razão e ao empenho ideológico que Brecht continuará suas pesquisas sendo consciente, todavia, da necessidade de conciliar o componente pedagógico com as instâncias da arte visando, de maneira particular, a diversão que considera essencial para o teatro. Ao teatro definido como épico ele trabalhou nos anos de sua maturidade criativa de 1937 a 1945. Com essa definição Brecht quer opor-se à concepção tradicional do teatro burguês, isto é, um teatro que, na identificação com o

¹⁴ CHIARINI Paulo. *Bertold Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959, pp. 5-36.

¹⁵ BORNHEIM, Gerd. *Brecht, a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992, pp. 182-209.

herói e na renúncia à razão, se resolve num sonho romântico. Este tipo de teatro, segundo Brecht, deve ser superado. No teatro épico deve-se, pois, na relação representação-expectador eliminar a identificação e o arrebatamento que se estabelece entre expectadores e personagens (identificação essa tanto mais forte quanto mais o texto apresenta grandes paixões e tensões psicológicas, e quanto mais o ator se identifica com a personagem, tornando os expectadores alienados de si mesmos e passivos). Este carácter participativo do público brechtiano leva Benjamin a visualizar seu teatro como excelente e envolvente meio de experimentação político-imaginária¹⁶; a criação psicológica de uma situação que envolve a platéia sem deslocá-la de si mesma encontrará semelhança com a proposta de Benjamin para a condição do crítico de literatura e seu poder de interferir no texto¹⁷ ou na força terapêutica e poética do narrador benjaminiano¹⁸.

Para a vivência de tais efeitos Brecht prescreve a utilização do “efeito de estranhamento”, “distanciamento”. Isto se dá através da utilizando várias técnicas como, por exemplo, a renúncia, por parte do autor, de criar conflitos psicológicos intensos, a adoção da montagem de cenas, de momentos quase desligados um do outro para evitar qualquer tensão emotiva no expectador, a inserção mediante cartazes, canções, projeções, legendas escritas, de reflexões e comentários sobre o acontecimento representado¹⁹.

Então, ao expectador que, diante de uma representação épica, é um indivíduo não hipnotizado, mas que raciocina, o teatro mostrará imagens eficazes da realidade social, frisando como ela seja produto histórico e não eterno e sujeito à mudança. Máxima ambição do teatro épico será aquela de fazer refletir o expectador sobre os acontecimentos representados e a tomar posição. No teatro brechtiano, é o povo o tema do drama, e não os reis e os grandes. Não se acentua mais o drama, mas uma narração que descreve as

¹⁶ MÜLLER-ZEIDER, Sabine. Walter Benjamin e o teatro: um encontro de fora. In Zaidan, Michel (Org.) *Walter Benjamin*. Recife: UFPE, 1994.

¹⁷ Para ilustrar tal argumento, apresentamos as quatro primeiras teses do fragmento de Benjamin intitulado “A tarefa do crítico”, em Bolle, Wille. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro. Francisco Alves, 1976, pp. 52-53: “I- O crítico é um estrategista na luta literária. II- Quem não sabe tomar partido, deve calar. III- O crítico não tem nada a ver com exegetas de épocas artísticas passadas. IV- A crítica tem de falar a linguagem dos artistas. Pois os conceitos do *cénacle* são palavras de ordem. E só nas palavras de ordem ecoam os gritos de guerra...”

¹⁸ Cf. GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Narrar e curar. Folhetim, 449, *Folha de São Paulo*, 1º de outubro de 1980. RESENDE, André Luis. Entrelinhas de uma tel crítica. In Zaidan, Michel (Org.) *Walter Benjamin*. Recife: UFPE, 1994. pp. 30-34.

¹⁹ BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, pp. 55,56.

dificuldades sociais e cotidianas que vivemos enquanto homens. Em outras palavras, não existe em Brecht o problema do “*ser ou não ser*” shakespearano, mas o problema do poder e de suas relações²⁰. Em outras palavras, o que Brecht nos mostra, não são os homens no âmbito duma ordem eterna das paixões humanas, mas no âmbito de relações sociais e de poder. Em particular, nos mostra *as contradições que se dão entre as classes sociais*. Segundo ele há uma ciência da transformação da sociedade: a *ciência da história*, isto é, a *teoria de Marx do “materialismo histórico”* e a teoria do “*modo de produção e reprodução das relações capitalistas*”.

4. Benjamin como crítico estrategista na luta literária contra o fascismo.

Como vimos, sob o influxo das experiências desse período (falência da carreira universitária, encontro com Asja Lácis, viagem a Moscou e encontros com vanguardas artísticas Russas, encontro com Brecht, aproximação ao marxismo) Benjamin se transformou de filósofo esotérico em jornalista e escritor politicamente empenhado, de místico da linguagem em materialista dialético, ainda que com uma original dose de teologia, opinião essa compartilhada por Michel Löwy, J.-M. Gagnebin, Norbert Bolz e Leandro Konder.

Não podemos, todavia, deixar de registrar que apesar de nos interessar uma demarcação mais marxizante do pensamento estético de Walter Benjamin, principalmente motivado por uma recepção e influência mútua de Brecht, as marcantes categorias de sua análise estética anterior não se dissolvem e se volatilizam simplesmente. A força dos conceitos de “alegoria” e de “ruína”, oriundos da estética barroca, é apropriada por Benjamin para, numa atualização originalíssima, aplicar à crítica da modernidade, fazendo-o alegar que o século XVII possuiu uma visão menos encantada de si mesmo, e que por isso sua autocrítica serve à modernidade e em certo sentido é capaz de desvendar o sentido desta. A tensão crítica que enfrentou o século XVII foi capaz de gerar uma forma de pensar em sintonia com o outro do que é dito e mostrado, a grande desconfiança com a racionalização, produziu uma percepção e um olhar capaz de metamorfosear o objeto e

²⁰ DESUCHÉ Jacques. *La técnica teatral de Bertold Brecht*. Barcelona: Oikos-tau, 1963, p.32.

deslindar uma “cifra” subterrânea que permeia as coisas, e por isso mesmo capaz de vislumbrar “novas relações” escamoteadas ou reprimidas (das quais a principal seria a expressão do sofrimento ou das vítimas)²¹.

