

## **BENJAMIN E BRECHT: CULTURA E LUTA DE CLASSES**

*Lindberg Campos*

### **RESUMO**

Este ensaio busca apresentar o texto “O autor como produtor” (1934), de Walter Benjamin, a partir de uma análise textual atenta, bem como de uma consideração acerca das suas circunstâncias sócio-históricas. Basicamente, é defendido que a tomada de consciência na prática dos trabalhadores como produtores do mundo social, que os envolve, é uma pré-condição para o processo mais geral de consciência de classe e, portanto, de uma real revolução das atuais condições e relações de produção material como um todo. É nesse sentido que Benjamin enxerga na atividade de Brecht, e de outros artistas, modos representacionais de enfatizar a situação do autor como produtor através do manejo politicamente refletido das ferramentas de trabalho à disposição da produção cultural.

**Palavras-chave:** Marxismo. Engajamento. Consciência de classe. O autor como produtor.

### ***BENJAMIN AND BRECHT: CULTURE AND CLASS STRUGGLE***

### **ABSTRACT**

*This essay seeks to present Walter Benjamin’s text “The author as producer” (1934) from a thorough textual analysis, as well as a consideration of its sociohistorical circumstances. Basically, it argues that the practical awareness of workers’ condition as the producers of their own social world is a precondition for the class consciousness process and, therefore, for a real revolution of the existing conditions and relations of material production as a whole. It is in this sense that Benjamin sees in Brecht’s and others’ activity representational ways of highlighting the author’s situation as a producer through a politically reflected handling of the cultural production’s available working tools.*

**Keywords:** *Marxism. Commitment. Class consciousness. The author as producer.*

## **1 Arte como produção**

Pode-se afirmar que uma das maiores contribuições de Walter Benjamin – principalmente para o que veio a posteriormente se constituir como teoria literária – foi o seu conjunto de reflexões a respeito da materialidade da produção artística. Por sinal, ele fez parte de uma geração que compreendeu que a cultura de maneira geral já havia deixado de ser meramente “estruturas de significado” para se metamorfosear em mercadorias produzidas por um complexo industrial e para abastecer um mercado em rápida expansão, o qual, por sua vez, compreendia condições e relações de produção, distribuição e consumo (EAGLETON, 2002, 55). Evidentemente que isso não eclipsa o fato de a arte ser o “mais altamente mediado dos produtos sociais na sua relação com a base econômica”. É provavelmente por isso que o estudo dos produtos culturais na sua totalidade – formalizações individuais e coletivas, escoamento (cadeias de financiamento, instituições promotoras etc.) e recepção (aparelhos privados ou estatais como editoras, museus, galerias, redes, etc.) – pode verdadeiramente nos revelar aspectos da nossa dinâmica sócio-histórica que outras dimensões menos mediadas da cultura não podem. Dito de outro jeito, por mais que a produção artística tenha um chão composto de relações materiais de produção, ela lida com a “consciência humana” de uma maneira que nenhuma outra atividade lida e, graças a isso, a sua compreensão nos devolve e antecipa elementos difusos que ainda não estão imediatamente acessíveis por outros modos menos sensivelmente mediados.

Aliás, lembremos que o que tem se chamado de estética desde o século XVIII originalmente se restringia àquilo que é capturado por meio dos órgãos sensoriais – “como o grego *aisthesis*, a toda a região da percepção e sensação humanas, em contraste com o domínio mais rarefeito do pensamento conceitual” (EAGLETON, 1990, 13) – e só com o passar do tempo passou a ser visto na sua relação com o espírito, o intelecto ou o cultivo das faculdades mentais. Na organização dessa disciplina filosófica autônoma, realizava-se, sob o gênio do idealismo alemão, a conquista daquela unidade perdida entre arte, religião e ciência por meio de um novo “discurso sobre o corpo”, uma tentativa de salvação

do corpo por intermédio da sua respiritualização. A estética entendida como assunto universitário realizava uma série de conveniências, já que ela “ainda parecia falar do humano e do concreto” em franca oposição à “natureza progressivamente abstrata, técnica do pensamento moderno europeu”. Nesse sentido, essa ilustração de uma das primeiras manifestações institucionais da autonomização da esfera artística já aponta para o caráter essencialmente contraditório da empreitada, uma vez que se por um lado a ideia era revalorizar uma experiência supostamente mais peculiar, espontânea, cotidiana e natural como um “respiro bem-vindo do rigor alienante de outros discursos mais especializados”, por outro lado tal projeto ia se “autodesfazendo” na medida em que a nova área do conhecimento, “ao promover o valor teórico de seu objeto, arriscava esvaziá-lo exatamente daquela especificidade ou inefabilidade que era pensada como uma de suas características mais preciosas”. Em suma, a própria linguagem de elevação da arte dos seus condicionamentos mundanos é a que a rebaixa perpetuamente ao *status* de exemplificação de teses filosóficas genéricas (Ibid., 2-3).

Esse anúncio da emancipação da esfera artística pode ser perfeitamente visto como pré-história de todo o aparato da “instituição arte”. Em outras palavras, a história da formação de um mercado cultural é indissociável da autonomização do gosto e do juízo do sujeito burguês. A lógica do melhoramento moral e cultural possibilitada por uma acumulação material não poderia ser separada de uma nova ênfase sobre o indivíduo como juiz ou consumidor em todos os aspectos da sua vida. Entretanto, ao que tudo indica, foi a partir de um embate crítico com o melhor do pensamento idealista alemão que Benjamin e Bertolt Brecht, a par dos ganhos e das perdas daqueles empreendimentos teóricos, desenvolveram suas ideias sobre os vínculos entre produção cultural e luta política.

