

AUTONOMIA OU ENGAJAMENTO

A FUNÇÃO DA ARTE EM WALTER BENJAMIN E NELSON RODRIGUES

Tiago Leite Costa é doutorando em literatura brasileira na PUC-RIO.
E-mail: tiagoleite79@gmail.com

Resumo

O artigo busca contrastar a idéia de função social do artista, tal como apresentada por Walter Benjamin no ensaio “O autor como produtor”, com a posição de Nelson Rodrigues em favor da autonomia autoral.

Abstract

The paper aims to contrast the idea of the social role of the artist, as presented by Walter Benjamin in his essay "The Author as Producer," with Nelson Rodrigues' defense of authorial autonomy.

Já se observou com razão que não existe um Walter Benjamin, mas vários. Existe o Benjamim marxista, que sob a influência de Brecht recusa toda cumplicidade com a cultura burguesa, como existe o Benjamim místico, que sob a influência de Scholem sustenta que somente a teologia pode transformar a vida. Existe o Benjamim que aplaude o declínio da aura e o que se assusta com as conseqüências de um mundo sem aura, o que prega o advento de uma barbárie purificadora e o que entra em pânico com a barbárie absoluta do fascismo (...)

Sergio Paulo Rouanet

Toda coerência é, no mínimo, suspeita.

Nelson Rodrigues

Walter Benjamin foi um autor com múltiplas facetas. Em sua obra, a simultaneidade de opiniões aparentemente contraditórias e a ausência da sistematização destes antagonismos caracterizaram um estilo fluido e original de pensamento. Da mesma forma, Nelson Rodrigues, ao longo de sua vida literária, jamais teve uma imagem única e coerente. Sua identidade intelectual foi uma constante oscilação entre opiniões desconcertantes: de revolucionário da vanguarda teatral à reacionário político, de crítico ferrenho da moral burguesa à defensor do regime militar, de moralista à autor maldito, obscuro e tarado, e assim por diante.

Para se fazer uma análise comparativa entre o pensamento dos dois autores, é preciso, então, considerar que estaremos tratando de um conjunto de idéias errantes e de difícil redução a um corpo doutrinário.

Levando em conta esses fatores, optei por uma demarcação temática, a fim de que as diferenças e semelhanças entre os autores se tornassem mais claras. Limitarei, assim, o estudo ao pensamento do “Benjamin marxista” em contraste com o “Nelson Rodrigues reacionário”, de modo a comparar suas posições em relação às questões levantadas por Benjamin, no ensaio “O Autor como produtor”. As questões concernem ao papel do autor

não apenas como produtor intelectual mas também como agente inserido no processo produtivo material.

A idéia é expor as principais questões do texto citado para, depois, contrastá-las com a opinião de Nelson Rodrigues no diálogo com os grupos de intelectuais e artistas, influenciados por noções correlatas às levantadas por Benjamin.

Antes, contudo, é importante um adendo. Na medida em que é difícil definir com clareza alguma unidade no que concerne aos diferentes grupos dessa geração, não irei pormenorizar as diferenças entre o pensamento de cada um deles. Compõem o cenário da época os mais diversos movimentos no âmbito artístico - Cinema Novo, Teatro de Arena, Teatro Oficina, Teatro Opinião, CPC da UNE, Concretismo, Tropicalismo, entre outros. Embora seja possível afirmar que todos estavam à esquerda do poder constituído, esses grupos foram marcados por inúmeras brigas e divergências entre si. Nelson, todavia, foi contra todos eles, sem fazer muita distinção. Criticava as “esquerdas” como um todo, nomeando e se referindo diretamente a alguns quando lhe interessava. Portanto, para não me desviar do tema principal, chamarei, como Nelson, esses variados grupos de “esquerda”, buscando me concentrar nas questões teóricas que permeiam as suas crônicas e o texto de Benjamin.