Outra categoria interpretativa de altíssimo valor e que se estende ao longo de toda produção benjaminiana é o conceito de “imagem dialética”. Estas equivalem a um registro perceptivo, quase cruamente óptico, de um olhar paralisante, lançado prioritariamente sobre um fragmento da realidade ou de um cenário qualquer. Esse olhar paralizante pretende captar as coisas no momento de sua tensão dialética, impedindo-a dos efeitos remodelantes da síntese, capta-se assim a dupla face das coisas, acessa-se seu teor de verdade por trás do seu teor material. Nesse fragmento captado na tensão do fluxo histórico cristaliza-se o todo da história, essa espécie de “mônada” é capaz de oferecer à luz aspectos recônditos sublimados e propositadamente relegados, chegando Benjamin a falar de uma “historiografia inconsciente” que perpassa as obras literárias ou os monumentos em geral. Por isso sua chave interpretativa mais famosa: “Todo documento de cultura é ao mesmo tempo um documento de barbárie”²².

Benjamin desligou-se aos poucos da escritura esotérica, porém não de alguns de seus temas, para trabalhar com a crítica literária, em artigos e resenhas várias, nos grandes jornais cotidianos alemães da época, com a finalidade de exercer uma influência direta sobre a sociedade e, em particular, sobre intelectuais, artistas e escritores.

A aproximação a Brecht e ao marxismo, o levou a modificar sua concepção da tarefa social do crítico e do escritor. Dirigiu-se, daí então, a um público mais amplo de leitores, na finalidade de sensibilizá-los e mobilizá-los, ética e politicamente, contra o fascismo, como também fazia Brecht. Todavia, embora simpatizasse com a luta do proletariado, sabia muito bem que sua função devia consistir em tornar-se uma força crítica no interior da vida e da cultura burguesa. Nunca antes se considerou um do proletariado, nem se dirigia diretamente à classe trabalhadora, mas aos intelectuais e aos críticos literários que eram seus interlocutores. Em seus artigos começou a pôr em realce a “decadência da inteligência livre” e a crescente dependência social e econômica do intelectual. Com efeito, constatava

²¹ Cf. BENJAMIN, Walter. Documentos de cultura. Documentos de barbárie. In Bolle, Wille (Seleção e apresentação). São Paulo: Cultrix / Edusp, 1989.

²² BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, Vol I.* São Paulo: Brasiliense, 1993, pp, 222-232.

que, no interior do sistema de comunicação didático-político, o escritor independente não tinha mais qualquer motivo de existir, na medida em que estava ligado econômica e ideologicamente às várias formas do aparato estatal e que, por consequência, estava por este controlado. Ou seja, o intelectual (escritor, artista, etc) se tinha tornado um empregado do sistema perdendo sua característica de pensador livre e independente.

Benjamin começou atribuir à crítica uma nova função. Não devia mais ser uma variável do mercado literário, nem somente um instrumento de avaliação estética, mas devia servir, primeiro, para “organizar o pessimismo”, e, segundo, para levar à frente “a destruição dialética” das imagens falsas propagadas pela publicidade burguesa²³. Isto é, cabia ao intelectual crítico a tarefa de destruir a falsa consciência burguesa visando à transformação social. O crítico devia ser um “estrategista na luta literária”, tornando conscientes os grupos sociais marginalizados pelo sistema, (o subproletariado e os intelectuais) de sua própria precária situação.

Nessa época, ele assume pra valer a *concepção materialista da história*. Isto aparece de forma explícita em certos ensaios, não só no célebre “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, mas também no “Eduard Fuchs, o colecionador e historiador” e nas “Teses sobre o conceito de história”²⁴. Ressalta-se, todavia, uma forte ligação entre a tarefa do historiador, do crítico literário e da literatura no contexto do projeto de formação libertária perseguido por Benjamin²⁵.

Na concepção de Benjamin, o historiador materialista não deve expor a continuidade do decorrer dos fatos históricos, mas, escovando a história a contrapelo, a partir da memória e instâncias dos vencidos, deve arrancar ao contexto da história oficial o que do passado é recuperável na atualidade e que pode levar à luta no presente.

²³ Cf. Benjamin, Walter. A crise do romance; Sobre Alexandersplatz, de Döblin; O Surrealismo: ultimo instantâneo da inteligência européia; A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In - - - . *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993; e Benjamin, Walter. História da literatura e Ciência da Literatura In ZAIDAN, Michel (Org.) *Walter Benjamin*. Recife: UFPE, 1994.

²⁴ BENJAMIN, Walter, *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 165 a 196; 222 a 232; BENJAMIN, Walter. *Arte e sociedade di massa*. Torino: Einaudi, 1980. pp. 81 a 123.

²⁵ A este respeito são interessantes os comentários de Flavio R. Kothe sobre este tema: Cf. KOTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, pp. 85-101, onde são abordados os temas da “Estetização da política e da politização da arte”, “Vanguarda política e vanguarda artística” e “Obra literária e história”.

Neste mesmo espírito, no ensaio “História da literatura e ciência da literatura”, Benjamin afirma que “não se trata de apresentar as obras da literatura no contexto de seu tempo, mas de apresentar, no tempo em que essas surgiram, o tempo que as conhece, isto é, o nosso”²⁶. Isto é, devemos reter das obras literárias do passado aquilo que nos serve para salvar e redimir o presente, evitando a barbárie e a catástrofe. Está aqui o aspecto messiânico e profético do pensamento de Benjamin. Pois, pela sua liberdade a literatura é uma espécie de história pré-consciente, capaz de abrigar anseios de libertação e expressões do profundo sentimento de destruição do homem na modernidade, e por isso mesmo refratária à história oficial e geradora de uma espécie de contra-memória dos oprimidos²⁷.

Esta sua concepção do *materialismo histórico* o levou a uma crítica do determinismo positivista e de seus reflexos no marxismo vulgar, e à crítica do marxismo da Segunda Internacional que se iludia com a evolução da consciência da classe operária. Contra o marxismo vulgar e a concepção marxista da Segunda Internacional emprenhada de otimismo ingênuo, Benjamin elevou uma admoestação digna dos profetas judeus que tinha estudado em sua juventude, uma admoestação que podia surgir só naqueles adeptos do comunismo que saíam da vanguarda.

Ele tinha compreendido que, diante da catástrofe do nazismo que estava aproximando-se, a herança clássica do humanismo de Goethe e das tradições humanistas nada valia. Tinha entendido que esses tesouros da humanidade não eram automaticamente nossos. Mas que podiam sê-los somente se nós afastássemos a ameaça da barbárie e da destruição, criando as condições para que esses tesouros fossem de todos e não só de poucos.

Vale a pena, aqui, para mostrar a correspondência das idéias entre Benjamin e Brecht, lembrar o discurso pronunciado por este último em Paris, no “Congresso Internacional dos escritores para a defesa da cultura” em 1935. Diante da gravidade da situação da ascensão do nazismo e da emigração a que os intelectuais antifascistas eram obrigados, Brecht não

²⁶ BENJAMIN, Walter. *História da literatura e Ciência da Literatura*. In ZAIDAN, Michel (Org.) *Walter Benjamin*. Recife: UFPE, 1994. p. 67.