Assim, para eles, “arte é uma forma de produção social”, o que não significa dizer que a base socioeconômica é um ente externo a ser deixado para sociólogos da literatura elencarem, mas “um fato que determina intimamente a própria natureza da arte” (EAGLETON, 2002, 56). O que eles e toda uma tradição crítica parecem defender é a insistência na historicidade das formas artísticas, na sua semiautonomia em relação ao social. Ou, em outros termos,

no próprio processo de estruturação das obras individuais, certos elementos apenas aparentemente externos passam a constituir a arquitetônica das obras, determinando-se mutuamente, visto que não somente são as principais condições de possibilidade, como também passam a ser subordinados à lógica interna das mesmas, tornando-se, desse modo, aspectos internos às obras individuais, ao mundo criado e recriado por elas (CANDIDO, 2006, 13-14).

A primeira consequência dialética do ponto culminante da linha de raciocínio materialista de Benjamin é justamente a verificação de traços potencialmente progressistas advindos da destruição, perpetrada pela sociedade industrial, daquela realidade aurática da obra de arte única, autêntica e individual (Ibid., 59). Apesar de absolutamente nada estar garantido de antemão, é possível vislumbrar a emergência das precondições para a instauração de uma relação mais transparente e autoconsciente entre produtores e consumidores de cultura, bem como a possibilidade do fim virtual dos traços hierárquicos dessas relações tal como as conhecemos. Nesse ensaio, tentarei reconstruir o argumento de Benjamin de modo a recuperar algo da radicalidade da sua crítica cultural materialista – normalmente deixada de lado em nome da sua produção, digamos assim, mais metafísica e mística – a partir, como diria Brecht, dos maus e novos problemas e não dos bons e velhos problemas. Dessa maneira, quem sabe, contribuir para a compreensão mais generalizada de que um livro, uma telenovela, uma música, uma reforma urbanística ou um videoclipe deveriam começar a ser levados mais a sério e de modo mais criterioso, pois atuam politicamente a todo o tempo e, na imensa maioria das vezes, de forma imperceptível, invisível; nem é preciso recordar que, do ângulo dos interesses dominantes, tal opacidade é bastante conveniente.

Efetivamente, não se pode ver como mera coincidência, sob pena de deixarmos de lado o que está envolvido no próprio tecido textual, o fato de nosso autor abrir seu ensaio “O autor como produtor” (*Der Autor als Produzent*) com uma referência direta à relação intrínseca entre cultura e sociedade em *A República* (c. 370 a.C.) de Platão. Vejamos no detalhe.

Vocês se lembram de como Platão procede com os poetas em seu projeto de Estado. Em nome do interesse da comunidade, lhes é negado o direito de permanência. Ele tinha em alta conta o poder da poesia, mas a considerava prejudicial, supérflua – numa coletividade *perfeita*, bem entendido. Desde então, a questão do direito de

existência do poeta não foi levantada frequentemente com a mesma ênfase; hoje, porém, ela se apresenta. Sem dúvida, raras vezes dessa *forma*. Porém, ela é mais ou menos conhecida de todos vocês como a questão da autonomia do poeta: de sua liberdade de escrever o que quiser. (BENJAMIN, 2017, 85)

Esse longo diálogo platônico é conhecido por, entre tantas outras coisas, congrega teses filosóficas, políticas, educacionais e poéticas. Se a intervenção de Benjamin nesse escrito for considerada na sua integralidade e em conexão com o seu projeto como um todo, essa menção a Platão deve ser apreciada menos nos termos de seu conteúdo específico do que daqueles referentes à questão subjacente a esse dado manifesto: a sociedade burguesa se habituou com o mantra da autonomia da arte como algo natural, autoevidente e supra-histórico, enquanto a discussão do século IV a.C. deixa pouca dúvida de que a relação entre estético e ético, ou os óbvios efeitos da produção artística nas relações sociais e constituição subjetiva das pessoas, só se tornou motivo de tanta celeuma muito recentemente. Ou seja, de uma perspectiva mais discursiva, a separação que dá ensejo à ideia de autonomia da arte ocorreu de modo incontestado com o advento de noções muito particulares e especializadas de arte e liberdade como experiências imediatas, universais e valiosas em si mesmas. O que estou querendo sugerir é que caso levemos a sério o projeto da “arte de citar sem aspas” de Benjamin (BUCK-MORSS, 1989, 67), vamos entendê-la dentro de um princípio de montagem. A inserção da condenação da arte por Platão é significativa como imagem arcaica e estranha utilizada para ressaltar o que é novo. Ao se voltar a uma plateia projetada por ele mesmo, Benjamin começa por recordar que os poetas não teriam vez em um estado de coisas ideal, que Platão tinha noção da força modeladora da poesia e que desde então não se tinha colocado de maneira tão explícita a problemática do artista ter ou não a liberdade de dizer e escrever o que bem entender.