No início do texto “O autor como produtor”, Benjamin aponta para o fato de que o escritor burguês trabalha a serviço de certos interesses de classes, ainda que não admita ou que não perceba. Contrariamente, explica ele, o escritor progressista, atento a seu contexto, opta por abrir mão de sua autonomia em função de uma atividade orientada para o que for útil ao proletariado.

Ao comparar enfaticamente a consciência alienada do escritor burguês com a opção consciente do progressista, Benjamin quer discutir a questão da validade da obra de arte fora do que chama de terreno “rígido e isolado (livro, romance, obra)”, situando-a em “contextos sociais vivos” (Benjamin, 1994, p. 122)

O autor, então, propõe uma troca da pergunta que vinha sendo feita pela crítica materialista:

Em vez de perguntar: como se vincula uma obra com as relações de produção da época? É compatível com elas, e portanto reacionária, ou visa sua transformação, e portanto é revolucionária? — em vez dessa pergunta, ou pelo menos antes dela gostaria de sugerir-vos outra. (...) gostaria de perguntar: como ela se situa dentro dessas relações? (Benjamin, 1994, p.122)

Benjamin chama a atenção para a função exercida pela obra literária no contexto social imediato com o objetivo de repensar os formatos e os significados literários de acordo com sua atuação nas circunstâncias coletivas em que está inscrita. Desse modo, procura questionar o papel do intelectual distanciado da ação social prática, além de relativizar a distinção entre autor e leitor. O melhor exemplo prático dessa proposta, segundo ele, surgia no caso da imprensa soviética. “Nela, o leitor está sempre pronto, igualmente, a escrever, descrever e prescrever.” (Benjamin, 1994, p. 124)

É importante lembrar que esse é um momento de grande afinidade intelectual entre Walter Benjamin e Bertolt Brecht. Entre 1934 e 1938, os dois passaram três verões juntos

na Dinamarca, onde Brecht se encontrava exilado. De acordo com Leandro Konder: “As conversas com Brecht e a leitura dos escritos de Brecht ajudaram Benjamin a fortalecer sua convicção de que o “Plumpes Denken” — o pensamento grosseiro, sem sofisticação ou requinte — às vezes era necessário” (Konder, 1988, p. 63). Esse pensamento era uma forma prática de se inserir no mundo do proletariado e romper com a distância elitista em que se colocava o intelectual : “O lugar de um protetor, de um mecenas ideológico.” (Benjamin, 1994, p. 127). O pensamento, portanto, deveria ser cru para se converter em ação. Assim, seria possível um vínculo real entre a vida e a arte.

O autor que não estivesse disposto a agir socialmente e a transformar sua técnica de produção artística em uma politécnica não especializada, em que ação social e literária fosse direito de todos, mesmo se definindo como socialista, era alguém que renunciava à tarefa de romper com a classe dominante e opressora. Terminaria, então, apenas se beneficiando da efervescência da conjuntura e de sua suposta posição ideológica a favor do povo para aumentar os lucros de seus editores e manter o aparelho produtivo burguês.

As idéias acima são indissociáveis de dois acontecimentos determinantes. O primeiro foi a recente propagação, na época, da reprodutibilidade técnica de massa, em escala mundial, das imagens fotográficas e cinematográficas. O segundo foi o período em que Benjamin analisou esses acontecimentos: — o entre guerras, época da ascensão dos regimes nazista na Alemanha e fascista na Itália. Vejamos de que forma esses fatores influenciam na temática de “O autor como produtor”.

Benjamin analisa a questão do desaparecimento da “aura” em um de seus textos mais famosos, “A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica”. “Aura” é “(...) a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja” (Benjamin, 1980: 9). Tomado no âmbito cultural, que é o que está sendo analisado aqui, “aura” é um conceito ligado ao valor de unicidade e de origem de um objeto, mais especificamente, de uma obra de arte. Inicialmente as obras de arte mantinham uma relação de culto com seus contempladores, tinham utilidade ritualística e, dessa forma, possuíam uma “aura”, justamente por tornarem presente essa “realidade longínqua”, religiosa ou mágica, de toda forma, tradicional.