²⁷ Cf. BOLLE, Wille. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp / Fapesp, pp. 271-327; BARROS, Marcos André de. O Historiador como hermeneuta e utopista. In ZAIDAN, Michel. *Circe e o historiador: escritos de história e política*. Recife: Pindorama, 1992. pp. 121-123.

propôs nenhum preceito cultural ou literário. Recomendou, ao invés, o esforço prioritário de promover acima de tudo as condições sociais que tornem supérflua a barbárie, isto é, uma tomada de posição política coerente. O discurso é importante seja como base intelectual dos dramas, dos poemas e dos escritos dos anos do exílio, seja pelo seu programa político. Em particular, nesse discurso, Brecht afirmava:

Não devemos falar só em defesa da cultura. Se salva a cultura se salvam os homens. Estes deviam ser salvos não só condenando a violência, educando-os à bondade ou apelando à cultura, mas somente eliminando as causas da ignorância, da crueldade e da violência.²⁸

Foi essa a verdade de Brecht e de muitas das vanguardas artísticas contra as ilusões da Segunda Internacional. A experiência, por exemplo, do surrealismo e do dadaísmo foram extremamente válidas em mostrar a inadequação da herança humanista no presente, quando, com a guerra, se estava cavando um abismo sob os pés da civilização.

Diante do avanço do nazismo nos duros anos 30, não era suficiente, denunciar a barbárie num apelo moral humanitário, pois isto redundaria num alibi ideológico, desarmado e cego, quando não hipócrita. A raiz do confronto estava, em última instância, como frisava Brecht, sempre na questão das relações de propriedade. Sobre esta fundamental questão deviam, pois, pronunciar-se os intelectuais comprometidos com a mudança naquela conjuntura, e não só sobre o conflito aparente entre humanidade e barbárie.

A grande importância de Benjamin, na última fase de sua produção, consiste, justamente em ter trazido consigo, passando ao movimento revolucionário, esta consciência crítica, em correspondência ao trabalho que fazia o próprio Brecht.

5. Entre vanguarda e revolução, os escritos militantes de Benjamin: “a via longa” e a “via breve”

Na última década de sua vida, Benjamin assumiu decididamente a atividade de crítico literário, produzindo os seus melhores escritos militantes. Elaborados no arco de tempo em

²⁸ MAYER, Hans. *op. cit.* p, 84.

que aprofundava a fusão de suas idéias no quadro de suas novas convicções marxistas, esses ensaios têm como objetivo a literatura de vanguarda e culminam com duas grandes sínteses: os ensaios “Sobre a atual posição do escritor francês” e “O autor como produtor”²⁹.

O primeiro ensaio constitui ainda hoje um dos mais vastos panoramas da literatura francesa dos anos 20 e dos primeiros anos 30. Neste, Benjamin formula um princípio importante que será o postulado básico de sua perspectiva crítica, isto é, “a via do intelectual em relação à crítica radical da ordem social é a mais longa, como aquela do proletariado é a mais breve”. Ele dúvida da possibilidade de se criar uma literatura revolucionária fundada somente nas convicções ideais, ou sobre a simpatia instintiva em relação às camadas pobres da população. A “*via longa*” é aquela da consciência crítica social do escritor e do controle de seus meios técnicos. Nesta via está Proust que descreve o mundo das classes superiores como um mundo de puro consumo, Gide, o surrealismo, Apollinaire com a “obscura imagem” do poeta assassinado pelo capitalismo e pela crise da função do intelectual.

No término da “*via longa*” está Brecht, cuja figura desponta no horizonte de muitos de seus ensaios como réplica aos escritores populistas, pretensamente engajados, mas que outra coisa não faziam a não ser lamentar a impotência de seus próprios ideais e a onipotência do sistema. Benjamin não só comenta os textos de Brecht de que se tinha tornado amigo, mas segue com entusiasmo sua obra, atribuindo ao seu trabalho um caráter de exemplaridade.

Uma pergunta chave que então se colocava era: qual a posição social do escritor na idade do capitalismo avançado? No pano de fundo deste problema estava a alternativa entre uma progressiva mudança das funções ideológicas e técnico-estilísticas do trabalho literário e a transformação da literatura em um instrumento de luta de classe. A esse respeito, a conferência de 1934, “O autor como produtor”, representa um dos elementos mais preciosos da meditação marxista de Benjamin³⁰. Nesse trabalho, Benjamin mostra que, para estar efetivamente ao lado das classes oprimidas, não é suficiente expor, através

²⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*, vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1985.

³⁰ *Idem*, pp. 120-136.

da arte, opiniões e mensagens politicamente corretas, tendo dessa forma uma “tendência política justa”, pois, com sua capacidade de manipular a cultura em seu favor, o capitalismo está em condição de absorver e neutralizar tais opiniões e mensagens.

Benjamin advoga que o autor como produtor, além de transmitir com sua arte uma mensagem politicamente justa a um determinado público de leitores ou expectadores, deve preocupar-se também em mudar a atitude prática seja dos produtores de literatura ou do público. Isto é possível, não só apresentando mensagens politicamente justas, mas, também, procurando (uma tendência literária justa) formas artísticas tecnicamente mais adequadas e mais pertinentes a esse escopo; como é o caso no teatro de Brecht em que a vanguarda literária torna-se verdadeiramente revolucionária na medida em que, com a mudança dos meios teatrais, visa mudar, também, a função do teatro tradicional para fazer do teatro um novo instrumento de comunicação apto a exercer uma ação política verdadeiramente eficaz.

6. O valor político do momento pedagógico-didático em Benjamin e Brecht

Incluindo a tendência artística naquela política, Benjamin esforçou-se em ligar o problema do produtor artístico à contradição entre forças produtivas e relações de produção e, pois, à possibilidade e necessidade dialética da mudança. É nessa maneira que ele impulsiona as vanguardas artísticas a superar a pura transformação formal das técnicas literárias e artísticas para, sobretudo, focalizar a contradição em que estas se encontram, não somente em relação aos velhos conteúdos humanistas burgueses, mas também em relação às “relações de produção”. Ou seja, em relação aos condicionamentos impostos pelo gigantesco mercado de valores de troca que é a sociedade capitalista.

O objetivo de Benjamin foi, pois, aquele de uma apropriação dos instrumentos culturais através de uma dupla atitude revolucionária: aquela de sua transformação de signo e de sentido, do ponto de vista do proletariado, e a do fortalecimento dialético da contradição em relação às instituições culturais do poder burguês e seus correspondentes fetiches ideológicos.

