

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

LEONARDO THADEU AZEREDO MACHADO

**WALTER BENJAMIN:
A ARTE DE PENSAR NA CABEÇA DOS OUTROS**

**VITÓRIA
2011**

LEONARDO THADEU AZEREDO MACHADO

**WALTER BENJAMIN:
A ARTE DE PENSAR NA CABEÇA DOS OUTROS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Bernardo Barros Coelho de Oliveira.

**VITÓRIA
2011**

LEONARDO THADEU AZEREDO MACHADO

**WALTER BENJAMIN:
A ARTE DE PENSAR NA CABEÇA DOS OUTROS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Filosofia.

Aprovada em 30 de maio de 2011.

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof. Dr. Bernardo Barros Coelho de Oliveira
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Prof. Dr. José Pedro Luchi
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Luciano Ferreira Gatti
Universidade Federal de São Paulo

RESUMO

Este trabalho busca investigar em que bases se assenta a proposta de Walter Benjamin sobre a necessidade de uma “politização da arte”. Para tal buscamos nos focar, principal, mas não exclusivamente, nos textos produzidos na década de 1930, período em que a produção dos ensaios de Benjamin aconteceu de uma forma mais explicitamente engajada do ponto de vista político. O caráter fragmentário da produção deste pensador obrigou-nos a construir uma constelação de elementos que pudessem sustentar nossa interpretação, a saber: a) a concepção benjaminiana de história, bem como a influência desta concepção nas próprias formas de perceber, compreender e produzir das coletividades humanas; b) a relação entre os avanços e transformações das condições de produção material e intelectual, sobretudo as profundas modificações ocorridas graças ao vertiginoso desenvolvimento material ocasionado pela Revolução Industrial; e c) o elemento propriamente político que se mostra a partir dos anteriores: na medida em que se compreende de que forma o progresso do capitalismo alterou fundamentalmente a experiência dos homens no mundo, assim como sua forma de compreender esse mesmo mundo, (nas artes, na filosofia, na religião, etc.), torna-se, então, possível de se compreender a exigência de Benjamin de que, não apenas a “arte”, mas que a produção crítica se oriente para uma perspectiva politizada.

Palavras-chave: Walter Benjamin, Politização da arte, História, Marxismo, Filosofia da arte, Filosofia contemporânea.

ABSTRACT

This work tries to grasp on what foundations Walter Benjamin's proposal of a need of a politicizing of art lies upon. To do so, we've focused, mainly but not only, on his 1930's writings, because his production is explicitly engaged in a political perspective during this period. The fragmentary fashion of his work has forced us to build a constellation of elements to sustain our own interpretation, being: a) his very particular conception of History and the influence of this conception in the forms mankind has been producing, perceiving and comprehending itself throughout the years as well; b) the relationship between progress and changes within the production's conditions, both material and spiritual (or intellectual); mainly the deep transformations which have happened because of the overwhelming material development caused by Industrial Revolution; and c) the specifically political element which shows itself because of the previous ones: as soon as one can understand in what way the capitalism's progress has changed deeply the structure of human's experience in the world, as well as their way of comprehending this same world (within arts, philosophy, religion, etc.), one can, so, comprehend this Benjamin's demanding that not only the "art", but the whole critical and intellectual production should drive itself into a politicized perspective.

Key-words: Walter Benjamin, Politicizing of art, History, Marxism, Philosophy of art, Contemporary Philosophy.

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

M149w Machado, Leonardo Thadeu Azeredo, 1981-
Walter Benjamin : a arte de pensar na cabeça dos outros /
Leonardo Thadeu Azeredo Machado. – 2011.
107 f.

Orientador: Bernardo Barros Coelho de Oliveira.
Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal
do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Benjamin, Walter, 1892-1940. 2. Arte - Filosofia.
3. Comunismo. 4. Filosofia - História. I. Oliveira, Bernardo Barros
Coelho de, 1965-. II. Universidade Federal do Espírito Santo.
Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 101

**"When you ain't got nothin',
You got nothin' to lose."**

Bob Dylan, *Like a Rolling Stone*.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: A arte de pensar na cabeça dos outros	9
2. CAPÍTULO I – O modo de [RE]produção ou Benjamin no séc. XX	16
2.1 Entre messianismo e materialismo?	16
2.2 Reprodução como produção	32
2.3 Historicidade da percepção	41
2.4 Mimesis e conhecimento	46
3. CAPÍTULO II – em outras palavras: uma política poética?	59
3.1 A Experiência do Choque	59
3.1.1 Crise da experiência	60
3.1.2 Narrativa, romance e informação	61
3.1.3 Memória e rememoração	65
3.1.4 Entre experiência e vivência: o choque	69
3.1.5 Baudelaire, o aparador de choques	72
3.2 Sobre a função social do intelectual	74
3.3 Marx e Brecht: como se apresentam as condições?	83
3.4 É possível falarmos em uma experiência pós-tradicional?	91
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
4.1 É um truque!	95
4.2 Posto de gasolina	98
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	104

1. INTRODUÇÃO: A arte de pensar na cabeça dos outros.

“... estou decidido a fazer meu caso em todas as circunstâncias, mas este caso não é o mesmo em todas as circunstâncias.”¹

“... do ponto de vista político o que conta não é o pensamento individual, mas a arte de pensar na cabeça dos outros...”²

Nosso interesse por realizar esta pesquisa em Walter Benjamin nasceu de um espanto – ou choque – proporcionado pelo desfecho, tão enigmático quanto sedutor, do ensaio publicado na década de 1930, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, onde Benjamin afirmou que à estetização da política tal como praticada pelo fascismo, o comunismo deveria responder como uma politização da arte. Este mesmo pensador que ao freqüentar em (1905-1907) *Thüringen* os cursos de Gustav Wyneken engajou-se precocemente durante algum tempo no movimento estudantil. Portanto, podemos dizer que o tema de nosso trabalho é a “politização da arte em Walter Benjamin”. Todavia, sabemos que não dizemos muito ao assumirmos como tema uma expressão tão enigmática quanto ambígua – mas talvez consigamos retransmitir um pouco daquela perplexidade que nos acometeu originalmente. Não é da *origem* da filosofia o espanto, segundo ninguém menos que Platão? Ao iniciarmos o processo de investigação desta questão, isto é, o que significariam os termos “político”, “artístico” e “estetização” nos textos do pensador alemão, constatamos apenas que as perplexidades e dificuldades se assomavam: influenciado por inúmeros antagonismos aparentemente irreconciliáveis, reputado como ambíguo, misterioso, enigmático e até mesmo incoerente e sem sentido por alguns, descobrimos que as coisas não seriam fáceis para nós. Entretanto, como pode um pensador com este “currículo” despertar genuíno interesse em tantos pesquisadores? De onde brota a fertilidade deste pensamento quase esotérico? Diante desta situação, sentimo-nos convocados

¹ Trecho de uma carta de Benjamin a Scholem na Primavera de 1931, na qual Scholem cobrava de Benjamin coerência sobre sua relação com o marxismo e seu suposto ingresso (nunca acontecido) no Partido Comunista. Cf. SCHOLEM, Gershom Gerhard. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989. P. 229.

² BENJAMIN, Walter. *O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht*. In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1996. P. 126

a construir uma hipótese, a encontrar algum vestígio de caminho, a buscar um clarão repentino para que pudéssemos começar. E nos deparamos com a primeira característica admirável do pensamento benjaminiano: ele nos empurra a construir, descobrir, perceber *algo* por nós mesmos – transformamo-nos em uma espécie de cúmplices. Assim sendo, o que estamos a ponto de expor são os resultados de um tipo de investigação que sempre colocava a nós mesmos na desconfortável situação de se perguntar: “Benjamin realmente corrobora esta conclusão ou somos nós que estamos afirmando?” Por certo que este tipo de questão deve se apresentar em algum momento a praticamente todos os investigadores em Filosofia, mas é nítido e notório que em Benjamin isto acontece de um modo vertiginoso. Algumas vezes, sentimos que o “mérito” de uma afirmação é nosso e não do texto do autor; outras vezes, sentimo-nos “culpados” por acreditar que estamos levando o texto a dizer coisas que ele não gostaria – parece-nos que algo como “o texto *mesmo*” nunca se apresenta. Tal insegurança nos manteve na desconfiança, e revestidos do propósito de evitar deliberadamente pender demasiadamente para qualquer um dos dois lados, tentamos manter esta tensão até o limite e testar sua fecundidade. Acreditamos, em primeiro lugar, que as ambigüidades e contradições se mostram a partir de a própria realidade não de uma falha metodológica e, em segundo lugar apostamos na produtividade hermenêutica de cada situação histórica, de modo que, reconhecemos que o recorte que fazemos sempre já demonstra nosso próprio interesse, a própria perspectiva a partir da qual abordamos a questão. Nem sequer pretendemos uma fala sobre “Benjamin em si-mesmo” — falamos *com e a partir de* Walter Benjamin.

Existem muitas interpretações ao longo do século XX que tendem a sobrevalorizar um dos lados de Benjamin e subvalorizar os demais. Como Howard Caygill afirma³, há uma espécie de cardápio: o marxista, o judeu, o modernista, o neo-kantiano. Assim como este pensador britânico, não pretendemos seguir este caminho. Procederemos da mesma forma como dissemos acima: manteremos a tensão entre os opostos buscando não dissolvê-las, e tentaremos nos posicionar apenas no desfecho do trabalho. Não ousaremos dizer que obtivemos uma “unidade” ou um “sistema” definitivo para interpretar Walter Benjamin; entretanto, tentamos deixar que

³ CAYGILL, Howard. *Walter Benjamin: The colour of experience*. London: Routledge. 1998. P. 7.

os antagonismos do autor expusessem suas razões, ao invés de apressadamente tomarmos um partido. Por isso, nossa estratégia argumentativa se inicia com uma discussão sobre este estranho lugar de Benjamin no século XX, como influenciador de correntes que se declaram opostas. Iniciamos com o esforço de mostrar porque não trabalharemos com classificações prosaicas como “fase materialista” (ou marxista), “fase messiânica” e etc.

Esta imbricação radical das questões em oposição a uma separação em “fases” nos levou a estruturar nosso trabalho a partir dos seguintes eixos: temporalidade, percepção/compreensão e política. No primeiro se inserem o desmascaramento da “história universal” bem como a necessidade de uma nova compreensão da(s) história(s); veremos como Benjamin recusa o discurso de uma história “oficial” marcada pelo progresso, propõe uma concepção divergente dos discursos sobre os acontecimentos e, o mais importante, insere uma distinção crucial para nos encaminhar ao segundo eixo, a saber: a distinção entre o âmbito produtivo e o âmbito perceptivo/compreensivo. É ao primeiro que se destina a categoria de “progresso”: é possível avaliar os desenvolvimentos e progressos das condições de produção, estabelecer linhas histórico-evolutivas, etc. Parte-se de um critério previamente fixado e avalia-se um certo movimento histórico em função dele. Todavia, a esfera perceptiva não pode ser vista com os mesmos olhos: esta se adapta às condições que lhes são impostas, seja pela natureza ou pela técnica; se transforma de acordo com os perigos e exigências que lhes surgem e é, por isso mesmo, *mimética*. A inoperância da categoria de progresso fica ainda mais explícita quando pensamos na capacidade compreensiva e judicativa da humanidade. O ápice de desenvolvimento tecnológico não implica, de modo algum, no ápice do ser humano; não implica em maior felicidade, moralidade, realização, etc. São *esferas diferentes* que se articulam, como buscaremos mostrar. A análise do desenvolvimento das condições de reprodução das obras de arte se insere no lado produtivo, todavia, este lado está entrelaçado ao lado perceptivo/compreensivo uma vez que o co-determina e é por ele co-determinado. O progresso técnico traz novas situações, põe o homem em novos lugares, que este precisa aprender a perceber e compreender. Em sendo o adestramento e adaptação do aparelho perceptivo um processo mimético, dedicamos um item a analisar a relação entre mimesis e

conhecimento; tal momento deste trabalho terá como fio condutor uma tentativa de por em contato, por um lado, uma noção historicamente vinculada ao pensamento de Platão de que o real é constituído de imagens que mimetizam as idéias e, por outro, da noção de semelhança como um princípio heurístico que pode nos orientar no interior do pensamento de Walter Benjamin. Não se tratará de ler um pensador nos termos de outro, nem de mostrar a ‘influência’ de Platão sobre Benjamin, ou ainda pior, de caracterizarmos o Benjamin “leitor de Platão”. Muito mais importante nos parece, do ponto de vista hermenêutico, atermo-nos à gravidade da questão da *mimesis*, inaugurada por Platão – que se torna, portanto, uma referência originária desta intuição – e que, após inúmeras nuances históricas ainda é abordada por Benjamin. Dito de outro modo: se a questão ainda se coloca, vinte e cinco séculos depois, não é por uma incapacidade exegética da tradição filosófica, mas, antes, pela relevância e fecundidade do tema para o pensamento filosófico.