De acordo com Benjamin, o advento da reprodução em larga escala, criou uma obra de arte circulante que, sem o imobilismo de sua função ritualística, perdeu a autenticidade e a “aura”, adquirindo outras atribuições:

Reproduzem-se cada vez mais obras de arte, que foram feitas justamente para serem reproduzidas. Da chapa fotográfica, pode-se tirar um grande número de provas; seria absurdo indagar qual delas é a autêntica. Mas, desde que o critério de autenticidade não é mais aplicável à produção artística, toda a função da arte fica subvertida. Em lugar de se basear sobre o ritual, ela se funda, doravante, sobre uma outra forma de práxis: a política. (Benjamin, 1980, p. 11).

Se a produção artística se estrutura como práxis política, abandona o caráter de expressão individual e passa a ser elaborada na esfera pública. Isto, por sua vez, implica não só na idéia brechtiana de que a arte deveria ser analisada em função de seu desempenho manifesto, mas em um segundo acontecimento determinante, que foi o da utilização das novas técnicas de reprodução (fotográfica, fílmica, publicitária...) pelo fascismo.

Sem dúvida, os regimes fascistas surgiram e cresceram sustentados por uma intensa campanha de divulgação ideológica veiculada pelas técnicas modernas de reprodução de

imagens. Benjamin sabia da capacidade de adornar a realidade que a fotografia e o cinema tinham, e do perigo que isso representava na mão dos regimes fascistas:

Mas acompanhemos um pouco mais de longe a trajetória da fotografia. Que vemos? Ela se torna cada vez mais matizada, cada vez mais moderna, e o resultado é que ela não pode mais fotografar cortiços ou montes de lixo sem transfigurá-los. Ela não pode dizer, de uma barragem ou de uma fábrica de cabos, outra coisa senão: o mundo é belo. (Benjamin, 1994, p. 129)

Diante de tal situação, Benjamin se via levado a concordar com Brecht quanto à necessidade de se inserir no processo produtivo e transformar sua técnica, a fim de dar nova feição à forma como vinham sendo manipulados os novos aparatos tecnológicos pelas classes dominantes. Além disso, era fundamental alterar, também, a relação do autor com a técnica de produção literária e, por fim, romper com as trincheiras que separavam força produtiva material e intelectual. As maneiras pelas quais isso se daria eram as mais diversas: literatura de cunho pedagógico, legendas explicativas que liberassem a fotografia da moda (conferindo-lhe valor político), o “efeito de estranhamento” ou o “distanciamento” no teatro de Brecht, além da já citada troca de papéis entre leitor e autor, fotógrafo e escritor, intelectual e trabalhador, etc.

No Brasil, idéias análogas a essas influenciaram grande parte de artistas e intelectuais da década de 1960. Aqui, crescia a violência do regime militar ditatorial, e o anseio por uma revolução socialista se apresentava como uma inequívoca possibilidade de reversão do quadro. Os movimentos coletivos de caráter socialista cresciam e, para alguns, pareciam irreversíveis. É nesta época que Nelson Rodrigues encarna uma das personas mais conhecidas de sua trajetória jornalística: a de reacionário.

Por que Nelson Rodrigues se aplicava o adjetivo de reacionário? Um dos motivos era o de, na contramão da tendência de seu tempo, pensar sobre a vida da perspectiva individual: “O primeiro solitário foi também o primeiro humano”; “Normalmente cada um de nós é um solitário e um incomunicável. O sujeito vive roendo a própria solidão como uma rapadura” (Rodrigues, 2002, p. 155). Depois, e consequentemente, porque, como autor, estava interessado na dimensão humana a-histórica e independente de classe:

O negócio é o seguinte: a classe dos meus personagens é um revestimento, não uma coisa essencial. Porque o que me interessa além da classe é o homem. Pra mim o sujeito, seja lá de que classe for, continua tendo as mesmas paixões, sendo o mesmo homem, um esquimó ou um mandarim, não importa. (Rodrigues apud Facina, 2004, p. 74).