A solução, dada por Benjamin ao problema da tendência, o leva necessariamente a privilegiar, sobre o momento da obra como produto realizado, aquele da organização dos instrumentos de comunicação, e de instrução, isto é, o momento didático-experimental. É daqui, dessas reflexões que se alimentaram de um intenso colóquio e convívio com Brecht, que deriva, também, o seu caloroso convite ao teatro brechtiano.

Já em seu ensaio sobre Malraux, Benjamin retoricamente se perguntava: “existe verdadeiramente uma literatura revolucionária sem caráter didático?”. Segundo ele, o elemento didático-experimental não substitui certamente a apropriação revolucionária dos meios de produção por parte do proletariado, mas corta o circuito da obra de arte como reabastecimento dum aparato ideológico capitalista de produção. Desta forma, a literatura se torna produto de significantes subtraídos ao cimento ideológico da massificação como hipótese dos valores universais de que a sociedade burguesa se proclama depositária.

O convite à arte brechtiana, vista como modelo de arte revolucionária, levou Benjamin a apresentar e defender explicitamente o “*teatro épico*” de Brecht em seus ensaios de combate que estão entre os melhores. Nestes, mostra como o teatro épico se apresenta como um pódio, como um palanque para olhar, desnudar e julgar a realidade: a sociedade burguesa em suas contradições³¹. Com o teatro épico vem sepultada a orquestra que separava os atores do público, elementos que conservavam traços da origem sagrada do teatro e que, agora, perdiam sua função. Com efeito, o teatro épico converte o palco em tribuna para julgar acontecimentos e a história real, em particular, a história das lutas de classe. Em todas as grandes obras do teatro épico, em que a epopéia se desdobra de forma livre a finalidade é a de mostrar os fatos, submetendo-os a um público não formado por um agregado de cobaias hipnotizadas, mas a uma assembléia de pessoas interessadas em pensar e discutir. O essencial era romper com as tradições do teatro dramático centralizado a apresentação das contradições existências para mostrar, ao invés, as causas das contradições sociais, econômicas e políticas, e procurar as soluções dos fatos representados.

O sentido ou a função didático-pedagógica das obras, seja de literatura e teatro ou de história, sociologia ou filosofia, são pontos altos e de extremo interesse para Benjamin, esta função está ligada a um certo desbloqueio do pensamento, esteja este dominado pelos

³¹ *Idem*, pp. 78-90.

estilos hegemônicos, pela lógica imperante ou pelas “tradições” vigentes historicadas. Tal desbloqueio representa a capacidade que as obras intelectuais têm de “tornar estranho” aquilo que é conhecido como mais comum, de “assaltar” o raciocínio do leitor com citações inesperadas, de interromper o “continuum”, de escrever “a contrapelo” e de reabrir o sentido do que é tido “como já acontecido” na história. Este exercício, ao mesmo tempo epistemológico, quando se refere ao método do conhecimento como “descaminho”, e existencial ou vivencial, quando encara a *flanerie* ou a “desorientação geográfica” (estar perdido) como formas positivas de descobrir a verdadeira face da sociedade em suas marcas arquitetônicas e usuais tão bem ocultadas pelos administradores das paisagens humanas nas grandes cidades.

As máscaras e maquiagens feitas ao cotidiano não tinham resistência ao acurado senso hermenêutico-crítico de Benjamin. Isto talvez seja sua grande virtude: ensinar-nos o olhar que percebe a desfiguração, que ultrapassa a maquiagem cotidiana e que se nutre e se ilumina com fragmentos e frestas que revelam o horror, só visível por quem vence o entorpecimento pelo impacto da presença do messias. Este é o verdadeiro sentido da filosofia libertária e também da estética de Walter Benjamin e de Brecht: pedagogizar e politizar as obras, utilizando-as como instrumentos de criação para viabilizar a “experiência possível” (verdadeiro sentido da utopia para Benjamin), e seja como revelação do seu conteúdo de verdade. Benjamin e Brecht se encontram claramente neste ponto: Fazer pensar por cenas ou imagens.

7. A dialética do assombro diante das contradições da sociedade burguesa no teatro brechtiano.

O teatro brechtiano tem como finalidade mostrar a realidade contemporânea para permitir-nos julgá-la. Justamente por isso, a realidade devia aparecer, aos leitores e expectadores, como estranha, surpreendente, já que o pensamento nasce do assombro, do espanto que favorece uma perspectiva diferente para olhar e observar as coisas³². Trata-se de um teatro que aspira cumprir sua função social crítica, visando tornar sensíveis os expectadores dos abusos e das forças maléficas da sociedade para que desejem mudá-las.

³² DESUCHÉ, Jaques. *Op. cit.* p, 44.

Tal é o juízo que deve ser despertado nos expectadores, e não uma instintiva repugnância, já que a emoção desaparece imediatamente quando se sai do espetáculo, enquanto o raciocínio põe os problemas sobre os quais temos que pensar de novo.

A finalidade do teatro épico é também a de divertir o homem, mas mostrando-lhe sua vida alienada. A questão não é de ensinar a política, mas fazer que o homem seja a ela sensível. O teatro deve mostrar a vida como ela é, pois, então, seremos livres para julgá-la. Por exemplo, em *Mãe Coragem*, a personagem da mãe se encontra arrastada pela guerra que lhe devora seus filhos, porem ela vive da guerra, na medida em que é a vivandeira, e em certo momento vemos como deplora a paz que causa sua ruína.³³ Porem, ao mesmo tempo, nós observamos a usura da guerra em sua carroça, em seus vestidos e em todos os que a rodeiam. Nem uma só palavra contra a guerra nessa obra radicalmente oposta à guerra.

Todos os temas ardentes e contemporâneos que aborda Brecht ficam “distantes” de nós tanto pela concepção poética e pela ironia, como pelo afastamento no espaço e tempo. Por exemplo, *A boa alma de Sezuán* mostra a impossibilidade da bondade num mundo fundado só no valor exclusivo do dinheiro, e a impossibilidade de mudar o mundo com a caridade individual (já que verdadeiramente há “... demasiada miséria, demasiado desespero, e oh Senhor, diante de vossos propósitos grandiosos, eu, pobre de mim, era demasiado pequena”).

O Estado é um tema central da obra de Brecht que se encontra no horizonte de todas suas obras porque não há vida social sem Estado³⁴. Porém, enquanto no teatro burguês existe o costume de pintar o Estado com nobreza e dignidade como um lugar ético, Brecht quer mostrar que o Estado é exatamente o contrário do que pretende ser, isto é, é o defensor da ordem estabelecida e não da justiça e da imparcialidade.