O procedimento é aproximar para distanciar. Demonstrar como, independentemente das convicções de cada um, a reificação (desumanização e deshistoricização) da arte é algo dos tempos modernos. Nesse sentido, importa menos que a acusação de Platão de que a poesia deve ser repudiada por nos conferir prazer ao nos fazer esquecer de nós mesmos (Livro X, 605d) coincida parcialmente e de maneira muito superficial (caso as técnicas sejam vistas em si mesmas e desligadas de uma política) com o ataque do teatro brechtiano à

Doutor, Mestre e Graduado em Letras pela Universidade de São Paulo. Brasileiro,  
residente em São Paulo – SP. E-mail: [yaoiii@gmail.com](mailto:yaoiii@gmail.com)

catarse e à identificação sentimental do espectador com a personagem ou do leitor com o enredo. Ao que parece o que é mais central é o contraste produzido pelo fato de contemporaneamente a arte poder, mais do que em qualquer outra época, vir a ser mais real ou verdadeira do que a realidade, interrogando-a e desnudando-a em vez de ser fundamentalmente ou tão somente um espetáculo ilusionista. Do jeito como vejo as coisas, não penso que Benjamin esteja propondo um programa cultural, mas lembrando da ligação entre literatura e sociedade e argumentando a favor da cidadania do engajamento consciente através da tese de que o rigor formal exige uma política consequente e vice-versa.

## **2 O autor como produtor**

Além de os *Ensaaios sobre Brecht*, de Walter Benjamin, terem obtido a sua primeira edição brasileira somente em 2017, eles, sem sombra de dúvida, ainda não receberam a atenção devida. Hoje sabemos que apesar de Benjamin jamais ter conseguido publicar em vida um estudo de grande fôlego de Brecht, desde pelo menos 1932, ele tinha planos para um livro inteiro dedicado ao dramaturgo; nosso crítico chegou a escrever onze trabalhos exclusiva ou parcialmente sobre o dramaturgo, mas apenas cinco deles foram publicados durante a vida dele (WIZISLA, 2009, 98).

Provavelmente, a despeito do fato inelutável da totalidade da obra benjaminiana ser incompreensível sem um olhar atento à influência brechtiana, tal dimensão mais militante não raramente foi ignorada ou vista como enganos juvenis, desvios autoritários, ilusões passadistas, arroubos totalitários ou ingenuidades utópicas. Uma das investidas mais notórias foi desferida por um nome bastante consagrado no mundo acadêmico internacional – Hannah Arendt –, que não apenas excluiu Brecht na sua apropriação de Benjamin, mas também usou sua projeção no semanário estadunidense *New Yorker* para atacar aquele sem nunca apresentar prova alguma que confirmasse as suas desqualificações muito bem-vindas daquele lado da cortina de ferro. Efetivamente, insinuações, calúnias e acusações, daquele e de outros tipos, foram uma constante na vida de Brecht e se acentuaram dramaticamente durante a chamada Guerra Fria,

tanto na Alemanha Ocidental sob a desnazificação (*Entnazifizierung*), dirigida sobretudo pela CIA, quanto na Alemanha Oriental ocupada pela KGB. Tal episódio vale ser mencionado porque serve como ilustração da máquina anticomunista e de sutil e decidida busca de desmoralizar figuras que não coadunem com o consenso liberal do pós-guerra. Dito de maneira bastante resumida: essa professora de política fez um perfil de Brecht e chegou ao ponto de afirmar, entre outros impropérios e sem nunca ter provado ou se retratado, que Brecht havia escrito “odes a Stalin”, certamente com o intuito mesquinho de dissociá-lo de Walter Benjamin e de neutralizar as consequências revolucionárias da teoria de ambos. Para uma descrição detalhada do ocorrido, bem como da ausência de provas das alegações por parte de Arendt e da troca de correspondências que, com certeza, não está entre os seus melhores momentos, ver (WILLET, 1998, 227-234).

Esse esforço sistemático de separar Benjamin e Brecht, por um lado, e de atacar este para atenuar as posições políticas daquele, pode ser explicado, em parte, graças às várias frentes de batalha que esses textos sobre Brecht abrem: a santa aliança da mistificação burocrática, que religiosos, reacionários, liberais, sociais-democratas e stalinistas têm celebrado no intuito de manter os trabalhadores sem referência crítica e desorganizados, é o alvo prioritário da parceria entre Benjamin e Brecht. Com efeito, essas teses incomodam profundamente tanto os advogados da ordem, que se escondem atrás do saudosismo da realidade e da correspondente ideologia da autonomia da arte, a qual se transformou em senso comum com cada vez menos fundamento na realidade histórica, quanto os partidários do mecanicismo campista, os quais, via de regra, partem do pressuposto torpe de que basta uma posição política minimamente explícita e progressista para que toda e qualquer capitulação teórica e artística seja aceitável.

Foi levando isso em consideração que Brecht e Benjamin, desde muito cedo, perceberam que, na realidade, uma tendência política verdadeiramente emancipadora é indissociável de uma qualidade artística, ou seja, sem esta ela não é genuinamente aquela. Isso ocorre porque a posição que aponta para a libertação já enseja uma orientação criativa condizente, do mesmo modo que essa expressividade não deixa de ter como ponto de fuga certo desejo, ora mais,

Doutor, Mestre e Graduado em Letras pela Universidade de São Paulo. Brasileiro,  
residente em São Paulo – SP. E-mail: [yaoiii@gmail.com](mailto:yaoiii@gmail.com)

ora menos doutrinário de cessar a exploração do ser humano pelo próprio ser humano e de viabilizar uma prática autocriadora e teoricamente orientada. Passemos a palavra para Benjamin para vermos como ele próprio coloca a questão:

A tendência de uma poética só pode ser correta politicamente se também for correta literariamente. Isso quer dizer que a tendência literária, que está contida de maneira implícita ou explícita em cada tendência política *correta*, por si só define a qualidade da obra. Por essa razão, a tendência política correta de uma obra abrange sua qualidade literária – porque ela abrange sua *tendência* literária. (2017, 86)