Em seguida, os eixos temporalidade e percepção/compreensão são confrontados para aprofundarmos a idéia de que o desenvolvimento técnico e as adaptações perceptivo-compreensivas não se separam também da relação dos homens com o tempo e com os discursos que produzem sobre este. O próprio modo de perceber a realidade também se relaciona com o modo de se *lembrar* dela, essencial para a atividade de conservação da história. A articulação entre o lado técnico-produtivo e o modo de percebê-lo/compreendê-lo tem seu ponto nevrálgico na noção de Experiência (*Erfahrung*) – considerada por muitos, e com boas razões, o elemento central do pensamento benjaminiano. A partir de um movimento circular que retroage sobre si mesmo, veremos que o desenvolvimento técnico na modernidade leva a uma transformação profunda no modo de percepção das coletividades, que por sua vez abala radicalmente a estrutura da Experiência. A tensão entre a nostalgia da experiência perdida e o otimismo da possibilidade de se criar uma “nova experiência” condizente com o “novo mundo” permeia todas as reflexões de Benjamin, e por isso não poderia ser diferente com este trabalho. Se pensarmos no próprio projeto Iluminista, em um certo sentido, constataremos que Benjamin parece cobrar: se os desenvolvimentos da racionalidade trouxeram um mundo que se pretende emancipado dos grilhões do obscurantismo do culto e dos mitos, os

indivíduos deste mundo precisam ser eles mesmos sujeitos de todo o processo histórico: eis a porta de entrada para o elemento propriamente político.

A partir da década de 1930, Benjamin passa a ser muito influenciado por Brecht e, conseqüentemente, pelo marxismo – e estes são os textos principais do nosso trabalho. É notório que este período demonstra um maior engajamento político; não concordamos apenas com a interpretação de que tal momento seja o único momento politizado do pensamento benjaminiano. Quanto ao extenso e inacabado Trabalho das Passagens (*Das Passagenwerk*), preferimos deliberadamente não utilizar neste trabalho; não que o consideremos desprovido de valor teórico; muito pelo contrário, por seu caráter extremamente fragmentário, ele mereceria um trabalho isolado de interpretação⁴. Os textos da década 1930 apontam para o projeto de politização da arte, fortemente influenciado pela práxis do dramaturgo Bertolt Brecht, sob o signo de uma refuncionalização dos artistas e intelectuais. Para compreendermos a necessidade desta refuncionalização, fazemos uma breve passagem ao texto da Ideologia alemã de Marx e Engels para mostrarmos que a separação radical entre infra-estrutura e superestrutura não se sustenta e buscamos apontar para a dialeticidade inerente ao conceito de ideologia. Desta forma, é possível dimensionar estes textos de Benjamin a partir também de sua tentativa de atuar como antídoto para a visão idealista que julga que a produção artística e intelectual se dá de alguma maneira “fora” ou “acima” da base material. A intenção explícita – inclusive realizada por Brecht em seu teatro – da refuncionalização exige que se compreenda a arte e o pensamento *dentro* do processo produtivo, como *produtores* (daí o título da conferência de 1934, *Der Autor als Produzent*, “O autor como produtor”). O fundamento desta exigência surge da evidenciação do fato de que a industrialização vertiginosa da própria vida modificou a função da arte; o projeto seria fazer da práxis dos artistas exatamente o oposto do que sugeriu o

⁴ O trabalho Dialética do Olhar, da autora estadunidense Susan Buck-morrs, é o melhor exemplo que possuímos para mostrar a fecundidade do *Passagenwerk*. Como estamos tentando esboçar nesta introdução, o pensamento de Benjamin se assemelha a um quebra-cabeça para o qual temos apenas algumas instruções: tudo o que possuímos são peças e uma aposta de que estas devem poder juntar-se e formar algum tipo de todo coerente. Sentimos que precisamos fazer com que Benjamin pense em nossas próprias cabeças; trata-se de uma bela prova de seu potencial político-pedagógico. Esta autora afirma: “Benjamin simplesmente não nos permite escrever sobre seu trabalho como se fosse um produto literário isolado. Antes, (e isso representa uma prova nada insignificante do seu poder político), o *Passagen-Werke* nos transforma numa sorte de detetives históricos, mesmo contra nossa vontade, forçando-nos a um envolvimento ativo na reconstrução da obra.” BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó/SC: Universitária Argos, 2002. P. 20. Grifos nossos.

movimento *Art Nouveau*. ao invés de artistas que se refugiam cultuando a si mesmos e os seus produtos como se pertencessem à outra ordem de realidade, o artista politizado sabe que precisa *assumir uma posição* em relação ao aparelho produtivo: ou o alimenta, ou o envenena – *não há neutralidade*. Tentaremos elucidar como tal exigência não diz respeito diretamente aos produtos da arte, como podemos pensar a primeira vista: propaganda ideológica, militância política, etc. Estes recursos são bem vindos, mas não se trata de prescrever o conteúdo das obras de arte, mas antes de assumir uma nova configuração social que se impunha: os atos históricos passavam a se dar em escala histórico-mundial. O crescimento do capitalismo franqueou a todos um pertencimento necessário a tal processo – *não há um “fora” do aparelho produtivo*, assim sendo, a posição de Benjamin e Brecht, para parafrasearmos o manifesto de Marx, seria: “artistas, intelectuais e proletários: posicionai-vos!”.

Acreditamos ter buscado reiteradamente evitar conclusões apressadas e nos permitimos tomar algumas posições ao nos aproximarmos do desfecho. Como afirmamos, saber onde começamos nós e termina o Benjamin é tarefa impossível do ponto de vista hermenêutico. E em consonância com esta impossibilidade se estrutura o pensamento de Benjamin. O trecho em epígrafe, retirado do texto sobre Brecht, atribui a este a autoria do comentário sobre “pensar na cabeça dos outros”. Todavia, tal proposição se explicita claramente no pensamento de Benjamin. O desafio de mantê-lo pensando em nossas próprias cabeças nos exige que evitemos enquadrá-lo exclusivamente em quaisquer correntes com as quais ele tenha simpatizado. Se o projeto político se esclarece pela tomada de posição na luta de classes, tal tomada de posição se dará *diante* dos fatos, e não *a partir* de convicções. Nossas convicções motivam nossas ações no mundo, mas se estas não vierem a se haver com os fatos, de que forma conseguirão realizar mudanças concretas? O nosso “caso” é co-determinado por nossas “circunstâncias”. Por isso, ao invés de uma leitura do pensador com os olhos de uma determinada corrente, preferimos o inverso: praticamos a leitura das correntes pelos olhos do pensador. Não procuramos o Benjamin marxista ou qualquer outro Benjamin pré-configurado a partir de um “ismo”; ao contrário, a partir da obra benjaminiana, buscamos encontrar que idéias provinham das diferentes escolas de pensamento, e o mais importante,

em função de que tais idéias apareceram. Se procedêssemos de maneira diferente, definiríamos o autor em função de uma certa pré-compreensão da obra e os elementos que não se enquadrassem nesta pré-compreensão seriam considerados simplesmente como incoerentes. É exatamente por isso que este pensador parece incomodar a alguns: a impressão que se tem é que ele não se rende à institucionalização. A obra de Benjamin nos ensina que o pensamento comprometido com o concreto não pode institucionalizar-se contra a liberdade de intervir do próprio indivíduo pensante, como o fez a técnica moderna: de criatura que é, subjugou os criadores.

“Benjamin não era um irracionalista; não é casual, contudo, que alguns críticos tenham enxergado elementos de irracionalismo no seu pensamento. Ele se insurgiu, muitas vezes, contra tudo aquilo que parecia construir uma formalização ‘congeladora’ da razão, empenhado no desenvolvimento de uma razão capaz de se abrir constantemente para o ‘novo’, capaz de se submeter a uma permanente revisão autocrítica, capaz de se enriquecer a cada instante numa ligação profunda e ininterrupta com a vida. E talvez seja esse o aspecto filosoficamente mais instigante do legado de Benjamin: sua fascinante aventura espiritual na busca apaixonada de um novo conceito de razão. Essa busca – é claro – não podia deixar de ser intrínseca e insuperavelmente problemática: uma razão que se pretende questionadora e autoquestionadora em regime de tempo integral é, para si mesma, uma questão em aberto, uma questão que jamais pode ser dada por resolvida.”⁵

⁵ KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. 3º Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. P. 120.

2. O modo de [RE]Produção (Ou “Benjamin no século XX”).

2.1 Entre messianismo e materialismo?

“É um pensador: isto significa que se empenha em ver as coisas de maneira mais simples do que são.”⁶

“O tempo verbal de Benjamin não é o pretérito perfeito, mas o futuro do pretérito em todo o seu paradoxo: ele é futuro e, mesmo assim, passado.”⁷

Esforçar-se por determinar o lugar do pensamento de Walter Benjamin em relação ao século XX não é tarefa isenta de dificuldades e ambigüidades, uma vez que tal pensamento se encontra disputado por inúmeras vertentes compreensivas até hoje. Nos anos 1970, Habermas afirmou: “a atualidade de Benjamin é evidente mesmo em um sentido trivial: nele, separam-se as principais correntes intelectuais de hoje.”⁸ Tanto entusiastas da indústria cultural quanto seus antípodas, tanto marxistas como pós-modernistas, encontram alguma legitimidade em apropriar-se de elementos pensados por Benjamin. Apesar de ser enfático em considerar a unilateralidade destas apropriações, Habermas afirma: “[...] contém todas um elemento de verdade”.⁹ Devemos justificar agora porque, nesta constelação de interpretações, elegemos inicialmente Jürgen Habermas como interlocutor deste diálogo que busca alcançar um lugar adequado para que justifiquemos nossas próprias conclusões acerca de tão rica obra. As relações de afinidade intelectual de Benjamin eram as mais díspares:

“Somente em uma cena surrealista, poderíamos imaginar Scholem, Adorno e Brecht reunidos em um simpósio amistoso em torno de uma mesa redonda, debaixo da qual Breton e Aragon agacham-se,

⁶ O pensador. Aforismo 189, livro III. In: NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Rideel. 2005. (Biblioteca Clássica)

⁷ SZONDI, Peter. *Esperança no Passado – Sobre Walter Benjamin*. In: Artefilosofia/ Instituto de Filosofia, Artes e Cultura / Universidade Federal de Ouro Preto / – Ouro Preto: IFAC, 2009. P. 20

⁸ HABERMAS, Jürgen. *Crítica conscientizante ou salvadora – A atualidade de Walter Benjamin*. In: Habermas: Sociologia. Organização, seleção e tradução dos textos: B. Freitag e S. P. Rouanet. São Paulo: Ática, 1980. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, 15). P.169

⁹ Ibidem. P.171.

enquanto Wyneken permanece junto à porta, para debaterem sobre o ‘espírito de utopia’ ou o ‘espírito como antagonista da alma’. A existência intelectual de Benjamin contém tantos elementos surrealistas que não deveríamos confrontá-los com imperativos de coerência cujo custo poderia ser excessivamente elevado. Benjamin entrelaçou temas divergentes sem unificá-los;”¹⁰

Ora, se em um ponto desta constelação de intelectuais tão divergentes entre si situa-se Benjamin, como uma espécie de catalisador ou detonador, no ponto diametralmente oposto situa-se o próprio Habermas: considerado herdeiro da escola de Frankfurt e também ultrapassador desta mesma Teoria Crítica, à medida que põe em diálogo também a tradição anglo-saxônica – embora em termos de século XX tenhamos que admitir: uma teoria do “diálogo universal” não deixa de ser também uma cena bastante improvável. Se a partir de Benjamin se projetam fragmentos de pensamento em tantas direções, parece-nos ser pelo fato de que, de algum modo, este conseguiu “fazer saltar pelos ares o *continuum* da história” oficial, graças à infiltração de “estilhaços do messiânico” ¹¹, como prometera. E é justamente nas divergências sobre o conceito de História que iniciaremos nosso percurso de compreender a relação entre Benjamin e o materialismo histórico. De certa forma, em uma perspectiva (devedora) de um materialismo mais literal, Habermas se concentra em re-ajuntar estes fragmentos estilhaçados, na perspectiva que lhe interessa. Via de regra, um pensador costuma enxergar um problema fundamental e medir a realidade por sua bitola – “simplificar” as coisas, como disse Nietzsche na epígrafe. Este problema é normalmente, não por acaso, aquela questão que sua própria teoria se propõe a resolver. Graças ao “descobrimento” da *história das idéias* como um objeto de pensamento e também como abordagem metodológica, por

¹⁰ Ibidem. 171. Ainda sobre as amizades de Benjamin, o pensador brasileiro Leandro Konder também depõe: “... no plano das amizades [...] as coisas nunca foram fáceis para o nosso autor: seus amigos não se davam bem uns com os outros. Gerschom Scholem não confiava em Theodor Wiesengrund Adorno, que lhe pagava na mesma moeda. Ambos, no entanto, se uniam na mesma repulsa a Brecht, que lhes parecia um fanático e grosseirão. Brecht, por sua vez, considerava Scholem retrógrado e Adorno insuportavelmente pernóstico. Cada amigo queria que Benjamin seguisse uma determinada direção, que explorasse com exclusividade determinadas potencialidades manifestadas em seu trabalho e desenvolvesse suas investigações num único sentido. [...] Benjamin, no entanto, cuidava de preservar sua liberdade interior para pesquisar em *todas* as direções que lhe parecessem interessantes. E a impaciência dos amigos, uns em relação aos outros, confirmava-lhe a convicção de que não conseguiria ser completamente compreendido e integralmente aceito por qualquer das pessoas de quem gostava, cabendo-lhe, então, assumir – com a serenidade possível – sua solidão.” KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. P. 28. Grifo no original.