A união do Estado e do dinheiro se mostra em todas as dimensões nesse teatro. Cada vez que há uma greve ou crise, o Estado envia, com a maior naturalidade, sua polícia e soldados para dispararem contra o povo. As obras: *A mãe*, *Santa Juana dos matadouros*, *A boa alma de Sezuán*, são os anais dessa experiência. Visto do ponto de vista do povo, o

³³ *Idem.* p, 46.

³⁴ *Idem.* p, 47.

poder vive numa constante paródia de si mesmo e da verdade, pois é incapaz de governar a realidade respeitando o direito. Desta maneira, quando Brecht descreve o Estado e o mundo dos negócios (“*as altas esferas*”) é finalmente sob a forma violenta e refinada do banditismo que o faz. Tanto que se trate do Estado Czarista (*A mãe*), como do Estado republicano burguês (*Os dias da Comuna*), ou o Estado fascista (*Cabeças redondas e pontiagudas*, *Artur Ui*, etc.). O Estado é, na realidade, em primeiro lugar, um mundo de pessoas que lutam, freneticamente, para salvaguardar o caráter exorbitante de seus privilégios³⁵.

O resultado é chocante, porem, ao mesmo tempo, desperta e obriga a refletir sobre as tentações (o delírio de grandeza e o uso abusivo da violência) que ameaçam toda forma de poder. O tema da insubordinação, da astúcia, do comprometimento, da rebelião ativa ou passiva, é, por outra parte, sempre (desde o ponto de vista do povo) a contrapartida do tema do Estado.

Efeitos análogos ao das obras brechtianas encontram-se nos fragmentos benjaminianos intitulados *Experiência e pobreza* e *Fragmento teológico-político*³⁶.

8. A crítica ao direito, à justiça e ao assistencialismo da sociedade burguesa no teatro de Brecht

Quando Brecht quer mostrar a injustiça da nossa sociedade burguesa, mostra sua justiça em ação. O tema do processo é constante em sua obra. E o é porque o direito, e, em conseqüência, os juízes e o tribunal, representam a esfera da amoralidade objetiva numa sociedade histórica datada.

O grande filósofo Hegel, em sua “filosofia do direito”, via, idealmente, no direito a essência do real, o coração da existência histórica dos homens, a encarnação do absoluto, da moralidade e da justiça. Ao contrário, Brecht, nas pegadas de Marx (crítico de Hegel, embora admita ter apreendido muito dele, sobretudo que o “ser” se dá no devir histórico), vê no Estado só um meio de coerção da classe dominante sobre as classes oprimidas. E,

³⁵ *Idem*, pp. 50-51.

³⁶ Ver respectivamente: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*, vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1993, pp. 114-119; BENJAMIN, Walter. *Mythe et Violence*. Paris: Denoel / Lettre Nouvelles, 1971, pp. 149-150.

neste sentido, o que chamamos direito, justiça é, na sociedade burguesa, a consequência duma relação de forças, é o termômetro da exploração do homem sobre o homem.

Com efeito, a justiça burguesa é aquela que garante a “ordem burguesa”, ordem, esta, que deve ser destruída para que se chegue a uma justiça social de fato, pois a justiça burguesa é uma justiça de classe que garante, acima de tudo, o modo e as relações de produção e de reprodução capitalistas, o lucro, a acumulação do capital e a exploração da mais-valia da força de trabalho.

Na verdade, o direito moderno diz que todos os cidadãos são sujeitos de direito porque a lei é escrita de modo que, abstratamente, qualquer um possa utilizá-la em seu proveito, mas cala-se sobre as condições materiais que torna efetiva essa possibilidade. É por isso que ao tema da desumana dureza do direito e do Estado, Brecht opõe, sem cessar, a infinita potência do sacrifício da mãe, símbolo da humanidade reconciliada. Ele liga o tema do amor ao tema da bondade que se opõe à ordem da violência e da exploração.

Joana D’arc, por exemplo, a jovem militante do exército de salvação, do drama “Santa Joana dos matadouros”, vê os operários empobrecidos dos matadouros de Chicago, não como o capitalista Mauler que os vê como seres “covardes parecidos aos animais e cheios de traições, responsáveis enfim de suas vidas miseráveis”, mas como seres indefesos que precisam de compaixão e ajuda. Todavia, Brecht, neste drama, mostra que a bondade corre o risco de traduzir-se num assistencialismo inócuo, ineficaz e até contraproducente. Com efeito, Joana D’arc, na medida em que se esforça para por fim à greve para evitar a violência, prejudica os operários que ela queria ajudar. Para Brecht, numa sociedade como a nossa, dividida entre explorados e exploradores, a verdadeira bondade consiste em transformar a sociedade numa sociedade mais igualitária e participativa de forma que não houvesse nem proprietários nem proletários. Mas, para isso, precisa não de assistencialismo, mas de organização e luta da parte da classe operária e seus aliados³⁷.

O teatro brechtiano é fortemente crítico com o cinismo, a frieza e a exploração da sociedade burguesa capitalista. Todavia, a crítica de Brecht da sociedade jamais é totalmente amarga. Em geral, é alegre e cheia de humor, porque é indireta e dialética. Tudo, por exemplo, em *Mãe Coragem* se sustenta nesta técnica indireta. Ela não critica a guerra,

³⁷ *Idem*, p. 55.

mas a mostra. Também, tudo em *Galileu Galilei* é apresentado através da técnica indireta. Brecht não critica a Inquisição, nem o poder da Igreja daquela época, mas mostra como, naquele contexto histórico, Inquisição e Igreja coagem Galiléu numa forma violenta e totalitária. Nós, no teatro, assistimos ao infortúnio de Galiléu, acuado pela Inquisição e pela Igreja, e isto é bastante para compreender o abuso e a injustiça contra ele e, por reflexo, aos homens daquele tempo que tivessem a ousadia de contradizer as normas e os dogmas da Igreja.

9. A impostura do erotismo mesquinho e a plenitude do amor maternal no teatro brechtiano e as “mulheres de mármore” como mercadoria em Benjamin.