Nelson Rodrigues, antes de tudo, foi reacionário por ir contra o pensamento hegemônico. Para ele: “Toda unanimidade é burra. Quem pensa com a unanimidade não precisa pensar” (Rodrigues, 2002, p. 171). Principalmente o artista, e mais ainda o artista de sua época:

Com as técnicas modernas de promoção, o homem pensa cada vez menos. É o jornal, o rádio, é a televisão, é o anúncio, é o partido que pensa por nós. Nós achamos o que os outros acham. A opinião deixou de ser um ato pessoal, uma posição solitária, um gesto de orgulho e desafio. Há sujeitos que nascem, envelhecem e morrem sem jamais terem ousado um raciocínio próprio. (Rodrigues, 2001, p. 84)

A esta altura, é possível traçar um primeiro paralelo entre Benjamin e Rodrigues. Ambos se preocupam com o surgimento de indivíduos acrílicos, oriundos da relação com as técnicas modernas de comunicação. No entanto, em determinada etapa de seu texto, Benjamin, ao defender o pensamento cru com objetivo de entrar em contato com o proletariado, afirma que: “(...) do ponto de vista político o que conta não é o pensamento individual, mas a arte de pensar na cabeça dos outros, como disse Brecht.”

Tentando “pensar na cabeça dos outros”, o “teatro popular” e a poesia da esquerda nacional buscaram revolucionar a forma e os temas do que criavam. Heloisa Buarque de Hollanda conta como isso se dava, citando trechos do manifesto do Centro Popular de Cultura, um dos ícones desse tipo de engajamento no Brasil de 1960:

Na “arte popular revolucionária”, o artista e o intelectual devem assumir um compromisso de “clareza com seu público”, o que não significa uma “negligência formal”. Ao contrário, cabe ao artista realizar “o laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir corretamente na sintaxe das massas os conteúdos originais” (Hollanda, 2005, p. 19)

O objetivo de se comunicar com o povo, porém, não parece ter sido bem sucedido aos olhos de Nelson Rodrigues. Para ele, o que ocorria era o contrário:

Meus colegas são todos, e ferozmente, revolucionários sanguinolentos. Ao passo que eu ganho, eu recebo da Reação. E, no entanto, vejam vocês: — como é burra a burguesia! Eu, com todo o meu reacionarismo, confesso e brutal, sou o único autor perseguido do Brasil, o único autor interditado, o único que, até hoje, não mereceu jamais um mísero prêmio. Pois bem. Enquanto a classe dominante me trata a pontapés e me nega tudo — que faz com os outros? Sim, que faz com os autores altamente politizados? Amigos, eis o equívoco engraçadíssimo: — a burguesia os trata a pires de leite, como gatas de luxo. O Dias Gomes, com seu pagador de promessas, fez uma rapa de prêmios. O Flávio Rangel não dá um espirro sem que lhe caia um prêmio na cabeça. O meu amigo Augusto Boal, premiado. O Vianinha, premiadíssimo. Há, porém, uma hipótese a considerar: — quem sabe se o equívoco não é laboriosamente premeditado? Porque meus colegas citados têm, a um só tempo, um imenso talento teatral e uma imensa burrice política. O talento distrai a burguesia e a burrice a serve. (Rodrigues apud Facina, 2004, p. 78)

Possivelmente, o principal alvo de Benjamin no texto analisado era a “inteligência de esquerda” que, “nada tinha a ver com o movimento operário” (Kastner apud Benjamin, 1994, p. 131). Ele aspirava à transformação do aparelho produtivo e não ao fortalecimento do mesmo. Essa mudança, em sua opinião, só poderia ser feita por intermédio de uma arte sem muita sofisticação. Benjamin, assim como Brecht, acreditava que a ostentação de “obras primas” e a espera pelo aparecimento de gênios eram privilégios do fascismo. O autor verdadeiramente consciente das condições de produção de seu contexto não teria por quê desejar tais adventos. Seu objetivo era o de criar novas condições de produção, e não de consumo. E o que acontecia com os escritores de esquerda, que ele qualificava de rotineiros, é que metamorfoseavam a vontade de luta política em objetos de fruição contemplativa.