¹¹ BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito da História*. In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1996. Tese 16 (p 231) e Apêndice 1 (p. 232)

Hegel – isto é, inserir as produções intelectuais em um *fluxo histórico* buscando uma lógica interna de desenvolvimento que faça uma “evoluir” para a outra – tal postura tornou-se legítima, seja com o chamado historicismo ou com os tratamentos mais dialéticos (idealistas e materialistas) da história. Evidente que há inúmeras nuances entre um tratamento historicista e um tratamento dialético da história – o núcleo comum aqui almejado é o fato de ambos os procedimentos inserirem o objeto histórico em um fluxo, em um *continuum* histórico: exatamente aquilo que Benjamin pretende não permitir.

Apesar de apontar para o caráter problemático de tentar unificar tais temas, Habermas, poderíamos dizer, os unifica segundo a perspectiva de uma “teoria da experiência”. Isto se legitima pelo fato de que investigações acerca da noção de experiência (*Erfahrung*) permeiam a obra de Benjamin desde muito cedo, e com significados diferentes; no sentido da década de 1930, aquele que nos utilizaremos com mais frequência, experiência¹² (*Erfahrung*) busca designar a significação dos conteúdos da vida que era comum nas eras pré-capitalistas, sendo caracterizada por seu aspecto coletivo, gregário, instauradora de tradições. Tal experiência transformou-se através da vivência (*Erlebniss*) na medida em que as significações existenciais passaram a ser internalizadas no invólucro subjetivo de cada um – à emancipação do indivíduo burguês corresponde uma nova forma de se compreender no mundo: sem uma tradição se está só. Podemos conceder que esta transformação (que será o assunto do item 2.1.1.) seja uma questão de peso e que o sintoma principal é uma metamorfose no modo de compreender a temporalidade instaurada pela modernidade; os temas benjaminianos (aura, reprodução técnica, origem, “salvação”, etc.) se articulam nesse nexos tempo-experiência (ou mesmo experimentação do/no tempo). Todavia, como na imagem da constelação¹³, tão

¹² Cf. principalmente os ensaios *Sobre Alguns Temas em Baudelaire e O Narrador*. Doravante, sempre que quisermos enfatizar este sentido específico de experiência (bem como o pólo oposto, a vivência), colocaremos o original alemão entre parênteses. Sua análise pormenorizada virá no próximo capítulo.

¹³ O enigmático e também profícuo prefácio ao texto *Ursprung des Deutschen Trauerspiels* traz esta célebre passagem: “O conjunto de conceitos utilizados para representar uma idéia atualiza essa idéia como configuração daqueles conceitos. Pois os fenômenos não se incorporam nas idéias, não estão contidos nelas. As idéias são o seu ordenamento objetivo virtual, sua interpretação objetiva. Se elas nem contêm em si os fenômenos, por incorporação, nem se evaporam nas funções, na lei dos fenômenos, na ‘hipótese’, cabe a pergunta: como podem elas alcançar os fenômenos? A resposta é: na representação (*Darstellung*) desses fenômenos. Como tal a idéia pertence a uma esfera fundamentalmente distinta daquela em que estão os objetos que ela apreende. Por isso não podemos dizer, como critério para definir sua forma de existência, que ela inclui esses objetos, do mesmo modo que o gênero inclui as espécies. Porque essa não é a sua tarefa. *Sua significação pode ser ilustrada por uma*

importante para o próprio Benjamin, qualquer uma das estrelas pode ser um ponto de articulação – embora algumas vezes algumas estrelas pareçam maiores e mais brilhantes que as outras, dependendo da perspectiva que se assuma. Mesmo sendo a enunciação de um paradoxo, somos constrangidos a conceder que Benjamin, neste aspecto, buscava uma “teoria da experiência” que fizesse jus à percepção fragmentária que rege a vida a partir da Revolução Industrial— qual seja, uma teoria cujo grande mérito seria reconhecer sua parcialidade e fragmentação. Por isso, ao mesmo tempo em que acerta ao apontar para a importância da Experiência nas constelações de pensamento de Benjamin, Habermas não pode deixar de buscar a partir desse ponto alguma *unificação imanente* de coerência e, ao não encontrá-la, desferir suas críticas. Talvez, Habermas esteja assumindo

“... correr o risco de aprisionar, mais uma vez, Benjamin nesta alternativa que ele não quis resolver, durante sua vida inteira, e isso apesar da insistência dos seus em numerosos (e opostos) amigos: qual seja, essa alternativa, a de ser o autêntico e último testemunho da tradição mística judaica ou, então, o precursor de uma tradição marxista renovada.”¹⁴

Esse tipo de coerência lógico-interna de cunho semi-idealista, provavelmente, Benjamin não poderá nos fornecer. Vejamos de onde pode brotar a coerência benjaminiana. Habermas argumenta que o percurso intelectual de Benjamin segue um caminho co-determinado pelo “messianismo” judaico. Sua concepção de história é regida por uma “causalidade mística”¹⁵ e é ponto comum em ambos, no “jovem” e no “maduro” Walter Benjamin. Sua guinada para uma perspectiva politizante e sua “adesão” ao marxismo (materialismo) seria fruto muito menos de uma necessidade

*analogia. As idéias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas. O que quer dizer, antes de mais nada, que as idéias não são nem os conceitos dessas coisas, nem suas leis. [...] A idéia pode ser descrita como a configuração em que o extremo se encontra com o extremo. Por isso é falso compreender como conceitos as referências mais gerais da linguagem, em vez de reconhecê-las como idéias. É absurdo ver no universal uma simples média. O universal é a idéia. O empírico, pelo contrário, pode ser tanto mais profundamente compreendido quanto mais claramente puder ser visto como um extremo.” Cf. Idem. *A origem do drama barroco alemão*. Tradução e apresentação de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense. 1984. P. 56-57. Grifos nossos. Sobre a polêmica entre traduzir *Darstellung* por “representação” ou por “apresentação”, ver GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou Verdade e Beleza*. *Kriterion* vol.46 n°. 112 Belo Horizonte Dec. 2005.*

¹⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *O Hino, a Brisa e a Tempestade: dos Anjos em Walter Benjamin*. In: Sete aulas sobre linguagem, memória e história. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997. (Biblioteca Pierre Menard). P. 123.

¹⁵ HABERMAS. *Crítica conscientizante..* P. 179.

intelectual imanente a sua forma de pensar que de uma posição de certo embaraço¹⁶ em relação às discrepâncias de suas concepções messiânicas em relação à situação política de então. Sua compreensão “fundamentalmente antievolucionista” da história o impediria de um contato direto com o materialismo histórico, o qual “supõe progressos não só na dimensão das forças produtivas como também na dominação”.¹⁷ Reconhecemos a correção da interpretação de Habermas no estabelecimento dos marcos teóricos, mas aqui arriscaremos outra via de interpretação que tende a relativizar alguns pontos centrais da leitura habermasiana. Na interpretação que este faz da primeira tese sobre o conceito de história, afirma que a intenção expressa de Benjamin (pôr o “fantoche” do materialismo histórico a serviço do “anão corcunda” da teologia) é impossível de realizar-se devido à categoria de progresso — Habermas julga que o inverso, isto é, “colocar a teoria messiânica da experiência a serviço do materialismo” seria mais adequado, e diz que “isto se pode conceder a Scholem.”¹⁸ Recorreremos inicialmente à décima terceira das teses sobre o conceito de história para tentarmos dissolver essa contradição:

“A teoria, e mais ainda, a prática da social-democracia foram determinadas por um conceito dogmático de progresso sem qualquer vínculo com a realidade. Segundo os social-democratas, o progresso era, em primeiro lugar, um progresso da humanidade em si, e não das suas capacidades e conhecimentos. Em segundo lugar, era um processo sem limites, idéia correspondente à da perfectibilidade infinita do gênero humano. Em terceiro lugar, era um processo essencialmente automático, percorrendo, irresistível, uma trajetória em flecha ou em espiral. Cada um desses atributos é controvertido e poderia ser criticado. Mas, para ser rigorosa, a crítica precisa ir além deles e concentrar-se no que lhes é comum. A idéia de um progresso da humanidade na história é inseparável da idéia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da idéia do progresso tem como pressuposto a crítica da idéia dessa marcha.”¹⁹

¹⁶ Ibidem. P. 199.

¹⁷ Ibidem. P. 195.

¹⁸ Ibidem. P. 195.

¹⁹ BENJAMIN. *Sobre o conceito de história*. P. 229

Lembrando-nos que a epígrafe deste texto é um elogio a um suposto esclarecimento progressivo do povo, feito por Josef Dietzgen, um representante da filosofia social-democrata. Ao contrário do que nos pediu Benjamin, nosso rigor consistirá agora em analisar cada controvérsia dos elementos elencados nesta tese. A primeira objeção demasiado forte que se apresenta é o fato de que, se Habermas estivesse completamente correto em afirmar que a relação com o materialismo é uma “decisão” baseada apenas em um embaraço, e que o elemento central deste mesmo materialismo é “supor progressos”, poderíamos, no mínimo, imaginar que o próprio Benjamin fosse perspicaz o bastante para se colocar tais objeções. Seria absurdamente incoerente que Benjamin escolhesse se aproximar de um pensamento que é caracterizado pela idéia de progresso, ou seja, por esta idéia que está sendo atacada abertamente como fundamental à Filosofia oficial do partido social democrata. Nossa suposição encaminhar-se-á visando o fato de que a presença desta tese (e das demais) mostra, de fato, que Benjamin tem noção de que há um elemento contraditório em assumir o materialismo conjuntamente com sua própria concepção de história, como tentaremos elucidar. Vejamos três pontos centrais:

1) *Não é correto identificar a análise do desenvolvimento de forças produtivas com um suposto melhoramento dos homens.* Isto expõe Benjamin ao ironizar o suposto “progresso da humanidade em si, e não das suas capacidades e conhecimentos”. Do ponto de vista da história dos modos de produção, fala-se em desenvolvimento das condições, em expansão dos mercados, maior exploração de recursos naturais, e isto está no bojo dos “progressos” supostos assinalados por Habermas. Na medida em que se compara um modo de produção com outro, extraem-se critérios econômicos (e sempre quantitativos) para supor um movimento (valorado como desenvolvimento) de um para outro: assim, uma sociedade que possuía dificuldades com os transportes pode vir a ser superada por outra que domine melhor tais técnicas. Tal superação é vista do ponto de vista do *escoamento da produção*. [Sem nos esquecermos que Benjamin procede de maneira similar no texto sobre a reprodução das obras de arte: analisa a dialética de desenvolvimento (progresso!) das condições de reprodução das obras de arte, e isto *não nos permite concluir*

nenhum progresso na arte em si (qualitativo²⁰) a partir de sua análise.] Como nos aponta Marshall Berman²¹, a noção de progresso embutida na dialética de Marx transforma o Manifesto Comunista em um elogio da burguesia, em certo sentido. E neste ponto, Benjamin, que é muito mais cauteloso, tem um melancólico “pé atrás” para com este progresso cultural da barbárie. O critério principal do marxismo vulgar são as condições de produção – nesse sentido, é pertinente a idéia de progresso como desenvolvimento *destas* condições. A transposição para um “progresso dos homens”, principalmente no que diz respeito à ética e à política, é inaceitável. O que nos leva ao segundo item:

2) *O ser humano não tende a uma abstrata perfeição infinita.* Trata-se de um atavismo filosófico cuja apropriação naquele momento servia às piores intenções políticas. Desde a Antiguidade até, no mínimo, Kant, pouco se modifica o postulado fundamental de uma “bondade essencial” dos humanos que, por isso mesmo, tenderiam necessariamente a realizar comunalmente suas potencialidades na história. Kant, por exemplo, diante deste tema transmuta tal realização do indivíduo para a espécie, garantindo assim que as barbáries cometidas em nome da cultura sejam legitimadas em função da maioria da humanidade, que se emancipará (algum dia) de todos os grilhões do mito através do Esclarecimento²². O que essa idéia pudesse ter de progressista em sua gênese, no sentido de não permitir a acomodação e a lassidão e incitar os homens a se desenvolverem, foi absolutamente engolido por seu aspecto mais reacionário: legitimar as opressões políticas fascistas como “momentos” necessários ao progresso para o qual a humanidade caminhava graças aos desenvolvimentos tecnológicos.