Pode-se dizer que esse ensaio concentra as principais teses que vão atravessar todos os outros contidos na coletânea e que ele representa um marco para todos aqueles interessados no processo de tomada de consciência de classe por parte do proletariado como um todo e dos trabalhadores da cultura (artistas, escritores, professores, jornalistas, cientistas etc.) em particular. No entanto, não se deve perder de vista que as próprias circunstâncias desse texto são deveras eloquentes, sobretudo uma vez que estamos diante de algo escrito em 1934, ou seja, uma formulação construída já sob uma experiência de exílio imposta pelo assalto ao poder pelo bando nazista e a subsequente instalação do regime de perseguição, encarceramento, tortura e assassinato de trabalhadores socialistas e de outros bodes expiatórios para o colapso da economia capitalista alemã. Mais ainda: embora ela jamais tenha sido efetivamente proferida, Benjamin confeccionou esse escrito em seu exílio em Paris como uma palestra para outros escritores engajados na luta antifascista organizada. Tal dado já faz esse ensaio transitar de uma mera especulação teórica para a posição de uma intervenção militante, e cujo objetivo primordial é contribuir para a organização daquela e de outras lutas.

Benjamin parte da falsidade dos pressupostos de um debate persistente e apenas compreensíveis dentro das circunstâncias da modernidade burguesa (aquele entre engajamento e autonomia – esta, por sua vez, convenientemente confundida com liberdade e dissociada da sua real condição de subordinação à mão invisível, que tem como principais porta-vozes os mais variados tipos de liberalismo centrista. De fato, essa intervenção, a um só tempo teórica e política, não pode ser totalmente compreendida, como já pontuado mais acima, sem a motivação de combate permanente à contrarrevolução fascista que se alastrava

Doutor, Mestre e Graduado em Letras pela Universidade de São Paulo. Brasileiro, residente em São Paulo – SP. E-mail: [yaoiii@gmail.com](mailto:yaoiii@gmail.com)



por toda a Europa, posto que esse fato por si só tornava ideias ligadas a uma suposta autonomia do fazer cultural pura ingenuidade, para dizer o mínimo. A realidade histórica, nesse sentido, não apenas tinha revogado objetivamente, ainda que temporariamente, o delírio liberalizante, como também tinha ajudado aqueles trabalhadores a avançar na compreensão de que o engajamento por si só não bastava.

Por sinal, o ensaio tem como epígrafe uma citação de Ramon Fernandez, escritor francês de origem mexicana, que traduz bem o sentido do que estava em jogo: “É preciso trazer os intelectuais para o lado da classe trabalhadora, ao fazê-los tomar consciência da identidade de suas incursões espirituais e de sua condição de produtores” (Ibid., 85). Isso equivale a dizer que estimular certo voluntarismo, culpa ou empatia moralistas naqueles que trabalham com as ideias não era algo suficiente. Em vez disso, a ambição deveria estar na explicitação da derrota do terror fascista e a correspondente vitória do conjunto dos trabalhadores na construção do socialismo como as condições de possibilidade objetivas do próprio trabalho intelectual, já que somente a transformação constante de consumidores em produtores poderia garantir a continuação e a expansão da relevância social da cultura no seu sentido mais amplo. Afinal, apenas a um número deveras restrito de trabalhadores poderia interessar o processo de crescente privatização da propriedade dos meios de produção e circulação culturais (teatros, editoras, jornais, escolas, revistas, museus, universidades, estúdios, laboratórios etc.), especialmente porque a alienação de uma enorme massa de consumidores de cultura das novas ferramentas de trabalho só poderia significar uma correlata redução quantitativa e qualitativa das forças produtivas intelectuais e até a sua extinção virtual. Dito em outros termos, o monopólio aprofundava a separação entre produtores e consumidores à medida que dinamitava as condições daqueles e ampliava estes quantitativamente. Sendo o fascismo uma engenharia sociopolítica e militar para congelar condições e relações de propriedade que já se mostram insustentáveis, o autor que se coloca como produtor, inclusive de novos produtores, tem na luta antifascista e pela socialização dos meios de produção, inclusive os culturais, a revolução de suas atividades.

Diga-se de passagem, não obstante o cinema e o rádio no início, bem como o desenvolvimento das telecomunicações como a televisão e a Internet no final do século XX terem gerado uma democratização no mínimo ambígua dos meios, é igualmente verdade que a condição é mais de usuário de plataformas do que de produtores e que a tendência é evidentemente de concentração da propriedade. Mesmo a arte mais abstrata e autorreferente engendra um conteúdo sociopolítico no seu próprio fazer-sem entre outras razões porque ela não acontece no vácuo, mas dentro de certos intercâmbios.

Isso é mais ou menos o mesmo que afirmar que as “relações sociais são condicionadas por relações de produção” (Ibid., 86-87) e é precisamente tarefa da crítica materialista – que procura de todas as maneiras possíveis expor como no processo produtivo o trabalhador não é um mero agente econômico como qualquer outro, mas, o centro e o produtor do trabalho humano – se debruçar sobre as relações de produção de um determinado lugar e momento sócio-históricos:

Em vez de perguntar: “Como a obra se situa *diante* das relações de produção da época?”; “Ela está de acordo com essas relações, é reacionária, ou aspira sua transformação?”; “É revolucionária?”. Em vez dessas perguntas, ou pelo menos antes delas, sugiro outra. Antes de perguntar como uma criação poética se situa *diante* das relações de produção da época, eu gostaria de questionar como ela se situa *dentro* delas. Essa pergunta mira diretamente na função da obra dentro das relações de produção literária de uma época. Em outras palavras, ela mira diretamente na *técnica* literária das obras. (Ibid., 87)