No teatro de Brecht, o tema do amor se completa quase sempre com o tema do erotismo³⁸. O erotismo, porém, não é jamais exibido, desenvolvido por si mesmo (como fazem, por exemplo, os dramaturgos burgueses Tennessee Williams ou Kazan). Ao contrário, é mostrado como um aspecto do processo da sociedade em decomposição. Brecht o explora, sobretudo, nas primeiras obras expressionistas, como em *Baal* ou na *A ópera dos três vinténs*, mas, também, erotismo ronda secreto, passageiro e violento, em todas as suas obras. Em *Puntilla e seu servo Matti*, por exemplo, na cena em que Eva, em short, convida o senhor Matti a pescar caranguejos com ela. Um erotismo discreto, porém ardente, encontraremos em todas as prostitutas que Brecht inseriu em seu teatro, como, por exemplo, em Yvette, a filha desavergonhada da Mãe Coragem³⁹.

Contudo, para Brecht, o erotismo desligado da ternura e de um compromisso sério é a própria negação do amor: é um engodo essencial de uma sociedade decadente e fundada sobre a posse; é o símbolo da alienação do homem, da transformação do homem em objeto, em mercadoria: é a negação da plenitude do amor. Em outras palavras, a inumana dureza do mundo tem sua própria negação no erotismo narcisista, vivenciado de forma neurótica e doentia, o contrário do verdadeiro amor, solidário e desprendido, generoso e altruísta.

Brecht quase não se preocupou em apresentar o tema clássico da paixão amorosa. Esta forma de amor lhe parece uma das alavancas burguesas do romantismo, através da

³⁸ *Idem*, pp. 55-56.

³⁹ *Idem*, p. 56.

ópera e da comédia de intriga. Lirismo e complicações amorosas, tragédias do coração e dos sentidos, não se expressam nem em sua estética, nem em sua ética. O erotismo desligado da ternura e do desprendimento é o que ele, com mais ímpeto, recusa em seu teatro. Só vê nisso mentira e impostura, algo mesquinho, ligado ao individualismo que, na realidade, faz com que se virem às costas aos problemas capitais do nosso tempo (os problemas da exploração, da injustiça, etc.) e que esqueçamos também as implicações econômicas, sociais e morais do amor.

Em geral, quando Brecht toca o tema do amor do homem em relação à mulher, é para parodiá-lo como um mesquinho sentimentalismo:

Enfim, a realidade do amor não se identifica, para ele, com os tormentos e os arranques do coração, mas com o sentimento terno e pacífico, feito de dedicação, de doçura, de doação: um sentimento forte, próximo à amizade e cheio de bondade. Prefere apresentar o amor em sua plenitude no amor maternal. Este amor ocupa um lugar importante em sua obra.⁴⁰

Todavia, na apresentação do amor materno, não se deixa levar nem por fácil misticismo nem por idealização. Apresenta a mãe, no âmbito da condição humana e social cheia de contradições, como uma mulher frágil. Ela aparece como aquela que defende seus filhos com toda sua força contra a sociedade e seus males, mas que aparece, também, às vezes, destruída pela sociedade e abandonando seus filhos por oportunismo. Ou aparece como militante que compartilha a causa de seu filho ou como uma mãe adotiva.

Em suma, Brecht nos mostra como é difícil ser mãe neste mundo. Não apresenta tanto as mães como heroínas, mas como frágeis mulheres que se debatem como podem com toda sua inocência. E é isto que assegura dialeticamente a grandeza delas e o prestígio sobre a alma poética do espectador, já que nos surpreendem com sua humanidade⁴¹.

O engodo essencial da sociedade capitalista travestido de erotismo no trato com as mulheres não é um tema esquecido por Benjamin. Na fisionomia de Paris ele vê as “Prostitutas”, as quais ocupam uma considerável porcentagem de seu trabalho sobre Paris no século XIX aos olhos de Charles Baudelaire. Benjamin capta no fenômeno da

⁴⁰ *Idem*, pp. 56-58.

⁴¹ *Idem*, p. 60.

prostituição a abstrata reificação como um fato concreto, a coisificação das relações sociais, ou seja, a mercantilização do ser humano em sua forma mais crua; nas prostitutas as mercadorias olham-se no próprio rosto. Dizia ele: “Na prostituição das grandes cidades a mulher se torna artigo de massas (...) a mercadoria procura olhar-se a si mesma na face, ver a si própria no rosto. Celebra sua humanização na puta”⁴².

Mesmo que à distância de que nos encontramos do contexto de Benjamin e de seu meio cultural-acadêmico nos dificulte o envolvimento com suas fontes, é permitido, todavia, que nos expressemos em termos dos impactos da arquitetura de sua prosa nas passagens sobre “O *flâneur*, o jogo e a prostituição”. São passagens de rara beleza, um trabalho de montagem que arrebatava o leitor numa maratona intensa de citações, transcrições de fragmentos de fontes primárias e de obras acadêmicas de saúde, história e sociologia.

Pretendendo com esta construção expressiva apresentar as complexas relações entre a indústria e o amor, Benjamin toma o incremento da prostituição no final do século XIX como uma alegoria da decadência dessa sociedade das vitrines. O amor das vitrines, o da “liberdade erótica”, revela a decadência e a extinção da humanidade, pois se esta liberdade erótica forma par com a grande indústria o amor matrimonial, sinônimo da “*esclavage conjugal*”, torna-se insuportável. Prevalendo esta forma de liberdade erótica o amor não passará de identificação com a mercadoria, mercadoria esta, outrora reclusa nos bairros negros e imorais, promovida agora a figurar com destaque nas vitrines das galerias parisienses. Assim escreve Benjamin, algo que nos parece de propósito inverter sua seqüência no tempo:

O amor pela prostituta é a apoteose da identificação de si mesmo com a mercadoria.
Magistrado de Paris! Segue dentro do sistema,
Continua a obra de Mangin e Belleyme;
Às Frinéias indecentes determina por morada
Bairros negros, solitários e pestilentos’
(Paris, *Revista Satírica*, 1838)⁴³

⁴² BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, vol. III*: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1991, pp. 161-163.

⁴³ *Idem*, p. 266.