²⁰ Temos plena consciência da controversa passagem da “quantidade à qualidade”. Por agora, que fique claro: qualidade no sentido de dar especificidade não é o mesmo que qualidade no sentido comparativo de ajuizar melhorias. O segundo sentido pressupõe primeiramente uma igualdade de especificidades para então compará-las quanto à intensidade de algum critério arbitrariamente escolhido. O primeiro sentido é de *quiditas*, quididade, qualidade de ser isto.

²¹ Assim se expressa sobre a caracterização inicial da burguesia presente no Manifesto Comunista: “O que é surpreendente é que [...] Marx parece empenhado não em enterrar a burguesia, mas em exaltá-la. Ele compõe uma apaixonada, entusiasmada e quase lírica celebração dos trabalhos, idéias e realizações da burguesia.” (p.105-6) “Ele vê a dinâmica do desenvolvimento capitalista [...] [como] um processo de crescimento contínuo, incansável, aberto, ilimitado.” P.112 Cf. BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1986.

²² Cf. KANT, Immanuel. *Idéia de uma história universal com um propósito cosmopolita*. E também, do mesmo autor: *Resposta à pergunta: Que é o Iluminismo?* Ambos os textos In: A Paz Perpétua e Outros Opúsculos. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

3) *O progresso não é automático*. Neste ponto, o menos controverso dos três, o tecnicismo prático, filho de um mecanicismo científico, é alvo das críticas de grande parte dos pensadores da primeira metade do século XX²³. A técnica não é um elemento neutro cujo desenvolvimento garantiria, *necessariamente*, a melhoria das condições de vida de toda a humanidade miraculosamente. Muito pelo contrário, a técnica é determinada desde sua concepção pelos interesses de classe hegemônicos. Neste ponto, basta a crítica ideológica que desvela os interesses implícitos em toda a produção de conhecimento.

Temos, portanto, que Benjamin parecia ter consciência da contradição apontada por Habermas. Entretanto, tal contradição não o impediu de travar um contato direto com o materialismo se assumirmos que ter um contato é realizar um enfrentamento e não assumir dogmaticamente um “ismo”. O papel das teses sobre o conceito de história parece-nos ser justamente esse: assumir o enfrentamento com o materialismo, não na forma de uma discussão teórica de empoeirados corredores acadêmicos, mas se apropriando²⁴ deste em um sentido politicamente interessado e filtrando seu principal problema: a noção de progresso. Isto se pode conceder à argumentação habermasiana: “O conteúdo político das teses histórico-filosóficas consiste, portanto, numa crítica à versão kautskyana do progresso.”²⁵ Contudo, acrescentamos: tal crítica da idéia de progresso passa por um confronto com o materialismo (enunciado em praticamente *todas* as teses) no sentido de retirá-lo da recepção “histórica” vigente, que congelava suas forças revolucionárias: “[o fascismo] se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam *em*

²³ Mesmo sendo aproximado por muitos ao fascismo, o próprio Heidegger critica a técnica enquanto tecnicismo (cf. HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*. In: Ensaio e conferências. Petrópolis: Vozes 2002). Sem falar no próprio Habermas: cf. HABERMAS, Jürgen. *Conhecimento e interesse e Técnica e ciência enquanto “ideologia”*. In: In: Textos Escolhidos / Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno e Jürgen Habermas. 2ª edição. São Paulo: Abril Cultural. 1983. (Coleção Os Pensadores).

²⁴ A tese 14, por exemplo, traz um tema caro a Marx: a Revolução Francesa (“A Revolução Francesa se via como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário antigo”). Afirmar que o desenvolvimento das forças produtivas gera as condições para a Revolução não é ainda dizer *como se dá* tal revolução. A tese 15, por sua vez, se inicia com “A consciência de fazer explodir o *continuum* da história é própria às classes revolucionárias *no momento* da ação.” (Grifo nosso). Jeanne Marie Gagnebin corrobora essa posição quando afirma que “a dimensão temporal não consiste tanto na linearidade, mas mais na contigüidade, não em um depois do outro, mas em um ao lado do outro. Nessa descontinuidade fundamental há momentos privilegiados em que ocorrem condensações, reuniões entre dois instantes antes separados que se juntam para formar uma nova intensidade e, talvez, possibilitar a eclosão de um verdadeiro outro.” GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Do conceito de Mimesis no Pensamento de Adorno e Benjamin*. In: Sete aulas sobre linguagem, memória e história. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997. (Biblioteca Pierre Menard) P. 103.

²⁵ HABERMAS. *Crítica conscientizante...* P. 203.

*nome do progresso, considerado como uma norma histórica.*²⁶ Para Benjamin, a *fetichização* do progresso impedia a luta política, mascarada *apenas* em luta ideológica. Desta forma, acreditamos que as teses sejam também um acerto de contas com o materialismo, o qual, de fato, Benjamin pode ter *escolhido* assumir – desde que o expurgasse de seus próprios elementos reacionários, isto é, era preciso cortar quaisquer eventuais laços de solidariedade (conscientes ou não) possíveis entre materialismo e fascismo. De fato, o anti-academicismo benjaminiano nunca permitiria que este fosse um “mero” materialista sem discussão²⁷. Tal fetichismo diante na noção de progresso é condicionado por uma tendência abstrata de totalização aparente, como Freitag e Rouanet, na introdução ao livro de Habermas, afirmam:

“O tema da *não-identidade* assume, em Benjamin, a forma de uma recusa a qualquer visão sistemática, que anule o particular e o fragmentário em uma totalização abstrata. [...] tal atitude, para Benjamin, não tem o estatuto de uma ascese do Espírito [...] e sim o de um estilo cognitivo adaptado a um real em si fragmentário.”²⁸

Ora, na medida em que Benjamin reconhece as catástrofes sobre as quais se erige a história, não é mais tão complexo compreendermos *de onde* as totalizações podem ganhar sua legitimidade (isto é, da “autocompreensão” de si da classe dominante: “... o investigador historicista estabelece uma relação de empatia [...] com o vencedor”²⁹). Não obstante, Benjamin não se limita a uma crítica ideológica (das falsas consciências da realidade) e tenta um “estilo cognitivo” que denuncie as estruturas sociais como fragmentárias – uma *ótica dialética* que apreenda as imagens históricas *em suas tensões sociais constituintes*. A tese 16 enuncia: “O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que *não é transição*, mas pára no tempo e se imobiliza. Porque esse conceito define

²⁶ BENJAMIN. *Sobre o conceito de história*. Tese 8. P. 226. Grifos nossos.

²⁷ E isto não é prova pequena do potencial político de seu pensamento. Embora o alcance objetivo imediato seja, de fato, restrito ao quadro político da Alemanha fascista, a atitude de discutir, *para além da mera discussão ideológica*, a função dos artistas e intelectuais de modo a não assumir vínculos políticos equivocados é, em nossa opinião, o grande legado pedagógico do pensamento de Walter Benjamin.

²⁸ FREITAG, Barbara; ROUANET, Sérgio Paulo. *Introdução*. In: Habermas: Sociologia. Organização, seleção e tradução dos textos: B. Freitag e S. P. Rouanet. São Paulo: Ática, 1980. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, 15). P. 61.

²⁹ BENJAMIN. *Sobre o conceito de história*. Tese 7. P. 225.

exatamente *aquele* presente em que ele mesmo escreve a história.”³⁰ Noutras palavras: aquele que almeja transformações reais nas relações sociais não pode compreender a si mesmo como mero momento do perfeito futuro vindouro garantido pelo progresso – precisa, antes, talvez como o próprio Marx, *congelar esse presente, e através da “débil força messiânica” que lhe fora concedida, permitir que nele se infiltrem estilhaços da verdade oprimida da história da cultura: a luta de classes.*³¹ Além do mais, como bem afirma Konder,

“Para Benjamin, a consciência que se sentisse instalada no movimento das coisas, das pessoas e das idéias estaria, inegavelmente, contribuindo para que esse movimento prosseguisse. Em lugar de propor uma representação homogênea ou contínua da história, o materialismo histórico exigia uma ‘atualização’ do passado.”³²

Em brilhante análise do conceito de mimesis em Benjamin e Adorno, Jeanne Marie Gagnebin alcança com clareza esta oposição entre a linearidade ou não-linearidade embutida nas divergências com relação à História. Poder-se-ia objetar-nos: qual a relação possível neste momento entre *mimesis* e história? Como afirmamos acima, cada ponto de uma constelação pode mostrar sua força de articulação; nas palavras da autora “... a mesma imagem do relâmpago doador de sentido que floresce e desaparece em um instante [...] caracteriza tanto a dimensão mimética da linguagem como a verdadeira experiência histórica.”³³ Podemos acertadamente situar, neste caso, a posição de Habermas ao lado de Adorno:

“Do lado de Adorno (de Hegel e de Marx) e das exigências da dialética, temos um pensamento regido pela lógica da identidade e da não-identidade, no qual o movimento do processo decorre da contradição e

³⁰ Ibidem. Tese 16. P. 230 O primeiro grifo é nosso; o segundo, do original.

³¹ Esta hipótese, isto é, que Benjamin tenha pretendido aplicar ao materialismo sua própria abordagem histórica e retirá-lo do fluxo narrativo da história oficial (sobretudo expurgando a identificação entre progresso da produção e o pseudo-progresso da humanidade em si) é coerente também se levarmos em consideração a contemporaneidade entre Marx e Baudelaire, tendo em vista que o controverso “das Passagenwerk” era a tentativa de uma escrever a proto-história do século XX a partir do século XIX. Marshall Berman chega a caracterizar convincentemente o Manifesto Comunista como a primeira obra de arte modernista. Retornaremos a Baudelaire no segundo capítulo. Mais sobre a aproximação de Marx e Baudelaire em BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*.

³² KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. P. 104.

³³ GAGNEBIN. *Do conceito de mimesis...* P. 101. O par *mimesis/semelhança* será analisado pormenorizadamente no item 2.4, apenas antecipamos suas repercussões no conceito de História – tornam evidente a esfera onde transformações não podem ser assimiladas a progressos.

das suas sucessivas figuras de resolução e de recomposição: um pensamento cuja dimensão temporal remete a uma *linearidade essencial*, pois a contradição só pode se desenvolver em uma sucessão precisa de momentos. Modelo cuja forma bastarda será a de um determinismo desenvolvista, como se a simples sucessão dos momentos pudesse substituir o próprio processo de negatividade e de contradição. Do lado da *mimesis*, no sentido amplo que Benjamin deu a esse conceito, do lado de Nietzsche certamente e talvez também de Freud, encontramos uma lógica não da identidade, mas da *semelhança*, portanto uma concepção nunca identitária do sujeito e da consciência. O movimento do pensamento não remete aqui a contradições sucessivas em um processo progressivo, mas muito mais a um fazer e desfazer lúdico figurativo, ao movimento da metáfora.”³⁴

Acreditamos que a recepção por Benjamin do materialismo histórico se deve, *além* de convicções políticas e das influências do meio intelectual, *também* ao fato de que este pensamento forneceria o instrumental teórico (se “redimido” da apropriação oficial) para a análise das revoluções sociais que se expressavam nas novas artes tecnicamente reprodutíveis (o cinema e a fotografia): justamente o progresso (!) *das condições de reprodução das [imagens das] obras de arte*. Neste ponto, Habermas faz uma afirmação um pouco forte demais:

“Benjamin *não explica* a desritualização da arte; ela deve ser compreendida como parte daquele processo histórico de *racionalização* que o desenvolvimento das forças produtivas introduz nas formas sociais de vida, com as transformações do modo de produção – também Marx Weber usa o termo ‘desencantamento’”.³⁵

Ao menos indica honestamente que está “weberianizando” Benjamin. Vejamos: em primeiro lugar, Benjamin *explica* a desritualização da arte apontando as modificações (e não progressos!) na percepção que são correspondentes aos avanços do modo de produção. Os condicionamentos históricos se fazem valer também nas formas de percepção³⁶; em segundo lugar, como o próprio Habermas

³⁴ Ibidem. P. 102-103. Grifos nossos.