Independentemente do que um determinado resultado do trabalho da consciência humana diga a respeito das relações sociais de produção realmente existentes, o que é verdadeiramente vital é como ele se comporta dentro delas, pois “uma obra pode estar de acordo com elas, submeter-se criticando, submeter-se endossando e até mesmo fazendo apologia: nestas hipóteses ela é regressiva” (COSTA, 2008, 92). Entretanto, se esse produto do trabalho intelectual humano tem a intenção de revolucionar as relações sociais de produção dentro das quais se situa, ele vai articular tendência política e qualidade literária por meio de uma *técnica* que sugira um desenvolvimento progressista e não regressivo: “o que se deseja não é a renovação espiritual, como proclamam os fascistas, mas são sugeridas inovações técnicas” (BENJAMIN, 2017, 92). O desenvolvimento, conhecimento e controle da técnica

por parte do trabalhador está na base da dispersão da superstição que pode emergir entre ele e as suas circunstâncias, daí a modernização espiritual fascista redundar, na verdade, na tentativa de uma *nova* remitização da vida, ao passo que a coletivização dos meios técnicos significa a possibilidade da abertura de um caminho para a emancipação humana.

O primeiro exemplo que Benjamin nos dá a esse respeito é o de Serguei Tretiakov no âmbito da “Frente de Esquerda das Artes” (LEF), a qual foi formada logo após a vitória dos bolcheviques na Guerra Civil Russa e que depois desempenharia um papel digno de nota na luta pela coletivização da agricultura já no final dos anos 1920. Grosso modo, Tretiakov sugeria uma diferenciação entre “autor informante” e “autor operativo”; o primeiro estaria preocupado quase que exclusivamente com a construção das melhores maneiras de se relatar os eventos de um ponto de vista supostamente objetivo e o segundo submeteria as pesquisas de linguagem ao imperativo de contribuir para que os eventos acontecessem, extrapolando, desse jeito, os limites do gênero do mero relato pretensamente imparcial. Além disso, Tretiakov sugeria que o desenvolvimento desordenado da imprensa burguesa – perda de profundidade e de abrangência combinada com a assimilação veloz de leitores – poderia muito bem ser visto de maneira dialética pelo autor operativo, pois tal processo ensejaria uma crescente indiferenciação entre autor e público, que seria do maior interesse, caso fosse acompanhada de uma tomada de consciência por parte dos trabalhadores escritores e leitores a respeito da condição de produtores deles mesmos. Aqui o paralelo entre a forma do jornal e a das redes ditas sociais é bastante apropriado para vermos o que é e o que poderia ser. Vale lembrar, ainda só de passagem, que o trabalho de Tretiakov estava em sintonia com a linha aprovada no Congresso do Partido de 1927 – “tratava-se de ganhar os camponeses para a causa da coletivização” –, no entanto, “este processo foi atropelado por uma deliberação do Comitê Central em novembro de 1928, depois ratificada por uma Conferência do Partido, de abril de 1929, quando foi adotado o programa da ‘coletivização forçada’, do qual Tretiakov não participou por divergir do método brutalista” (COSTA, 2008, 93).

É de grande importância ter bastante claro que o que está em jogo nesse ensaio é nada menos do que instigar o trabalhador a tomar consciência da sua condição de produtor e isso implica não deixar que o aparelho e as ferramentas de trabalho se apoderem dele, mas exatamente o oposto. Tal busca de criar as condições propícias para uma *práxis* como ação informada só se torna possível a partir do instante em que o trabalhador não mais procura “abastecer o aparelho de produção sem simultaneamente, na medida do possível, o modificar no sentido do socialismo” (BENJAMIN, 2017, 91). Do contrário, abastecer um aparelho de produção sem ter como horizonte a sua modificação se traduziria no aprisionamento da inteligência humana e no cultivo da ilusão no seio dos trabalhadores de que eles “estão de posse de um aparelho que, na realidade, os possui, defendem um aparelho sobre o qual não têm mais controle” (Ibid., 96) e que, mais cedo ou mais tarde, se voltará contra eles mesmos. Diga-se entre parênteses, que todo esse debate ganha uma relevância extraordinária quando pensamos no uso quase inconsciente da Internet, dos serviços de *streaming* e das redes por parte de organizações de esquerda. Ao se deter na observação da dinâmica, uma pergunta que pode certamente ser levantada é até que ponto a simplificação grosseira para multiplicar compartilhamentos não é precisamente esse sucumbir ao aparelho sob o disfarce de um ganho de influência, que é, no limite, somente virtual ou irreal?

Foi provavelmente tendo em vista essa relação social automatizada entre produtor e meio que Benjamin, de maneira semelhante, nos forneceu ilustrações do que não fazer: mercadejar com a miséria, usando a marca de obra social, engajada ou política. Com efeito, “o aparelho burguês de produção e publicação assimila impressionantes quantidades de temas revolucionários e até consegue propagá-los sem questionar seriamente sua própria existência ou a existência da classe que o detém” (Ibid., 92). Esse é o caso dos “procedimentos de certa fotografia que está em moda, a de transformar a miséria num objeto de consumo”, cinicamente tornando “a *luta contra miséria* num objeto de consumo”, “em objetos de distração, do lazer” e em “um objeto do prazer contemplativo” (Ibid., 94). O lucro obtido por intermédio da veiculação e consumo de imagens da precariedade social, por exemplo, é a tentativa de passar atividade comercial voltada ao entretenimento por engajamento, ignorando que não é no conteúdo

manifesto, mas na consciência e pressão nas relações atuais de produção que se encontra a transformação do autor em produtor.