Nada mais contrário ao pensamento de Nelson. Para ele, política era tarefa de políticos, enquanto o verdadeiro compromisso do “Autor” só poderia ser com o estilo. Em meio a esse debate, responde em carta aberta a acusação de Ferreira Gullar — na época

amplamente engajado com o projeto de adaptação da sua poesia para uma sintaxe popular — que o teria chamado de “suicida moral”:

Eu diria, sem nenhum propósito restritivo, o seguinte: — muito mais suicida moral é você. Você suicidou-se como grande poeta e agora se finge subliterato. Contam-me informações que, na mansarda onde mora, você trabalha, até altas horas, à luz de archotes. Às três da manhã, os vizinhos escutam você estrebuchar: “Preciso ser burro, preciso ser burro!”. Dirá você que escreve para o povo, que é burríssimo. Mas se é para o povo, mais uma razão para se comportar poeticamente como um Valéry. Seja um Valéry e volte a ser, como dizia a Verinha Pedrosa, o maior poeta do Brasil. (Rodrigues, 2002, p. 202)

Nelson não conseguia concordar com a limitação da arte a uma “função organizadora” que Benjamin defendia “lado a lado com seu caráter de obra” (Benjamin, 1994, p.131): “Como artista, sou capaz de muita coisa, menos de uma mensagem. Ninguém vai ao teatro para ver o que pensa o autor. Vai para ver o que pensa o personagem” (Rodrigues, 2002, p. 162). “Em todos os países, em todos os idiomas, a literatura passou a ser um vil instrumento político. Ninguém exige de um Churchill, de um Roosevelt, que seja um Proust. Mas passaram a exigir de Proust que ele aja e reaja politicamente.” (Rodrigues, 2002, p. 137)

O que lhe interessava, mais do que o caráter político ou as conseqüências sociais, era o efeito catártico da arte sobre a platéia e suas conseqüências morais nos indivíduos. Na sua opinião, a catarse depurava a platéia ao invés de aliená-la. “A ficção para ser purificadora precisa ser atroz. O personagem é vil para que não o sejamos. Para salvar a platéia, é preciso encher o palco de assassinos, de adultérios, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros” (Rodrigues, 2002, p. 161). Enfim, Rodrigues, diferente de Brecht, não temia que o efeito emotivo embriagasse o espectador e lhe tirasse o distanciamento crítico, pois acreditava que este vinha com o tempo:

O que Brecht quer, segundo o próprio Brecht, é uma distância crítica entre a platéia e o texto. A emoção é perniciosa e pouquíssimo inteligente. Ótimo. Mas vejam vocês: — o próprio dramaturgo não faz o que propõe. Quantas vezes ele recorre ao patético e abusa do patético? Eis, em suma, o que eu queria dizer: — a distância crítica vem depois, vem com o tempo. É preciso que passe a tensão dionisíaca do espetáculo. Fora do teatro, em casa, no dia seguinte ou uma semana depois, o espectador conquista finalmente a lucidez. (Rodrigues, 2002, p.175)