³⁵ HABERMAS. *Crítica conscientizante...* P. 182. Grifos nossos

³⁶ “*No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência*. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente.” BENJAMIN, Walter. *A obra*

aponta, para Benjamin o potencial semântico da humanidade se modifica, mas não pode ser inserido em uma perspectiva histórico-globalizante de um “processo” uma vez que tal perspectiva sempre exige que se compreenda o devir histórico (da razão, neste caso!) linearmente ou evolutivamente. Pode ser visto, entretanto, como *expressão* correspondente dos desenvolvimentos materiais. Quem “progride” são as condições de produção: à humanidade cabe adaptar-se, também esteticamente. A recusa à totalização idealista pretende, *além* de denunciar as falsas consciências, suscitar um movimento de “acerto de contas” com as tentativas passadas de emancipação, que mesmo sendo oprimidas cristalizaram-se nos documentos históricos — trata-se de uma profanação da categoria religiosa de “juízo final”. Ao profanar o arcabouço dos dogmas religiosos, a concepção histórica de Benjamin como que redime a idéia de “culpa” e pretende transformá-la em uma espécie de “responsabilidade”³⁷, na medida em que pretende arrancar os fatos da (falsa) continuidade histórica; este *continuum* esteriliza a força revolucionária dos eventos históricos na medida em que os transforma, através da narrativa histórica oficial, em “momentos necessários” do “momento atual” e obstrui o acesso às opressões sociais envolvidas naqueles documentos de civilização.

“Esta relação entre passado e presente não pode ser pensada, segundo Benjamin, no modelo de uma cronologia linear, sucessão contínua de pontos homogêneos, orientados ou não para um fim feliz, pois nesse caso passado e presente não entreteriam nenhuma ligação mais consistente; mas tampouco pode essa relação ser pensada como uma retomada do passado no presente no modo da simples repetição, pois nesse caso também não haveria essa *transformação do passado na qual a ação política também consiste*. O ressurgimento do passado no presente, sua reatualização salvadora ocorre no momento favorável, no kairós histórico em que *semelhanças* entre passado e presente afloram e possibilitam uma *nova configuração de ambos*.”³⁸

de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1996. P. 169. Grifos no original.

³⁷ A consciência de classe revolucionária é assim descrita: “[esta] foi sempre inaceitável para a social-democracia. Em três decênios, ela quase conseguiu extinguir o nome de Blanqui, cujo eco abalara no século passado. Preferiu atribuir à classe operária o papel de salvar gerações *futuras*. Com isso ela a privou de suas melhores forças. A classe operária desaprendeu nessa escola tanto o ódio como o espírito de sacrifício. Porque um e outro *se alimentam da imagem de antepassados escravizados, e não dos descendentes liberados*.” Idem. *Sobre o conceito de história*. Tese 12. P. 228-229. Primeiro grifo no original. Os demais são nossos.

³⁸ GAGNEBIN. *Do conceito de mimesis...* P. 101-102. Grifos nossos.

Tal relação cronológico-linear com a história se relaciona diretamente com o processo de legitimação da burguesia, pois esta afirma a autocompreensão de si mesma sobre o vazio cada vez maior outrora preenchido pela Experiência (*Erfahrung*). Uma concepção histórica de fato emancipada, que vê a barbárie presente na cultura até então, busca redimir as atrocidades cometidas em nome do progresso através da continuada tentativa de realizar as promessas não-realizadas daqueles “passados” – tais promessas como que se unificam em um “agora” (*jetztzeit*) uma vez que comportam o mesmo tema, a mesma necessidade – as utopias de uma realização de fato humanitária da humanidade. Na esteira dessa profanação ou laicização podemos afirmar que a “fé” deveria ceder lugar à “esperança” de transformação como a única forma de “se sentir visado pela imagem do passado”³⁹.

Algumas considerações mais acerca do *continuum* do tempo. Salta-nos aos olhos como, em alguns momentos, Habermas parece interpretar de maneira excessivamente literal a “imobilização messiânica” como explosão do *continuum* da história; *continuum* este que às vezes é tratado metafisicamente como curso do destino⁴⁰. Neste caso, contra vontade do próprio Habermas, supomos, acabam por identificar-se “curso do destino” com “história universal”, ou “história objetiva do Espírito” – ou qualquer outra vertente mítico-narrativa. Jeanne Marie Gagnebin, todavia, nos ressalta que

“Se nos lembrarmos que o termo ‘*Geschichte*’, como ‘história’, designa tanto o processo de desenvolvimento da realidade no tempo como o estudo desse processo ou um relato qualquer, compreenderemos que as teses ‘Sobre o conceito de história’ não são apenas uma especulação sobre o devir histórico ‘enquanto tal’, mas uma reflexão

³⁹ Cf. BENJAMIN. *Sobre o conceito de história*. Tese 5. Essa passagem de fato soa como lamuriante em relação à perda da Experiência (*Erfahrung*). Contudo, lembremo-nos: o projeto benjaminiano busca redimir e não superar. E redimir neste caso quer dizer, possibilitar que as possibilidades de emancipação material produzidas pela burguesia sejam apropriadas comunalmente, explodindo o continuum da história e instaurando um “novo” tempo – que, talvez, possibilitaria um tipo de “experiência” equivalente. Retornaremos a este tema.

⁴⁰ “... a teoria materialista do desenvolvimento social não pode ser integrada na concepção anarquista dos *agoras* que interrompem intermitentemente o curso do destino.” HABERMAS. *Crítica conscientizante...* P. 195. Habermas nesse ponto parece estar atribuindo a Benjamin uma posição a qual este se opusera de maneira virulenta, no que diz respeito a um “curso do destino”.

crítica sobre nosso discurso a respeito da história (das histórias), discurso esse inseparável de uma certa prática.”⁴¹

A história não se apresenta por si mesma ao espírito. O acesso à “história” é sempre⁴² *mediado* pelo objeto histórico que, por isso mesmo, depõe por um lado pela utopia nele depositada e por outro desmascara a não-realização desta utopia mesma, subordinada a esquemas opressivos de produção. Tal objeto é sempre uma “obra de arte”, um livro, uma estátua: nunca a “coisa mesma” – Benjamin não é romântico-idealista partidário da “empatia”. Por isso afirma que as produções culturais “questionarão sempre cada vitória dos dominadores”.⁴³ Daí a necessidade da crítica salvadora que consegue em uma mirada “dialética” ver a utopia e a dominação, cultura e barbárie, fossilizada em cada documento singular – interpretando-o e salvando-o das garras da *narrativa oficial* interessada na manutenção do atual estado de coisas. Em suma, parece-nos que por *continuum* de tempo quantitativo, vazio e homogêneo, Benjamin se refira à *compreensão/narrativa* oficial historicista: a visão burguesa da história como sua própria pré-história e *não uma ontologização do tempo mítico do destino* – muito pelo contrário, é contra isso que Benjamin se levanta. A imagem de “imobilização” do tempo oficial serve para ilustrar que, nos momentos de grandes revoluções, a atuação revolucionária, por assim dizer, *faz parar o tempo da história dos dominantes*.⁴⁴ A análise benjaminiana do tempo se interessa pelo valor qualitativo de “imersão no tempo”, por assim dizer, sobretudo pelos êxtases (religiosos, místicos e artísticos) e pelo “congelamento” do tempo que sentimos nos “momentos de perigo”. Essas formas de relação com o tempo não são formas que possam ser apropriadas por um discurso meramente teórico — precisam de fato ser *experimentadas*⁴⁵ e *narradas*. Compreende-se a relevância política de tal compreensão que, abertamente, recusa e desmascara

⁴¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin ou a história aberta*. In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1996. P. 7.

⁴² Sobretudo na era das vivências (*Erlebnisse*), pois no âmbito da experiência tradicional (*Erfahrung*) a narrativa era uma espécie de *medium* que garantia não apenas acesso, mas também *pertencimento* àquela tradição.

⁴³ BENJAMIN. *Sobre o conceito de história*. Tese 4. P. 224

⁴⁴ Este é o sentido, principalmente, da décima quinta tese. Não é ato político pouco relevante Julio Cesar instaurar seu próprio calendário e ser “homenageado” pelo senado romano com um mês que leva seu próprio nome: julho. A revolução francesa tentou algo parecido com a instauração de seu calendário próprio — e durante algum tempo, “imobilizou” o *continuum* da história então oficial.

⁴⁵ Mesmo que a forma dessa “experiência” se modifique historicamente. Não temos em vista o sentido forte da *Erfahrung*, mas o sentido lato de experimentar como estar-no-mundo.

qualquer epistemologia da história que pretenda uma “história oficial objetiva” do curso do tempo:

“Ora, o passado é realmente passado ou, como diz Proust, perdido, ele não volta enquanto tal, mas só pode *ressurgir*, diferente de si mesmo e, no entanto, *semelhante*, abrindo um caminho inesperado nas camadas do esquecimento. Se há uma retomada do passado, este nunca volta como era, na repetição de um passado idêntico: ao ressurgir no presente, ele não é o mesmo, ele se mostra como perdido e, ao mesmo tempo, *como transformado por esse ressurgir*, o passado é outro, mas, no entanto, semelhante a si mesmo.”⁴⁶

O belo desfecho do ensaio habermasiano detecta (embora não aprofunde a partir da obra de Benjamin, como acabamos de tentar) essa expansão da noção de progresso derivada das análises benjaminianas: “Benjamin foi o primeiro dentro da tradição marxista que identificou um elemento *adicional* no conceito de exploração e no de progresso: ao lado da fome e da opressão, a renúncia; ao lado do bem-estar e da liberdade, a felicidade.”⁴⁷ Permitam-nos mais alguns contrastes elucidativos entre Benjamin e Habermas. No ensaio introdutório de Freitag e Rouanet é defendido que, *mutatis mutandis*, os dois pensadores têm muitos pontos de aproximação – com o que não discordamos, de fato – e que o ponto grave de ruptura seria de fato a concepção antievolucionista da história de Benjamin. Habermas seria mais “otimista” por ver também os avanços proporcionados pelos progressos “não somente na infraestrutura como também na esfera da cultura e do poder.”⁴⁸ Acreditamos ter exposto porque julgamos que Benjamin não pode concordar com progressos na esfera da cultura “sem refletir com horror” – pois “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”⁴⁹. Contudo, agudizaremos a gravidade da ruptura: Habermas acusa Benjamin de “maniqueísmo” por este só considerar legítimo medir o “progresso nos contornos da felicidade”⁵⁰; e no escopo de sua própria teoria, entretanto, se pergunta de maneira aparentemente autocrítica: “seria talvez uma emancipação sem felicidade e sem auto-realização tão possível

⁴⁶ GAGNEBIN. *Do conceito de mimesis...* P. 102. Grifos nossos.

⁴⁷ HABERMAS. *Crítica conscientizante...* P. 203

⁴⁸ ROUANET & FREITAG. *Introdução* P. 66.

⁴⁹ BENJAMIN. *Sobre o conceito de história*. Tese 7, p. 225.

⁵⁰ HABERMAS. *Crítica conscientizante...* P. 205.

quanto um bem-estar relativo sem eliminação da repressão?” Ora, tal questão “nada tem de ociosa” na medida em que vemos o fantasma de sua realização hoje à nossa porta: certo bem-estar relativo *proporcionado* pela repressão homogeneizante das singularidades e suficiência material (o que não chamaríamos exatamente de felicidade) sem acompanhamento de auto-realização. Habermas tem clareza de que “Benjamin não teria colocado essa questão”⁵¹, pelo simples fato de que toda a sua teoria busca salvar criticamente os conteúdos utópicos originários do mito – e sobreviventes principalmente nas artes e nas atividades infantis – sem que para isso tenhamos que sucumbir ao sortilégio da prisão mítica do qual se alimenta o capitalismo.

Mesmo o projeto habermasiano de depurar a modernidade, separando as benesses culturais das repressões políticas gradualmente através do diálogo dependeria de que, em última instância, houvesse alguma *esperança* para tal⁵². A discordância fundamental, agora da parte de Benjamin, é justamente o reflexo da ressalva habermasiana, isto é, Benjamin não julgava possível aceitar a identificação implícita na noção de progresso entre emancipação material e emancipação “intelectual” ou esclarecida. Habermas parece acreditar que “em sua fase atual, a humanidade teria condições de começar a construir discursivamente seu destino”⁵³, enquanto Benjamin talvez concedesse que estavam dadas as condições materiais, mas que a humanidade não estava preparada para fazer da técnica seu instrumento⁵⁴. Para além dos academicismos, preocupava-se Walter Benjamin com o *engajamento coletivo* em alguma *promessa* de realização: com o despedaçamento da Experiência

⁵¹ Ibidem. P. 203.

⁵² “Concluído esse esforço, Habermas parece perguntar-se se a esperança pode, afinal, ser fundada teoricamente.” ROUANET & FREITAG. *Introdução*. P. 67.

⁵³ Ibidem. P. 66.

⁵⁴ (Precisaremos atravessar todo este trabalho para clarearmos a afirmação da técnica como instrumento de emancipação.) A citação literal, no contexto de análise de uma passagem do Manifesto Futurista de Marinetti em relação à guerra da Etiópia é: “Essa utilização [dos recursos da produção não realizada comunalmente] é encontrada na guerra, que prova com suas devastações que a sociedade não estava suficientemente *madura* para fazer da técnica seu órgão, e que a técnica não estava suficientemente *avançada* para controlar as forças elementares da sociedade.” BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. P. 196. Grifos nossos. Há que se observar a sutileza entre amadurecimento por um lado, e progresso ou avanço, por outro. Como afirmamos, no materialismo benjaminiano, a um determinado estágio de desenvolvimento da produção corresponde uma expressão em toda a estrutura perceptiva e significativa do real (uma radicalização com algumas modificações da tese marxista, sem dúvida), e em uma visão que busca os “contornos da felicidade”, o progresso de um lado só pode ocorrer *de fato* com o amadurecimento da relação com aquela técnica pelo outro.

tradicional (*Erfahrung*), de onde iremos retirar estímulos para buscar a realização sensível, material, antropológica da felicidade?