No que tange à música, Benjamin retoma uma reflexão do compositor e parceiro de Brecht, Hanns Eisler, sobre como as últimas invenções técnicas da época – “o disco, o filme sonoro e as *jukebox*” – tinham produzido “a crise da música de concerto”, a qual também estava dentro do escopo da distração, do lazer e do prazer contemplativo. Ele explica que essas novas formas de distribuição permitiram a reprodução e a comercialização de “execuções musicais notáveis como mercadorias em latas de conserva” e que essa “crise da música de concerto é a crise de uma forma de produção superada, ultrapassada pelas novas invenções técnicas” (Ibid., 93). Tanto para Eisler quanto para Benjamin,

a tarefa consistia, então, numa mudança de função da forma dos concertos, que deveria preencher dois requisitos: primeiro, eliminar a oposição entre executores e ouvintes; segundo, entre técnica e conteúdo. Eisler faz a seguinte observação esclarecedora: “Devemos atentar para não supervalorizar a música orquestral e considerá-la a única arte elevada. A música sem palavras alcançou sua grande importância e expansão total apenas no capitalismo”. Ou seja, a tarefa de modificar o concerto não é possível sem a ação conjunta da palavra. Nas palavras de Eisler, essa colaboração é a única maneira de transformar um concerto num encontro político. (Ibid., 93-94)

Dessa perspectiva, “apenas a literarização de todas as relações da vida” poderia bater de frente com a tendência da obra ser um mero objeto de consumo para fruição esteticista e intelectualmente desinteressada. Daí a aliança com a palavra, tanto para o fotógrafo quanto para o músico, ser de grande valor não apenas para se apoderar do produto do seu próprio trabalho, mas também para organizar as relações de produção de maneira a formar novos produtores com consciência e conhecimento de causa, conscientemente interferindo e pautando a recepção da própria obra. Poderia ser argumentado que uma mudança considerável nos espectadores ou leitores poderia ser alcançada com a experimentação livre que causasse uma mutação na sensibilidade deles. Com certeza absoluta. Porém, Benjamin está se referindo a algo muito específico: a possibilidade de a arte *também* ser instrumento de politização mais direta em momentos de urgência sem com isso enxergar a necessidade como virtude. Ele está chamando nossa atenção para o fato de a produção cultural ter essa dimensão política que pode ser atenuada ou maximizada, sem jamais ser

Doutor, Mestre e Graduado em Letras pela Universidade de São Paulo. Brasileiro, residente em São Paulo – SP. E-mail: [yaoiii@gmail.com](mailto:yaoiii@gmail.com)

totalmente anulada. De fato, a história da literatura nos mostra que toda a produção cultural é, em maior ou menor grau, um exercício de retórica e o autor pode somente optar por fazer isso bem ou mal, tendo em vista que não podemos evitar esse dado básico da atividade de externalização de algo aparentemente privado em direção à esfera pública (BOOTH, 1983, 149).

O autor, que não somente reflete as relações de produção, mas que também, e sobretudo, conscientemente se posiciona dentro delas, não está interessado simplesmente no produto do seu trabalho. Ele está ainda mais atento aos meios de produção que ele e outros dispõem no intuito de, ao mesmo tempo, produzir uma obra e incidir na organização das relações de produção como um todo. Trocando em miúdos, o trabalhador com consciência da sua condição de produtor gera produtos e através deles organiza outros produtores, pois sua obra não se restringe à propaganda, ela tem uma “função organizadora” crucial. Vejamos como Benjamin monta o problema:

Esperar uma renovação no sentido dessas personalidades, obras assim, é um privilégio do fascismo, que cria formulações tão toscas como aquela com que Günter Gründel encerra sua rubrica literária em *Sendung der jungen Generation* [Missão da jovem geração]: “Não poderíamos fechar melhor esse panorama senão atentando para o fato de que o *Wilhelm Meister* ou o *Verde Henrique* de nossa geração até hoje não foram escritos”. Nada está mais distante do que aguardar ou desejar tais obras do autor que refletiu sobre as condições atuais de produção. Seu trabalho não envolverá apenas os produtos, mas sempre, simultaneamente, os meios de produção. Em outras palavras, ao lado do caráter de obra, seus produtos devem ter uma função organizadora. E de modo nenhum sua utilização organizativa pode limitar-se à propagandística. Só a tendência não garante nada. O excelente Lichtenberg afirmou: não importa a opinião da pessoa, e sim que tipo de pessoa essa opinião faz dela. Claro que a opinião tem muita importância, mas mesmo a melhor delas não serve de nada se não tornar útil aqueles que as têm. A melhor tendência é errada se não mostra a atitude com a qual temos de segui-la. E o escritor só pode apresentar essa atitude quando faz alguma coisa: ou seja, quando escreve. A tendência é a condição necessária, nunca suficiente, de uma função organizativa das obras. Essa exige ainda o comportamento diretivo, instrutivo, daquele que escreve. *Um autor que não ensina nada aos que escrevem não ensina nada a ninguém*. Dessa maneira, o caráter de modelo da produção é decisivo: primeiro, deve-se orientar os outros produtores na produção e, em segundo lugar, disponibilizar-lhes um aparelho melhorado. E esse aparelho é tanto melhor quanto mais consumidores levar de volta à produção; ou seja, quanto mais for capaz de transformar leitores ou espectadores em colaboradores. Já dispomos de um modelo desse tipo, mas ao qual aqui só posso fazer alusões. Trata-se do teatro épico de Brecht. (2017, 95)