Se discordavam quanto às possíveis funções da obra de arte, Benjamin e Nelson estavam em acordo quanto ao caráter pernicioso da utilização da miséria social para efeitos promocionais. Benjamin que, como vimos anteriormente, atentava para o modismo fotográfico e a transformação da pobreza em objeto de consumo, censurava também o movimento literário da “nova objetividade”, dizendo que: “ela transformou em objeto de consumo a luta contra a miséria” (Benjamin, 1994, p. 137). Nelson Rodrigues não ficava atrás e investia, constantemente, contra o elitismo inconfesso do movimento de esquerda e sua distância em relação ao povo (mais especificamente aos negros e operários que dizia não encontrar em nenhuma passeata): “Em muitos casos, a raiva contra o subdesenvolvimento é profissional. Uns morrem de fome, outros vivem dela com generosa abundância.”. (Rodrigues, 2002, p.157)

Todavia, depois de mencionados alguns dos pontos convergentes e divergentes no pensamento dos autores, em nenhum aspecto suas idéias destoam tanto quanto nas opiniões sobre o projeto socialista.

Benjamin não duvidava de suas convicções. A revolução socialista era uma questão de urgência contra o fascismo. Em função disso, todos os problemas individuais eram menos importantes. Era preciso a completa mudança de paradigma, o endurecimento e o esquecimento da inoperante ética burguesa. Ter convicções de esquerda de nada servia sem uma ação concreta. Sair do “lado” do proletariado e tomar energicamente uma posição no “interior” do processo produtivo era a única forma de alterar o dramático contexto em que vivia: “Porque a luta revolucionária não se trava entre o capitalismo e a inteligência, mas entre o capitalismo e o proletariado” (Benjamin, 1994, p. 136).

Por seu turno, Nelson Rodrigues se indignava com a concordância massiva em torno da saída revolucionária. Seus argumentos eram variados. Às vezes atacava a ambição revolucionária como um movimento liderado pela imaturidade jovem: “Eu amo a juventude como tal. O que abomino é o jovem idiota, o jovem inepto, que escreve nas paredes ‘É proibido proibir’ e carrega cartazes de Lênin, Mao, Guevara e Fidel, autores das proibições mais brutais” (Rodrigues, 2002, p. 94). Outras vezes se insurgia contra a transformação da individualidade no que acreditava ser a “anti-pessoa”: “Em nosso tempo, o socialismo inventou outra forma de escravidão: — a escravidão consentida e até agradecida.” (Rodrigues, 2002, p.154); Em certo momento, condenava a indulgência da esquerda em relação aos regimes socialistas ditatoriais: “Vamos dar às palavras o seu valor preciso. O socialismo é a direita mais brutal, mais cruel, mais sanguinária. A Rússia, a China e Cuba são nações que assassinaram todas as liberdades, todos os direitos humanos, que desumanizaram o homem e o transformaram no anti-homem, na antipessoa.” (Rodrigues, 2002, p. 154). Por fim, Nelson temia que o impulso para a guerra, “luxo hediondo de países ricos”, invadisse nossa cultura “subdesenvolvida”, cortês e, segundo ele, incapaz de ter um “Drácula”:

O brasileiro é uma espécie de Lawrence das Arábias na véspera do primeiro crime. Vozes piedosas, batinas consagradas e a ferocíssima esquerda católica doutrina as massas sobre a “violência justificada”. Aí está uma janela aberta para o infinito. E se o brasileiro matar, um dia? E se, como Lawrence, gostar de matar? E se começar a beber o sangue como groselha?” (Rodrigues, 2001, p. 67)

O confronto entre as idéias de Walter Benjamin e de Nelson Rodrigues quanto ao papel do autor no contexto social, proposto aqui, é um exercício de abstração que só pode ser levado em consideração se, como observamos na introdução, forem relevados dois fatores fundamentais: os diferentes contextos em que os autores pensavam sobre a questão e o fato de que na obra dos dois é possível coletar citações que conduzissem a conclusões opostas.

O que se buscou aqui foi um recorte temático com o objetivo de analisar a questão relativa à escolha entre autonomia ou engajamento do autor. É fundamental, entretanto, lembrar que Benjamin e Rodrigues dialogavam com circunstâncias históricas por um lado análogas, por outro, totalmente diferentes.