“quando lhe parecia que não tinha mais sentido prolongar o vôo teórico, quando esse vôo lhe dava a impressão de estar entrando num período de *acrobacias*, tratava de aterrissar, de pôr os pés em terra firme, participando das batalhas vivas dos homens comuns.”⁵⁵

2.2 Reprodução como produção.

Podemos notar no célebre ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, desde sua primeira versão⁵⁶, afinidades “metodológicas” e “políticas” entre essa fase tardia de Benjamin e Marx. Os termos aparecem entre aspas justamente porque, como tentaremos deixar claro, o que se persegue é um pensamento que mostre as imbricações entre conhecimento, arte e política – ou se preferirem uma tríade tradicional na filosofia, entre verdadeiro, belo e bom. Um dos aspectos fundamentais deste ensaio aponta para o fato de que, para Benjamin, ao menos o elemento “belo” desta tríade tão clássica na Filosofia, parece dar sinais de ostracismo. Na esteira do materialismo de Marx, Benjamin traz para a compreensão das artes os reflexos advindos do modo de produção material – bem como a própria história, tanto das artes quanto das condições de produção. Já no preâmbulo Benjamin acena para esta proximidade com o materialismo histórico — Assim como Marx procedeu em suas análises sobre o modo de produção capitalista, assim pretende Benjamin proceder, apenas “invertendo” o foco da base material para a superestrutura: enquanto aquele orientou “suas investigações de forma a dar-lhes valor de prognósticos” sobre as relações econômicas, este pretende extrair seus

⁵⁵ KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. P.73. Grifo no original.

⁵⁶ “Os editores das obras completas de Walter Benjamin estabeleceram quatro versões (três alemãs e uma francesa) do texto *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.” Cf. PALHARES, Taisa Helena Pascale. *Aura: A crise da arte em Walter Benjamin*. 2006. P. 116. Só se encontram traduzidas para o português, em edições brasileiras, a primeira versão (1935) [sob o título *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. Ed. Brasiliense. São Paulo. 1996.] e a terceira versão (1936-1939). [sob o título *A obra de arte na era de suas técnicas de reprodução*. In: Textos Escolhidos / Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno e Jürgen Habermas. 1983. (Coleção Os Pensadores)]. Existe também uma edição portuguesa que contém a tradução da segunda versão para o português, sob o título *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In: Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política. Relógio D’Água Editores, 1992. Utilizamos principalmente a primeira e a terceira versões. Não há traduções até então da versão francesa.

prognósticos sobre as “tendências evolutivas da arte, nas *atuais* condições produtivas”.⁵⁷

Benjamin analisa a dialética (ou talvez mesmo dialéticas) do desenvolvimento das formas de reprodução das obras, e nota um constante desenvolvimento destas, desde a cunhagem no mundo antigo até o serialismo do mundo contemporâneo. Ao destacar que a única forma de reprodução significativamente larga conhecida pelos gregos era a re-produção (cunhagem) de *moedas*, torna visível que a reprodução “artística” aparece intrinsecamente vinculada com a técnica de produção material. Perceba-se que neste ponto não há distinção alguma entre a “bela” arte e as demais artes, mas apenas a análise da função social. Voltaremos nesse ponto mais adiante. Tal vínculo entre as produções artística e material se torna mais claro quando observamos que um dos eixos conceituais utilizados por Benjamin neste ensaio é o par “valor de culto” e “valor de exposição” — artes mais facilmente reproduzíveis são aquelas que precisam ser socialmente mais expostas, mais exibíveis. Quatro grandes estágios são vislumbrados nesta trajetória das técnicas de reprodução, a saber, a gravura, a litografia, a fotografia e finalmente o cinema. Quanto às duas primeiras, são encaradas como antecipações ancestrais da fotografia; quanto a esta última, teremos que nos deter um pouco mais. É significativo nesse processo que se separem os eixos de reprodução: atividades da esfera da infra-estrutura, como a cunhagem do mundo antigo, só entram de fato na era da reprodução após um salto de milênios, com a Revolução Industrial, enquanto as técnicas “artísticas” de reprodução evoluíram com alguns saltos intermitentes com espaçamentos cada vez menores, desenvolvendo e mostrando a dialética envolvida: “a dialética dessas condições está também mais nítida na superestrutura que na economia.”⁵⁸

Benjamin distingue, no ensaio “*Pequena História da Fotografia*” (1931), três “fases” na história da fotografia: do seu surgimento até aproximadamente 1880 temos o período de florescimento da fotografia, com a presença de uma certa “magia” – *aura*⁵⁹ – nas fotografias; a partir dessa década inicia-se o declínio dessa magia, a

⁵⁷ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. P. 165-166. Grifo nosso.

⁵⁸ Ibidem. P. 5

⁵⁹ Para uma análise aprofundada da aura, veja-se: PALHARES, Taisa Helena Pascale *Aura: A crise da arte em Walter Benjamin*. 2006.

perda da aura; a terceira “fase” seria a destruição intencional de qualquer vestígio desta aura⁶⁰. Benjamin enumera uma série de fatores para mostrar essa “magia” dos primórdios da fotografia, que podemos aqui resumir da seguinte forma: *a convergência, o feliz encontro entre certo modo de viver* (os primeiros fotografados eram pessoas de uma burguesia ascendente, viviam uma transição histórica: ainda não eram os burgueses de fins do século XIX e não mais eram os artesãos da Renascença) *e os imperativos técnicos que se impunham às primeiras fotografias* (era necessária uma longa exposição às câmeras, lugares calmos – David Octavius Hill⁶¹, por exemplo, fotografava em um cemitério! – cito: “O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele,”⁶²). Benjamin observa ainda a relação de estranheza dos modelos para com a idéia de ser fotografado, notando que a maior parte deles não olhava fixamente para as lentes. Palhares nos diz,

“Parece que nesse período inicial de introdução da técnica na vida cotidiana, a percepção dos objetos naturais como expressões de um ente superior transfere-se aos objetos tecnicamente fabricados. Havia um certo desconhecimento das pessoas a respeito do funcionamento exato do procedimento fotográfico, um mistério que o rodeava. Os modelos colocavam-se diante da objetiva como se fossem passar por uma operação mágica, por isso a reserva, o fato de não olharem muito diretamente para a câmara.”⁶³

Todos esses fatores contribuíram, segundo Benjamin, para esse aparecimento da aura nessas primeiras fotografias⁶⁴; ou, em outras palavras: o primeiro momento da fotografia se faz como uma determinada técnica de produção artística que é

⁶⁰ No decorrer da argumentação torna-se possível compreender que, de fato, “fase” em sentido cronológico seria apenas a primeira, pelos motivos que serão expostos a seguir. As demais são utilizadas como um critério político para avaliação da utilização da fotografia: ou tentando criar uma aura que não existe (sendo reacionária do ponto de vista político porque ocultando as transformações sociais ocorridas) ou tentando eliminar quaisquer vestígios intencionais de aura (sendo progressista do ponto de vista político porque assumindo as atuais condições de forma nua e crua).

⁶¹ David Octavius Hill (1802-1870). Fotógrafo e ativista escocês.

⁶² BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1996. P. 96. Grifo nosso.

⁶³ PALHARES. *Aura: A crise da arte em Walter Benjamin*. P. 32.

⁶⁴ “[Benjamin] está interessado em produzir uma constelação de fatos capaz de revelar oposições histórico-filosóficas fundamentais que irão conceder à fotografia uma aura autêntica em seus primórdios. E é nesse sentido que a fotografia assume o papel de catalisadora, já que é no estudo de sua história que Benjamin constatará pela primeira vez o declínio histórico da aura.” Ibidem. P. 27

aparentemente afinada ao modo de viver da sociedade para a qual se dirige – estes proto-burgueses inauguram historicamente algo que hoje é comum: a vontade de ser exibido, seja em fotos, noticiários, filmes, propagandas, etc., ainda que de um modo tímido, acanhado e, por isso, mesmo inaugural. E isto é de valor sem precedentes para alguém que está a esboçar uma “teoria estética materialista”, como Benjamin. O momento mágico ou aurático, portanto, deixou vestígios de que as relações entre o homem e a máquina poderiam ser harmônicas⁶⁵. Parece-nos que a hipótese mais fértil seja que o fato de esta sociedade ser a imagem fugaz da transição do mundo antigo para o mundo moderno se assemelhe de alguma maneira ao fato de as primeiras fotografias serem por sua vez o ponto mais marcante na transição entre a obra única e a obra serial. Aprofundemo-nos.

O que aqui está sendo posto em jogo agora não é somente a *produção*, mas também a *compreensão* de arte – é inevitável que os avanços e as modificações técnicas transformem também a compreensão de arte vigente em uma determinada época. Ao comentar a fotografia da vendedora de peixes de New Haven, de Hill, Benjamin aponta para “algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na ‘arte’.”⁶⁶ Por que o termo arte está entre aspas? Porque esta “arte” é a compreensão de arte que vigia *antes* do acontecimento da fotografia sendo imposta, e a fotografia reclama uma compreensão outra de arte – novamente sem aspas. Por isso também as bravatas dos pintores contra a fotografia, e a querela entre ser ela arte ou não são infrutíferas para nosso pensador – estão desafinadas com as condições de produção que suportam cada uma dessas formas.

“Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil quanto estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte.”⁶⁷

⁶⁵ “Nos primeiros tempos da fotografia, a convergência entre objeto e a técnica era tão completa quanto foi sua dissociação, no período do declínio.” BENJAMIN. *Pequena história da fotografia*. P. 99.

⁶⁶ *Ibidem*. P. 93

⁶⁷ *Idem*. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. P. 176.

Benjamin chama esta tentativa de tentar “justificar a fotografia diante do mesmo tribunal que ela havia derrubado” de “conceito filisteu de arte”, “alheio a qualquer consideração técnica e que pressente seu próprio fim no advento provocativo da nova técnica”; e ainda acrescenta que este conceito é “fetichista” e “fundamentalmente antitécnico”.⁶⁸ Embora estéril, Benjamin sabe que tal debate foi sintoma de uma mudança social. Acreditamos que justamente por isso *A pequena história da fotografia* converge para⁶⁹ *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. são as crescentes modificações tecnológicas, e, conseqüentemente a capacidade de reprodução mecânico-serial que *modificam* a produção e a compreensão de arte. A afirmação de que “o apogeu⁷⁰ da fotografia [...] ocorreu no [...] decênio que precede a sua industrialização”⁷¹ é sintomática nesse sentido – o próprio florescimento da fotografia é indício de profundas transformações técnicas e sociais. Entretanto, resguardemo-nos de considerar que o apogeu de *qualquer* arte é pré-serial ou aurático – veremos que Benjamin tem interesses outros que obter um critério estético para julgar a beleza de obras, uma vez que tal critério mesmo de “beleza” proviria de uma transposição obtusa da compreensão artística de uma época para outra. E mesmo em relação à fotografia, essa afirmação não é tão severa; o autor elogia *Atget*⁷², um fotógrafo considerado precursor da terceira “fase”; realmente explícitas são apenas as críticas a segunda “fase”, que se caracteriza por tentar, *voluntariamente*, reproduzir, *copiar* aquela atmosfera, aquela *aura* das

⁶⁸ Ibidem. P. 92.

⁶⁹ “Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. *Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia.*” Ibidem. P. 167. Grifos nossos.

⁷⁰ A tradução de *Blüte* por *apogeu* não nos parece oportuna por sugerir uma radical separação baseada em um suposto esteticismo benjaminiano. Como veremos ao longo da exposição, a *aura* não é um critério estético a ser buscado em todas as fotografias (ou mesmo em todas as artes). O termo *Blüte* quer dizer flor, e por derivação, florescer, florescimento. A tradutora portuguesa Maria Luz Moita optou por “florescimento” (BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política. Lisboa: Relógio D’Água Editores. 1992.) Segue o trecho: “*Die jüngste Literatur schließt an den auffallenden Tatbestand an, das die Blüte der Photographie – die Wirksamkeit der Hill und Cameron, der Hugo und Nadar, in ihr erstes Jahrzehnt fällt. Das ist nur aber das Jahrzehnt, welches ihrer Industrialisierung vorausging.*” BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften. Band II – I*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 1974.

⁷¹ Idem. *Pequena história da fotografia*. P. 91.