Como observamos logo acima, Benjamin desvela a concepção conservadora daqueles que esperam dos produtores do presente os resultados do passado – e que, por isso mesmo, sucumbem, ora mais, ora menos conscientemente, a um fluxo trágico resignado dominante na modernidade irreversível da máquina. Isto é, tal perspectiva se resigna diante da situação hegemônica do mundo tal como ele aparece e termina por naturalizar o estado de inconsciência dos produtores em relação aos meios de produção de tal maneira que se espera, na melhor das hipóteses, que eles façam pouca coisa além de reproduzir os grandes feitos do passado sem verificar a possibilidade dos trabalhadores se apropriarem e modificarem inesperadamente as ferramentas e as relações de produção recebidas e impostas. De modo semelhante que o fascismo pode ser compreendido como uma formação política, cujo objetivo é congelar uma série de relações de produção e de propriedade que já se tornaram insustentáveis, esse conservadorismo cultural concebe o trabalhador não como o real produtor do mundo que o cerca, mas, em vez disso, como uma máquina cega incapaz de se tornar consciente da sua condição real de produtor.

Contra isso, Benjamin então enfatiza “a função organizativa das obras” dos autores, ou trabalhadores, que refletiram sobre as condições atuais de produção, já que, assim, eles podem formar e orientar outros produtores na produção e, conseqüentemente, contribuir para o aprimoramento, ou desenvolvimento, das forças produtivas como um todo. Daí o teatro épico de Brecht vir para o primeiro plano, pois ele vai contra a função que a arte assumiu na era burguesa – a de servir à autocompreensão do indivíduo, ou de não ter função, e de dotar o sujeito burguês estilhaçado pela massificação da forma mercadoria com uma sensação temporária de singularidade subjetiva – e afirma uma função pedagógica da obra que não se encerra em si (BÜRGER, 2008, 92-104).

A recusa da centralidade da ação individual do sujeito autoconsciente em nome do estabelecimento da narrativização em cena de processos mais amplos é uma característica da maior importância que se choca com o horizonte emancipatório burguês. Dito de outra maneira, o teatro épico, ao incorporar materiais, técnicas e procedimentos de outras linguagens artísticas e das

circunstâncias da sua realização, busca implodir a obra de arte orgânica para lhe atribuir a função de “transformar leitores ou espectadores em colaboradores”. Ele rejeita a fruição esteticista e subjetivista e adere ao entendimento por meio do intelecto e da tomada de posição através da interrupção do contexto na qual a obra está inserida e do “estranhamento duradouro em relação às condições” (Ibid., 96-97) nas quais o trabalhador, que ainda não se reconhece como produtor, vive. A obra, ou melhor dizendo, o processo artístico não é um fim em si mesmo e aponta para a totalidade real que existe também para além de si mesmo. O distanciamento de Brecht vai contra a tendência de uma identificação emocional entre o consumidor e o produto cultural que bloqueia a atividade do pensamento. Seu teatro produz um estranho que não é sem retorno por conta dessa função organizadora. Isso ocorre porque o teatro brechtiano pode ser acusado de muitas coisas, menos de centrista.

### **3 O teatro épico de Brecht e as lutas de classes modernas**

Anatol Rosenfeld nos recorda que uma das razões para a teoria dos gêneros ser de grande importância reside no fato de “a maneira pela qual é comunicado o mundo imaginário pressupõe certa atitude em face deste mundo”. Ou seja, a consciência, ou o “segundo-Eu do autor”, que seleciona e organiza os materiais que farão ou não parte de uma obra, bem como a adoção ou não de certas ênfases estilísticas, manifesta “tipos diversos de imaginação e de atitudes em face do mundo”, que, até então, se encontravam latentes. Isto é, restritos a um imaginário coletivo que poderia muito bem ser visualizado de outra maneira, mas não o foi, justamente porque ainda não havia adquirido, talvez, uma forma socialmente inteligível em uma obra individual (2006, 17). O trabalho de estruturação das obras, portanto, não é mera aleatoriedade ou jogo de palavras, mas sobretudo o processo de tornar certos conteúdos mais imediatamente acessíveis a outrem e é exatamente o arranjo específico desses materiais que nos permite *ver* uma dada posição diante deles e do mundo do qual foram coletados. Assim, é precisamente a atividade de subordinar aquilo que aparece



como externo a um produto do pensamento à lógica interna desse que nos permite visualizar, ainda que de maneira muito difusa e às vezes intuitiva, uma tomada de posição diante e dentro do mundo.

Foi mais ou menos levando isso em conta que o teatro épico trouxe, desde o seu nome, ao menos duas coordenadas: a justaposição entre, de um lado, teatro – normalmente restrito às artes do espetáculo e à Dramática – e, de outro lado, épico – comumente associado à literatura narrativa –, ou seja, certa insistência nos traços estilísticos da Épica. A inserção de elementos épicos, ou narrativos, em uma linguagem artística que teria como sinônimo de qualidade a busca de certa pureza dramática – principalmente a partir de um conjunto de convenções paulatinamente estabelecido como o modo correto de se fazer teatro desde pelo menos o *Discurso sobre a poesia dramática* (1758) de Denis Diderot – vai de encontro à visão privatista de mundo do drama burguês: “A fortuna, o nascimento, a educação, os deveres dos pais para com os filhos e dos filhos para com os pais, o matrimônio, o celibato, tudo o que se refere à condição de um pai de família é transmitido pelo diálogo” (2005, 41). Esse drama burguês, por sua vez, não se restringiria à centralidade do *texto* dramático e do diálogo interindividual, mas também estruturaria o ponto de vista da perenidade da dominação do mercado e da propriedade privada (trazido preferencialmente pelo posicionamento das relações familiares e pelas conexões destas com os negócios), cujo centro orbitaria ao redor dos dilemas da identidade individual, do gosto baseado em um modelo de profundidade psicológica e das relações interpessoais do sujeito acossado por uma esfera pública crescentemente politizada e secularizada. Em suma, seu segredo seria uma reconciliação entre o indivíduo e a sua esfera privada que ainda era seu terreno de controle e decisão com a totalidade da vida.