Descortina-se diante de Benjamin um verdadeiro “mercado de tipos femininos”, em um tempo em que a humanidade pôs a si mesma à venda. É assim que ele opta por apresentá-las, como mulheres de mármore animadas pelo dinheiro. Animadas no sentido de vitalizadas: O mármore não as contém, o numerário as liberta de seu criador que ao contemplá-las apaixonado as mantém imóveis, mas o “dinheiro prometido” as vivifica. Górgias, essa espécie de maravilhoso Midas invertido, extrai sorriso do mármore e o torna mulher, finalmente o dinheiro pode mais do que o amor:

As Mulheres de Mármore. Drama em cinco atos, intercalado por canções, de Théodore Barrière e Lambert Thiboust. Representado pela primeira vez em Paris em 17 de maio de 1853 no teatro Vaudeville. O primeiro ato deste drama faz entrar em cena os protagonistas, representando gregos, e o herói Raphael (sem dúvida representando Fídias) que, posteriormente, por amor a uma das mulheres de mármore (Marco) criadas por ele, perde a vida. O efeito final deste ato é um sorriso das estátuas, que se voltam sorridentes para Górgias, que lhes promete dinheiro, depois de permanecerem imóveis ante Fídias, que lhes havia prometido glória.⁴⁴

Reduzido ao sensualismo da liberdade erótica, o amor experimenta a revolução do desejo na era da extrema mercantilização prometida pelos influxos inelutáveis da técnica. A conjugação de dinheiro, amor e mercado, produziu a decadência radical da auto-experimentação humana: Ver-se como coisa e identificar-se como tal. Isto levará esta sociedade a confundir a aparência de humanidade do sorriso do mármore durante o sonho da realização do desejo, e deverá fazê-la despertar assombrada a qualquer momento. Neste sentido, Benjamin antecipa o tema da dessublimação repressiva de Herbert Marcuse.

Esbaldando-se e repousando em luxuosas casas de prazer os filhos da sociedade burguesa trocam carícias com o mármore metamorfoseado em mulheres de carne e osso. O assombro ficará por conta da frieza do mármore e de sua dureza que deixará atrás de si, ao aderir ao cortejo do progresso⁴⁵, uma multidão de loucos, de enfermos e pestilentos, de vítimas do cinismo do amor venal.

Este amor às prostitutas, única forma de sobrevivência do amor num contexto de exacerbação do capital que a tudo transforma em mercadoria, e disfarçadamente quer

⁴⁴ *Idem*, p. 254.

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*, vol. I, p. 226: Tese 9, “Sobre o conceito de história”.

humanizar as mercadorias criando para elas casas na forma de luxuosas embalagens. Assim aformoseiam-se os bordéis, sua festividade oculta a dureza de suas mercadorias marmorizadas, das quais não se deve esperar mais do que uma experiência com órgãos na natureza⁴⁶ e às quais não se oferece mais do que o dinheiro. Eis a alegórica montagem benjaminiana:

As mulheres não são admitidas na Bolsa, mas são vistas em grupos ao lado de fora, espreitando a grande sentença diária do destino' Oito dias em Paris, Paris, julho de 1855, p. 20⁴⁷.

(...)

De fato a revolta sexual contra o amor não tem origem apenas em uma vontade fanática, obsessiva de prazer, mas pretende ainda submeter a natureza e conformá-la a esta vontade. Ainda mais nítidos se tornam os traços em questão, quando se considera a prostituição não tanto como um elemento antagônico ao amor, mas sim como sua decadência (sobretudo na forma cínica praticada nas galerias parisienses no final do século). O aspecto revolucionário desta decadência se insere, então, espontaneamente, na decadência das galerias⁴⁸.

10. A atualidade de Benjamin e Brecht: a vigência da dialética e a crítica da ideologia

Em 1930, diante do colapso do tradicional ideal burguês da formação humanista e na tentativa de mobilizar os intelectuais para participar da democratização da esfera pública, Benjamin se envolveu com o projeto de fundar a revista *Krise und kritik*, cujo programa ele elaborou através de longos e intensos colóquios com Brecht⁴⁹. Os dois estavam de acordo que a função fundamental dessa revista de crítica fosse a de ensinar a pensar de forma incisiva e que “a crítica devia ser entendida em um modo que se tornasse a continuação da política com outros meios”.

⁴⁶BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, vol. III, p. 257. Neste fragmento, Benjamin encontrou na autodescrição da preparação e do ato erótico por duas cortesãs uma exposição naturalista do decorrido envolvendo a genitália órgão a órgão. Cf. “*Conversa Galante entre Moças do Século XIX ao Pé do Fogo*. Roma & Paris: Editora de Grangazzo, Vache & Cia. Alguns excertos notáveis: ‘Ah, o ânus e a cona, como são simples e, no entanto, tão importantes; olhe-me um pouco, Elisinha; e então? Agrada-lhe o meu ânus e a minha cona? (p. 12); ‘No templo, o sacerdote; no ânus, o dedo indicador como sacristão; no clitóris, dois dedos como diáconos; é assim que eu aguardava as coisas por vir. Quando meu ânus está na posição correta, aí eu peço, comece meu amigo!’ Os nomes das duas moças: Elisa e Lindamina” (tradução ligeiramente modificada pelos autores deste texto).

⁴⁷ *Idem*, p. 255.

⁴⁸ *Idem*, p. 242.

⁴⁹ WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: introduzione alla vita e alle opere*. Roma: Lucarini Editore, 1991, p.123.

Pela incapacidade dos intelectuais convidados de entenderem-se entre si, Benjamin não foi adiante com a revista. Tentou então se dirigir ao grande público elaborando peças radiofônicas, partes das quais dirigidas também às crianças e adolescentes. Dedicou-se com afinco a atividade de jornalista radiofônico tornando-se um pioneiro desse novo meio de comunicação. Até a infiltração nacional socialista no interior das emissoras da rádio de Frankfurt e de Berlim, entre 1932 e 1933, ele realizou 85 transmissões, entre as quais comédias radiofônicas, uma série sobre a metrópole Berlin para criança, três dramas radiofônicos cujos diálogos, tirados de situações da vida cotidiana, têm uma função eminentemente didática:

Nos dramas e comédias radiofônicas e até nas conferências de crítica literária ele procurou explorar o meio de reprodução técnica para pôr um freio à ‘formação ilimitada de uma mentalidade consumista e para estimular o ouvinte, através da forma de transmissão, a produzir algo próprio.’⁵⁰

Seu escopo era transformar o rádio, de instrumento de lazer e entretenimento em um instrumento comunicativo, apto a promover um senso crítico da opinião pública.

Nesses anos, os trabalhos de Benjamin, difusos através da imprensa ou pelo rádio, são marcados por um intenso colóquio com Brecht e numa conferência transmitida o 27 de junho de 1930, pela rádio de Frankfurt, ele o apresentou de forma explícita aos ouvintes como “educador”, “político” e “organizador”. Desde que o conheceu em 1929, Benjamin tinha acompanhado de perto a experimentação literária e teatral desse autor e sua estratégia de publicação.

Podemos dizer que as transmissões radiofônicas de Benjamin correspondem às peças didáticas de Brecht. Mais que tentar manter em auge a cultura dos clássicos, os dois estavam preocupados com as novas formas de transmissão e com a conscientização e politização dos seus leitores e espectadores. Mais que prestigiar os clássicos, lutavam para que não fossem utilizados para reforçar os mitos e a ideologia burguesa, mas reinterpretados criticamente em função da luta de classe e duma mudança social. Por isso a mediação entre autores e público foi sempre para eles um tema central.