⁷² *Eugène Atget*, fotógrafo francês (1856-1927). “As fotos parisienses de Atget são precursoras da fotografia surrealista... [...] [Atget] começa a libertar o objeto de sua *aura*, nisso consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica.”. Ibidem. P. 100-101.

primeiras fotos — aura esta que fora expulsa *naturalmente*⁷³ destas mesmas fotos pelos avanços das técnicas de fotografar⁷⁴. *O foco da análise não é a presença ou ausência de aura, mas como as técnicas de produção e reprodução artística podem mostrar ou ocultar (ou talvez, afinarem-se ou não com) as condições de produção.*

Benjamin reutilizará a noção de *aura* no texto da *Obra de arte*, com um alcance muito maior. Pensar a reprodução implica em pensarmos a *autenticidade*, o “aqui e agora” da obra. Este “aqui e agora” que escapa à reprodução compõe-se, por um lado, da materialidade, que funda a autoridade da obra e, por outro, pelo seu pertencimento a uma tradição, uma cultura. Há uma ampliação do conceito de aura, uma vez que, no ensaio sobre a fotografia, a aura era um elemento material (um certo halo presente nas primeiras fotos) proporcionado, majoritariamente, por imperativos técnicos⁷⁵, e que por isso tais fotografias foram tornadas “únicas”. Agora, o conceito é estendido à história da reprodução e a unicidade/autenticidade é posta como fundamento da aura das obras, o que *coloca as primeiras fotografias exatamente em uma oportuna posição de transição entre a obra de arte tradicional e a obra de arte serial*. Benjamin afirma que a arte grega, em função de seus próprios limites técnicos, impunha à maior parte de sua produção artística um alto “valor de eternidade”⁷⁶, isto é, organizava os recursos de modo a produzir peças únicas de altíssima durabilidade. Claro está como a obra de arte reproduzida serialmente se encontra no pólo histórico oposto – ainda assim, a especificidade das primeiras fotografias reside em serem aquelas *imagens transitórias*⁷⁷: são por um lado, a

⁷³ “... essa mesma aura que fora expulsa da imagem graças à eliminação da sombra por meio das objetivas de maior intensidade luminosa, da mesma forma que ela fora expulsa da realidade, graças à degenerescência da burguesia imperialista.” Ibidem. P. 99.

⁷⁴ A fotografia do jovem Kafka produzida nessas condições de produção de uma aura falsa é descrita por Benjamin: “O menino de cerca de seis anos é representado em uma espécie de paisagem de inverno, vestido com uma roupa de criança, muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada com rendas. No fundo erguem-se palmeiras imóveis. E, como para tornar esse acolchoado ambiente tropical ainda mais abafado e sufocante, o modelo segura na mão esquerda um chapéu extraordinariamente grande, com largas abas, do tipo usado pelos espanhóis.” Ibidem. P. 98

⁷⁵ “Mais uma vez existe para isso um equivalente técnico: o *continuum* absoluto da luz mais clara à sombra mais escura. [...] É esse círculo de vapor que às vezes circunscreve, de modo belo e significativo, o oval hoje antiquado da foto.” Ibidem. P. 98-99.

⁷⁶ “Os gregos só conheciam dois processos técnicos para a reprodução das obras de arte: o molde e a cunhagem. (...) Todas as demais [obras de arte] eram únicas e tecnicamente irreprodutíveis. *Por isso*, precisavam ser únicas e construídas para a eternidade.” Idem. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. P. 175.

⁷⁷ Neste ponto, tudo tem caráter de passagem: “Vale lembrar que nessa etapa de desenvolvimento técnico, o procedimento mecânico mesclava-se ao manual. Embora o modo de captação da imagem já fosse mecanizado, tanto a preparação da placa sensível quanto a revelação da imagem eram realizadas artesanalmente pelo

inauguração da reprodução mecânica de imagens e por outro, ainda foram revestidas de algum valor de eternidade (“Tudo nessas primeiras imagens era organizado para durar.”⁷⁸) em função de sua própria técnica de produção. A reprodução técnica possibilita a “superação” da distância necessária para o acontecimento do fenômeno aurático. À reprodução técnica escapam, justamente, a *unicidade* (ou *autenticidade*) e a *distância*, a obra de arte contemporânea, representada nestes textos pela fotografia e pelo cinema, não comporta o questionamento⁷⁹ da autenticidade; não há autêntico entre uma fotografia e outra (o mesmo vale para o cinema), isto é, estas obras *precisam* ser reprodutíveis para possuírem uma razão de ser. Diz-nos Benjamin,

“Com o advento do século XX, as técnicas de reprodução atingiram tal nível que, em decorrência, ficaram em condições não apenas de se dedicar a todas as obras de arte do passado e de modificar de modo bem profundo os seus meios de influência, mas de elas próprias se imporem, como formas originais de arte. Com respeito a isso, nada é mais esclarecedor do que o critério pelo qual duas de suas manifestações diferentes — a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica — reagiram sobre as formas tradicionais de arte.”⁸⁰

Esta passagem é uma das mais ricas do ensaio da “*Obra de arte*”, desfechando a primeira sessão. Aqui cada elemento é importante para compreendermos esta complexa dialética material que Benjamin mostra: por um lado, desenvolvem-se as técnicas de reprodução avassaladoramente. Isto quer dizer, tecnicamente criam-se⁸¹ as condições para uma percepção do real que receba o serialismo, a repetição, o idêntico. O reflexo nas “belas” artes proporcionado pela fotografia é um lado da

fotógrafo;” PALAHRES. *Aura: A crise da arte em Walter Benjamin*. P. 31. A “primeira natureza” cedendo lugar a “segunda”.

⁷⁸ BENJAMIN. *Pequena história da fotografia*. P. 96.

⁷⁹ “A própria noção de autenticidade não tem sentido para uma reprodução, seja técnica ou não.” Idem. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. P. 7.

⁸⁰ Idem. *A obra de arte na era de suas técnicas de reprodução*. P. 6. Na primeira versão do ensaio, lê-se originalmente grifado: “*A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si próprio um lugar entre os procedimentos artísticos.*” Idem. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. P. 167.

⁸¹ Não devemos tentar compreender tal movimento cronologicamente: as condições técnicas e a própria percepção de um determinado período histórico se desenvolvem conjuntamente, às vezes com algumas antecipações, mas sem relações de causa e efeito.

história; o outro é a industrialização da própria vida. De tal modo que, a fotografia como ponto culminante das técnicas de reprodução traz a possibilidade então de se reproduzir *todas* as obras de arte do passado, e dessa forma, modificar profundamente o modo de *se relacionar* com elas. Assim traduzimos: a fotografia destrói necessariamente a aura de qualquer obra de arte autêntica, trazendo-a para perto, aniquilando assim o valor de culto mágico ou religioso e, mais importante, inserindo-a novamente nas relações sociais, como um objeto reproduzido, um item de massa. Assim como a própria humanidade em geral é emancipada das antigas relações culturais para com supostas nobrezas; a produção em escala histórico-mundial só conhece possuidores dos meios e possuidores de força de trabalho, isto é, compradores e vendedores de mercadorias. A produção em série transforma a história [da arte] em uma prateleira onde as produções espirituais são como que envernizadas ou empalhadas — absolutamente desligadas de suas antigas funções sociais. Ainda assim, assumem a fatalidade de serem igualadas como meras mercadorias. Uma estátua antiga ou o Coliseu tornam-se cartões postais em agências de turismo, para as quais seu conteúdo não importa, mas, somente, sua abstrata forma serial mercantil. Tornam-se idênticos. *Por outro lado, as técnicas de reprodução se consolidam como formas originais de produção, sendo também possível ao cinema, como etapa seguinte à fotografia na dialética dos meios de reprodução, recriar esta mesma estátua antiga ou o Coliseu como conteúdos de uma nova forma narrativa, instaurando uma nova forma de relacionamento com a transmissibilidade dos conteúdos históricos.*⁸²

Antes de nos perguntarmos pela “originalidade” da reprodução como produção, perguntemo-nos pela legitimidade e razão de ser das reproduções. Ao longo da história, os homens sofisticaram cada vez mais seus modos de relacionamento (interferindo, transformando) com a natureza⁸³. Tais modos, que acostumamo-nos a chamar artes, foram desde os tempos mais remotos concebidos como aquilo que

⁸² A consolidação do cinema como forma autônoma de arte se inicia a partir da autonomia que a reprodução técnica possibilita em relação ao original: ela “pode, por exemplo, pela fotografia, acentuar certos aspectos do original acessíveis à objetiva – ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação –, mas não acessíveis ao olhar humano. [...] pode também [...] fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural [...] [assim como] colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio...” Ibidem P. 168.

⁸³ “Ao produzirem seus meios de existência, os homens produzem indiretamente sua própria vida material.” MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. Trad. Luís Cláudio de Castro e Costa. — 3ª ed. — São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Clássicos) P. 10-11.

mais propriamente humano há na natureza (o mito de Prometeu⁸⁴ é um exemplo dessas narrativas míticas sobre como recebemos tais “dons”). O homem é o ser que produz e reproduz suas próprias condições de vida, em um relacionamento às vezes simbiótico, às vezes parasitário, com a natureza. Tal produzir a própria vida só é possível *por meio* das artes. Além do mais tal produção é sempre re-produção daquilo que simplesmente *é*.⁸⁵ A análise de Benjamin sempre tangencia tanto as condições de produção das obras de arte quanto as condições de produção material — uma vez que se tratam de enfoques e não de “coisas” distintas. A idéia de produzir ou reproduzir uma obra é como que derivada de uma relação mais fundamental de produção, qual seja, portanto, de criar as próprias formas de vida; Marx e Engels já formularam de maneira adequada:

“Produzir a vida, tanto a sua própria vida pelo trabalho, quanto a dos outros pela procriação, nos aparece, portanto, a partir de agora, como uma dupla relação: por um lado como uma relação natural, por outro como uma relação social – social no sentido em que se entende com isso a ação conjugada de vários indivíduos, sejam quais forem suas condições, forma e objetivos. Disso decorre que um modo de produção ou um estágio industrial determinados estão constantemente ligados a um modo de cooperação ou a um estágio social determinados, e que esse modo de cooperação é, ele próprio, uma ‘força produtiva’; decorre igualmente que a massa das forças produtivas acessíveis aos homens determina o estado social, e que se deve por conseguinte estudar e elaborar incessantemente a ‘história dos homens’ em conexão com a história da indústria e das trocas.”⁸⁶

Nesta perspectiva, em que uma simples produção está relacionada com o todo da produção de uma sociedade, a reprodução nunca surge como uma mera reprodução das “obras”, mas também como reprodução das condições de produção; da própria vida, em última instância. A peculiaridade do materialismo de Benjamin é não ceder

⁸⁴ Cf. PLATÃO. *Protágoras*. Tradução, estudo introdutório e notas de Eleazar Magalhães Teixeira. Fortaleza: Edições UFC, 1986. 320d - 321d.

⁸⁵ O fato de o materialismo histórico *partir* dos homens em suas relações concretas de produção não nos autoriza a ignorar o fato de que há algo de *numinoso* no fato de os homens *serem* e *poderem* produzir. Afinal, a própria filosofia se inicia a partir deste *thaumátzein* (espanto): *o ser é*. Nesta perspectiva, aqueles habituados com a tradição filosófica perceberam que adentramos uma antiga questão da Filosofia, muito cara a Benjamin: a *mímesis*. Abordaremos sua relevância a seguir, em item específico.

⁸⁶ MARX & ENGELS. *A Ideologia alemã*. P. 23-24.

apenas a uma análise das obras (partes) em função da produção social (todo) – antes, o objeto histórico cristaliza uma imagem fugaz da *relação* entre ambos. Desse modo, as virtualidades da fotografia para além da simples reprodução serão exploradas pelo cinema⁸⁷, efetivamente consolidado como uma nova forma artística, somente possível com o desenvolvimento das possibilidades tecnicamente reprodutivas – isto é, é uma forma original de produção que depende das condições (técnico-seriais) de reprodução; é um momento dialético de elevação da reprodução mecânico-serial ao *status* de produção original. Se por um lado a reprodução técnica possibilita uma conservação das obras de arte do passado (deixa intacto seus conteúdos), por outro, ela desvaloriza sua autoridade pela presença material e, como que a “destaca” do domínio da tradição, a *atualiza* – a aproxima! – perante novos (antes excluídos) expectadores. Benjamin viu o declínio de uma forma de narrar (tradicional) e, portanto também de uma literatura por um lado, e por outro, viu também a ascensão de outra forma de viver, expressada artisticamente pelos romances de Proust, Kafka, etc., pelo teatro de Brecht, mas, principalmente, pelo cinema. Não estamos tratando aqui de critérios estéticos. Nem uma forma é “mais arte” que outra; a análise neste ponto se foca na força de articulação (política?) com as demais esferas da realidade.