A intervenção de Brecht vem à tona em um momento de desintegração das formas culturais forjadas no período heroico de ascensão da burguesia. Tal decomposição ganha uma primeira imagem mais bem-acabada no advento do naturalismo nos livros e na literatura.

[O estreitamento] da imaginação do palco – antes aberto aos amplos espaços públicos e gestos coletivos – nas dimensões da família burguesa patriarcal, concebida como o lugar da felicidade possível (o

que duraria até a época naturalista da crise do drama, quando o paraíso da intimidade do lar torna-se o inferno) (CARVALHO, 2004, 12).

Isso equivale a dizer que o signo da luta de classes moderna atravessa a teoria e a prática do teatro épico de ponta a ponta, entre outras razões, devido à compreensão de que os valores e significados burgueses eram sistematicamente e metodicamente recolocados através da produção cultural da sua classe correspondente. O longo e complexo processo de metamorfoses formais, que vai do teatro renascentista e elisabetano, passa pelo neoclassicismo francês e alcança seu esplendor nos séculos XVIII e XIX, tornou o drama burguês no jeito correto de se fazer todas as artes do espetáculo, o que, por sua vez, se converteu em uma ferramenta inestimável no processo mais amplo de reprodução e acumulação do capital.

Esse argumento pode ser plausível porque se trata de um procedimento de formatação da subjetividade necessária ao processo de sujeição social ao regime de reprodução e acumulação ampliada do capital em larga escala; afinal, o cultivo da miopia que envolve a separação entre produção cultural e economia política serve de anteparo à inconsciência em relação às categorias mais abrangentes do nosso modo de vida e pavimenta o caminho para as falsas alternativas programáticas e giros em falso organizativos manufaturados pela administração social capitalista. Todavia, é igualmente correto afirmar que muito embora as expressões da crise do drama, notadamente o drama naturalista, tenham sido fundamentais para experimentos posteriores, já que redimensionavam a margem de manobra do sujeito empreendedor, dono de si e decidido a partir de condicionamentos do meio, não se pode perder de vista que o recuo à simples descrição detalhada e a determinismos esquemáticos ainda estava aquém das necessidades representacionais da ordem liberal em putrefação. Não se pode perder de vista “o vínculo entre a verificação da ‘impossibilidade do drama’ e a crise da ordem liberal, numa época em que o universalismo do humanismo burguês colidiu com as dinâmicas do capitalismo” (Ibid., 10). Daí Brecht saber que o instante do naturalismo deve ser enfrentado e atravessado para a construção de meios expressivos que deem conta de uma crítica contundente do modo de representação capitalista.

Por fim, esse texto terá cumprido sua função, que não poderia ser mais modesta, caso não tenha ficado restrito à divulgação de um trabalho tão relevante para os que dedicam boa parte da vida à luta contra o capitalismo e pelo socialismo. Ele terá cumprido sua função se, além de ter corroborado para a circulação de ideias tão mal compreendidas e não raramente difamadas, tenha também despertado em cada leitor algum grau de suspeita a respeito do automatismo das próprias relações de produção dentro das quais se encontram.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. O autor como produtor. In\_\_: **Ensaio sobre Brecht**. Trad. Cláudia Abeling. São Paulo, Boitempo, 2017, p. 85-99.

\_\_\_\_\_. O que é o teatro épico? (segunda versão). In\_\_: **Ensaio sobre Brecht**. Trad. Cláudia Abeling. Boitempo, São Paulo, 2017.

BOOTH, W. **The rhetoric of fiction**. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1983.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialectics of seeing**: Walter Benjamin and the Arcades Project. Cambridge, MA and London, England: MIT Press, 1989.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo, 2008.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In\_\_: **Literatura e Sociedade**. 9ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p. 13-26.

CARVALHO, S. Apresentação. In\_\_: **Teoria do drama burguês [século XVIII]**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo, Cosac & Naify, 2004, p. 9-15.

COSTA, I. C. “Palestra sobre o ensaio ‘O autor como produtor’”. In\_\_: CEVASCO, M. E.; SOARES, M. (Orgs.). **Crítica cultural materialista**. São Paulo, Humanitas, 2008, p. 91-121.

DIDEROT, D. **Discurso sobre a poesia dramática**. Trad. Franklin de Mattos. São Paulo, Cosac & Naify, 2005.

EAGLETON, T. **The ideology of the aesthetic**. Oxford: Blackwell, 1990.

\_\_\_\_\_. The author as producer. In\_\_: **Marxism and literary criticism**. New York, Routledge classics, 2002, p. 55-70. (1976)

PLATÃO. **A República**: [ou sobre a justiça, diálogo política]. 2ª edição. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

\_\_\_\_\_. **A República**. 2ª edição. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2019.

ROSENFELD, A. A teoria dos gêneros. In\_\_\_: **O teatro épico**. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 15-36.

WILLET, J. Two political excursions. a. Brecht, Stalin and Hannah Arendt. In\_\_\_: **Brecht in context**. London, Methuen, 1998, p. 227-232.

WIZISLA, E. **Walter Benjamin and Bertolt Brecht**: the story of a friendship. Trans. Christine Shuttleworth. New Haven and London, Yale University Press, 2009.