⁵⁰ *Idem*, p. 119.

A concepção que Benjamin tinha da tarefa do crítico e escritor era, no início, elitista. Com a opção pela crítica militante de esquerda, depois de estreitar a amizade com Brecht, ele foi assimilando experiências novas que modificaram sua antiga concepção. Agora, afinado com Brecht, considerava que a tarefa do crítico e escritor moderno devia ser aquela de “um destruidor”⁵¹ da interioridade superficial e da noção consoladora dum humanismo universal, duma criatividade das frases vazias.

Segundo Benjamin, os escritores, os intelectuais deviam “organizar o pessimismo” levando adiante “a destruição dialética” das imagens falsas, difundidas como elemento ideológico de manipulação e corrupção das massas por parte do domínio burguês. A destruição da falsa consciência vem entendida por Benjamin, em harmonia com sua teologia negativa, também como uma força messiânica apta a aniquilar uma época negativa e tenebrosa, para preparar o advento de uma nova era. Isto é algo encantador em Benjamin que, no meio das contradições e do desespero, ele se remete constantemente ao messianismo judaico, buscando nele força e esperança. Como Kafka ele sabia que “a esperança nos é concedida como um dom só para quem não possui mais a esperança”.

Na última fase de sua vida, a tarefa da crítica das obras de arte de Benjamin não era mais, como no seu *A origem do drama barroco alemão*, a de pôr fim de forma individual a uma condição natural degradada, mas a de servir à revolução, buscando levar em frente uma transformação solidária do mundo. Aquilo que é peculiar nele é, de um lado, sua adesão crítica a um marxismo sempre renovado, numa solidariedade aos oprimidos pelo apoio às suas lutas, e, de outro, uma contínua retomada, ética e política, do messianismo da grande cultura judaica⁵². Para ele o escritor deve ser *um autor* e, ao mesmo tempo, *um produtor* que sabe usar os meios tecnológicos de comunicação a contrapelo pondo-os a serviço do proletariado e da luta de classe.

Entenderemos Benjamin e Brecht, se não perderemos de vista o contexto e a totalidade social em que eles operaram, e se entendermos que seus escritos e a apresentação de suas obras nos Estados burgueses não substituem nunca a luta de classe fora do teatro e de seus escritos, mas a pressupõe. Benjamin e Brecht estavam de acordo

⁵¹ BENJAMIN, Walter. O caráter destrutivo. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix / Edusp, 1896. p. 187-188.

⁵² WITTE, Bernd, *Walter Benjamin: introduzione alla vita e alle opere*. Roma: Lucarini Editore, 1991, p.106.

que a função fundamental da crítica e do teatro épico era a de “ensinar a pensar de forma incisiva”.

Conclusão

No meio da colossal alienação em que estamos mergulhados hoje, com o triunfo do pensamento único neoliberal e o uso científico-administrativo de um conhecimento orientado na forma de especialidades fechadas e cegas na auto-suficiência de seus objetos, assistimos à aniquilação do pensamento crítico e comprometido e à despolitização das massas. Diante disso, se faz cada vez mais necessária uma tomada de posição como a que Benjamin e Brecht nos deram o exemplo. A este respeito, também nós, devemos tomar Benjamin e Brecht como “clássicos” e como verdadeiros mestres de pensamento e vida, e não como fracasso exemplar com o chegou a sugerir um crítico. Como diz Giorgio Strehler:

Estudar Brecht nesta sociedade de hoje, [...] estudá-lo nos grandes temas dialéticos pode reservar infinitas e profícuas surpresas. Pode significar, contra aqueles que pensam a arte e a poesia como um mundo em si e consideram quase um crime combater para construir um mundo melhor para o homem, que podemos ser ‘homens de poesia’ também lutando contra a injustiça, ao custo de tornar rouca nossa voz.⁵³

Concluimos com uma historieta de Brecht, tirada da obra *Me-Ti, O livro das mutações*, intitulada “A propósito de querer permanecer neutro acima das partes, o médico apolítico”, e que é útil para refletir sobre o dever de fazermos uma escolha de campo tomando posição diante das injustiças:

O filósofo Me-ti entretinha-se com alguns médicos sobre as péssimas condições do Estado exortando-os colaborar para extirpá-las. Estes se recusaram com a desculpa de que não eram homens políticos. A eles Me-ti retrucou narrando a seguinte história:

O médico Shin-fu tomou parte à guerra do imperador Ming pela conquista da província de Chensí. Ele trabalhava como médico em diversos hospitais militares, e o seu trabalho foi exemplar. Interrogado sobre a finalidade da guerra

⁵³ STREEHLER, Giorgio, *Shakespeare, Goldoni, Brecha*. Milano: Edizioni Il Dialogo, 1981, p. 126.

a que estava participando, ele respondia: ‘como médico, não posso julgá-la, como médico eu vejo somente homens mutilados, não colônias promissoras. Enquanto filósofo eu poderia ter uma opinião a respeito, como homem político poderia combater o Império, como soldado poderia recusar-me de obedecer ou matar o inimigo, mas enquanto médico não posso fazer nada de tudo isso, posso fazer só aquilo que todos estes não podem, isto é, curar as feridas’. Todavia, conta-se que uma vez, numa certa ocasião, Shin-fu abandonou este ponto de vista elevado e coerente. Durante a conquista por parte do inimigo de uma cidade em que se encontrava seu hospital, se diz que fugiu às pressas para não ser morto na qualidade de seguidor do imperador Ming. Conta-se que, disfarçado de camponês, conseguiu passar através das linhas inimigas, e, como sendo agredido, matou umas pessoas, e, como filósofo, respondeu àqueles que o repreendiam por seu comportamento: ‘Como faço continuar o meu trabalho de médico, se me matam como homem’.⁵⁴

Walter Benjamin and Bertold Brecht: towards a aesthetic practice against barbarism and in defense of life

ABSTRACT: In this paper we shall discuss the cooperation between W. Benjamin and B. Brecht in their intellectual, political and moral activities. During the year of Nazi violence they were united, searching for a new aesthetic practice, articulated with the political struggle. We shall analyze their reciprocal influence regarding art, culture and politics, besides their common preoccupation with a critical use of technology in communication, and the pedagogical-didactic problem.

KEY WORDS: Art and aesthetic practice. Political struggle. Critical use of technology in communication. Pedagogical-didactical problem.

⁵⁴ BRECHT, Bertolt. *El Libro de las Mutaciones*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965, pp. 78 e seg.