Lembremos, por exemplo, que a defesa engajada de Benjamin não pode ser isolada do fato de ter vivido entre as duas grandes guerras mundiais e de ser um judeu na Alemanha da primeira metade do século XX: “Algum dia sentiu-se ele à vontade na Alemanha do século XX? Há razões para se duvidar disso. (...)” (Arendt, 1987, p. 149); “O que aí estava envolvido, então, era o que desde os anos 1870 ou 1880 fora chamado de a questão judaica, e só existia daquela forma na Europa central de língua alemã” (Arendt, 1987, p. 157).

Segundo Goldstein (...) com respeito ao ambiente não judaico: “Nós judeus administramos a propriedade intelectual de um povo que nos nega o direito e a capacidade de fazê-lo”. E adiante: “É fácil mostrar o absurdo dos argumentos de nossos adversários e provar que sua inimizade é infundada. O que se ganharia com isso? Que seu ódio é genuíno. Quando todas as calúnias forem refutadas, todas as distorções retificadas, todos os falsos juízos sobre nós rejeitados, a antipatia permanecerá como algo irrefutável. Quem não percebe, fica desprotegido”. (Goldstein apud Arendt, 1987, p. 158)

Do outro lado, Nelson Rodrigues viveu sua infância na “*belle époque* atrasada” do Rio de Janeiro. Cresceu e se formou como jornalista na década de 1930. Antes, nos anos 1920, ainda pré-adolescente, admirava a imprensa do grande jornalista, que depois, em meio à agitação coletiva da década de 1960, lembraria com nostalgia: “Passara a época do ‘grande jornalista’”. Sim, o “grande jornalista” teria de vagar, por entre as mesas, cadeiras e estagiárias das redações, como uma lívida figura sem função e sem destino. Na velha imprensa romântica, o “‘grande jornalista’ era tudo e o resto paisagem” (Rodrigues, 2003, p. 278).

Somam-se a essas diferenças contextuais, as discrepâncias internas às obras dos autores. Rodrigues, por exemplo, afirmava: “Devoto à direita o mesmo horror que tenho pela esquerda. Eu sou obviamente — meu Deus do céu! —, por todas as razões, inclusive pessoais, um enojado absoluto com a ignomínia.” (Rodrigues, 2002, p. 53). Mas não só calou como chegou a tecer elogios a uma repressão militar que lhe censurou seis peças e um romance, além de prender vários de seus amigos.

Benjamin, por sua vez, variou entre a conciliação e a discordância com todos os seus parceiros intelectuais (Adorno, Scholem, Brecht) e nunca decidiu claramente sobre seu fundamento teórico, a ponto de alguns autores, hoje em dia, definirem, paradoxalmente, seu pensamento com o termo “materialismo místico”.

Sendo assim, antes de procurar pelo autêntico Walter Benjamin ou de expor o verdadeiro Nelson Rodrigues em seu embate contra a “unívoca esquerda”, busquei realçar facetas desses autores. Quanto à opção por uma arte de engajamento ou de autonomia, acredito que a história já nos deu suficientes exemplos de obras bem sucedidas em ambos os campos. Talvez, então, não seja o caso de escolher entre uma ou outra, mas sim de manter o debate sempre vivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- _____. **Os pensadores**. São Paulo: Editora Abril, 1980.
- FACINA, Adriana. **Santos e Canalhas** – uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagem**: CPC, vanguarda e desbunde. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- KONDER, Leandro. **Walter Benjamin** – O marxismo da melancolia. São Paulo: Campus, 1988.
- RODRIGUES, Nelson. **O remador de Ben-Hur**. São Paulo: Companhia das letras, 2002.
- _____. **A cabra vadia, novas confissões**. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- _____. **Flor de obsessão**. São Paulo: Companhia das letras, 2002.
- ROUANET, Sergio Paulo. **As razões do iluminismo**. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