2.3 Historicidade da percepção.

Um postulado caro a Benjamin é a idéia de que o desenvolvimento das artes solicita antecipadamente percepções que só épocas seguintes poderão fornecer⁸⁸, isto é, a esfera perceptiva solicita desenvolvimentos na esfera técnica. A arte é ricamente analisável para Benjamin porque nela se entrelaçam da maneira mais radical o potencial semântico e o potencial produtivo da humanidade. “Se fosse possível compreender as transformações contemporâneas da faculdade perceptiva segundo a ótica do declínio da aura, as causas sociais dessas transformações se tornariam

⁸⁷ Sem nos esquecermos também de como a fotografia é apropriada pela criminalística, pelo jornalismo até se tornar um elemento tão banal em nossas existências hoje, quase dois séculos após Daguerre fixar as primeiras imagens.

⁸⁸ “Sempre foi uma das tarefas essenciais da arte a de suscitar determinada indagação em um tempo ainda não maduro para que se recebesse plena resposta. A história de cada forma de arte comporta épocas críticas, onde ela tende a produzir efeitos que só podem ser livremente obtidos em decorrência de modificação do nível técnico, quer dizer, *mediante uma nova forma de arte.*” BENJAMIN. *A Obra de arte na era de suas técnicas de reprodução*. P. 23-24. Grifos nossos.

inteligíveis.”⁸⁹ Nesse sentido, em franca oposição a qualquer dogmatismo metafísico, a posição de Benjamin é que a própria percepção seja, em certo sentido, uma *técnica*, com suas nuances e modificações (adaptações) históricas. Como por outro lado o desenvolvimento das forças produtivas (e também das técnicas de reprodução artística) passa por um verdadeiro salto entre os séculos XVIII e XIX, a percepção das coletividades estava, para Benjamin, em pleno andamento (e necessidade!) de um processo de adaptação.

Não por acaso, já analisamos que o que aumenta nesta época é o *valor de exibição* das obras. Até o século XIX a recepção da arte era, prioritariamente, individual e, quando as pinturas passaram a ser expostas para um maior número de pessoas, isto já era sintoma de sua crise. Ora, o modo de se perceber individualmente e coletivamente pode variar drasticamente – modos que serão caracterizados como *ótico* e *tátil*. Dois eixos podem ser destacados para facilitar a exposição: a *atitude* do(s) espectador(es) e o *modo* de percepção/recepção do qual emana tal atitude. Muito se criticou, de início, o fato de que “as massas procuram na obra de arte *distração*, enquanto o conhecedor a aborda com *recolhimento*.”⁹⁰ Independente de derivar de uma incompreensão das transformações que aconteciam, tal observação é correta. Para Benjamin não se trata de algo criticável, mas de um sintoma das transformações no aparelho perceptivo. No pólo historicamente mais remoto da história das artes, encontra-se a arquitetura (afinal, os homens sempre precisaram construir moradias) – um tipo de arte cuja atitude receptiva precisa ser uma acolhida *distraída* (ou tátil) – “desde o início, a arquitetura foi o protótipo de uma obra de arte cuja recepção se dá coletivamente”⁹¹. A acolhida tátil dos edifícios é elucidativa para mostrar outra forma de receber obras de arte que não a acolhida ótica. Necessita-se muito mais *hábito* que *atenção* para se locomover no interior de construções arquitetônicas. No pólo oposto, temos artes como a pintura, que convida o espectador a nela mergulhar, convida a entregar-se livremente a suas associações de sentimentos e idéias. Tal acolhida ótica, que possui suas raízes no culto, gera uma atitude de atenção, recolhimento e contemplação de seus espectadores. De maneira geral, o acolhimento individual tende a ser ótico e gerar uma atitude de

⁸⁹ Idem. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. P. 170.

⁹⁰ Ibidem. P. 192. Grifos no original

⁹¹ Ibidem. P. 193.

recolhimento enquanto o acolhimento tátil tende a ser (virtualmente) coletivo e gerar uma atitude distraída. A oposição tem efeito didático de expor a predominância e não a exclusão: de fato, edifícios também podem ser fitados assim como podem ser usados. O Coliseu oferecido pela agência de turismo, que utilizamos como exemplo mais acima, é vendido como objeto de contemplação. Cabe-nos perguntar que tipo de recepção se trata.

Benjamin defende que “toda forma de arte amadurecida está no ponto de intersecção de três linhas evolutivas”⁹², quais sejam: 1) a atuação da técnica sobre uma determinada forma de arte (que nesse caso seria o protótipo ou a pré-condição desta arte amadurecida. Ex.: fotografia e cinema); 2) as formas de arte pré-revolucionárias tentam gerar os efeitos que serão causados normalmente pela arte amadurecida em questão e, 3) a correlação entre as transformações sociais e suas exigências de adaptação ao aparelho perceptivo. Para exemplificar, afirma:

“Antes do advento do cinema, havia álbuns fotográficos, cujas imagens, rapidamente viradas pelo polegar, mostravam ao expectador lutas de boxe ou partidas de tênis, e havia nas Passagens aparelhos automáticos mostrando uma seqüência de imagens que se moviam quando se acionava uma manivela. [...] antes que o cinema começasse a formar seu público, já o Panorama do Imperador, em Berlim, mostrava imagens, já a essa altura móveis, diante de um público reunido. [...] No Panorama do Imperador [...] havia assentos cuja distribuição diante dos vários estereoscópios pressupunha um grande número de espectadores.”⁹³

Estes exemplos ilustram a um só tempo a convergência entre mudanças *técnicas, sociais e perceptivas*. Na primeira versão do ensaio tais reflexões não ultrapassam estas constatações e descrições. Na terceira, entretanto, já enriquecido também com as incursões sobre Baudelaire (das quais trataremos em breve), Benjamin procura compreender estas transformações perceptivas através da noção de “choque”. Esta noção exerce algumas funções diferentes e complementares ao longo *deste* ensaio. A primeira seria o aspecto *físico* do choque perceptivo: o

⁹² Ibidem. P. 185.

⁹³ Ibidem. P. 185.

aumento virulento da quantidade de estímulos sensoriais aos quais o indivíduo, agora “membro” da massa, está submetido. O segundo aspecto relevante em um daqueles momentos artísticos “antecipatórios” é o choque *moral* produzido, sobretudo, pelo dadaísmo (“Os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras que torná-las impróprias para qualquer utilização contemplativa.”⁹⁴) A terceira função, que nos permitirá compreender melhor as anteriores, é possibilitar compreender “materialisticamente” as *interrupções* perceptivas. Ao introduzir a idéia de choque no contexto destas reflexões sobre a obra de arte tecnicamente reproduzida, Benjamin o faz através de um recurso à psicanálise freudiana. Segundo ele, o cinema “enriqueceu nossa atenção através de métodos que vêm esclarecer a análise freudiana. Há cinquenta anos, não se prestava quase atenção a um lapso ocorrido no desenrolar de uma conversa.”⁹⁵ Assim como a análise freudiana valorizou aquilo que se perdia no campo consciente, encarando as interrupções como irrupções do inconsciente, o cinema abriu o campo do inconsciente ótico, possibilitando que se perceba conscientemente tudo aquilo que passa despercebido no campo visual, graças à intervenção dos aparelhos⁹⁶. Como afirmamos, o choque retornará com mais força nas análises sobre Baudelaire; por agora, basta que fixemos essa espécie de “paralelismo”: assim como a relação consciente e inconsciente se dá, em Freud, como uma espécie de filtro de elementos traumáticos, trabalhando sua “admissão” (ou não) nas profundezas do inconsciente, o choque benjaminiano, neste ponto, fixa o “momento de filtragem”, por assim dizer, dos inúmeros estímulos aos quais o transeunte está exposto e cuja percepção total excederia suas capacidades físicas — sua percepção adaptou-se aos novos perigos:

“O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como

⁹⁴ Ibidem. P. 191

⁹⁵ Idem. *A obra de arte na era de suas técnicas de reprodução*. P. 22.

⁹⁶ “Conhecemos em bruto o gesto que fazemos para apanhar um fuzil ou uma colher, mas ignoramos quase todo jogo que se desenrola realmente entre a mão e o metal, e com mais forte razão ainda devido às alterações introduzidas nesses gestos pelas flutuações de nossos diversos estados de espírito. É nesse terreno que penetra a câmera, com todos os seus recursos auxiliares de imergir e emergir, seus cortes e isolamentos, suas extensões do campo e suas acelerações, seus engrandecimentos e suas reduções. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente visual, assim como a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente instintivo.” Ibidem. P. 23. A sutileza de colocar “colher” e “fuzil” como coisas tão proximamente banais, à mão de qualquer um a qualquer momento, denuncia o grave pessimismo de Benjamin com a situação política de seu país.

as que experimenta o passante, em uma escala individual, quando enfrenta o tráfico [sic]*, e como as experimenta, em uma escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente.”⁹⁷

Como veremos em breve, o caráter experimental (que se dá em relação com a faculdade mimética) das formas de saber produzidas pelo homem é muito importante para este exercício adaptativo:

“Essa forma de acolhida pela seara da diversão, cada vez mais sensível nos dias de hoje, em todos os campos da arte, e que é também sintoma de modificações importantes quanto à maneira de percepção, encontrou, no cinema, o seu melhor *terreno de experiência*.”⁹⁸

Contudo, há uma relação dialética para a qual ainda não apontamos suficientemente, a saber: a radicalização histórica da acolhida ótica não apenas desencadeou a elevação de sua antítese como trouxe, no amadurecimento artístico correspondente (o cinema), um elemento ótico-coletivo, justamente o inconsciente ótico liberado pelos aparelhos. Isso aponta para a co-relação dos modos de recepção e suas respectivas atitudes, pois, “como tudo que choca, o filme somente pode ser apreendido mediante um esforço maior de atenção.”⁹⁹ As interrupções constantes produzidas na tela cinematográfica acabam por exigir *atenção* dos espectadores, para que acompanhem sua continuidade e não se entreguem às suas associações meditativas, mas esta atenção passa pela virtualidade coletiva da recepção em massa, que, adaptada aos choques, pode se distrair com o filme. *Exige-se do homem contemporâneo, em realidade, uma absurda capacidade de estar “inconscientemente atento”*. Tal percepção, que não busca mais os encantos auráticos do recolhimento, é assim caracterizada:

* O tradutor brasileiro equivocou-se nesse ponto entre as cognatas “tráfico” e “tráfego”. O texto refere-se à segunda, no sentido de tráfego rodoviário, trânsito (*Verkehr*). Segue a passagem no original, a partir do ‘ele corresponde a...’: “*Er entspricht tiefgreifenden Veränderungen wie sie im Maßstab der Privatexistenz jeder Passant im Großstadtverkehr; wie sie im weltgeschichtlichen Maßstab jeder Kämpfer gegen die heutige Gesellschaftsordnung erlebt.*” BENJAMIN, Walter. *GS. Band I – 2*.

⁹⁷ Idem. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. P. 192.

⁹⁸ Idem. *A obra de arte na era de suas técnicas de reprodução*. P. 27. Grifo nosso.

⁹⁹ Ibidem. P. 25.

“Despojar o objeto de seu véu, destruir a sua *aura*, eis o que assinala de imediato a presença de uma percepção, tão atenta àquilo que ‘se repete identicamente pelo mundo’, que, graças à reprodução, consegue até estandardizar aquilo que existe uma só vez.”¹⁰⁰

2.4 Mimesis e Conhecimento

“A natureza é um templo onde vivos pilares
Podem deixar ouvir vozes confusas: estas
Fazem o homem passar através de florestas
De símbolos que o vêem com íntimos olhares.”¹⁰¹

Agora recorreremos a outro elemento importante no repertório benjaminiano. Nosso pensador se apropria de um antigo motivo da filosofia ocidental, a “imitação” ou *mimesis* – conjuntamente com o tema baudelaireano das *correspondances*. A noção benjaminiana de *semelhança* é devedora da obra do poeta francês. E talvez não seja demais afirmar que desde que foi colocada como questão nos tempos antigos a *mimesis* não foi pensada radicalmente até o pensador berlinense revisitá-la de modo tão particular em inícios do século XX. Platão, o inaugurador da questão, certa vez nos ensinou que tudo o que existe na realidade se *assemelha* a um modelo, que tudo participa de uma Idéia que lhe dirige e determina a essência. O platonismo obstruiu o acesso a inúmeros elementos aparentemente marginais do pensamento de Platão ao tomar a decisão pela verdade das idéias *em detrimento* à verdade das coisas. Entretanto, historicamente a *mimesis* foi, quando muito, transmutada em *representação* (*vorstellung*) – ou mesmo tratada como obstáculo epistemológico no mais das vezes. Benjamin traz à tona inúmeras aparições da *mimesis* em outros palcos da existência, que ao invés de se oporem ao palco filosófico, servem de ocasião para que possamos aprender com outras formas de atuação da verdade. E com isto, tornou o tema da *mimesis* novamente atraente para o pensamento filosófico.

¹⁰⁰ Ibidem. P. 9.

¹⁰¹ “*Correspondências*” é o poema IV do *Spleen e Ideal* de Baudelaire. Cf. BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Pietro Nasset. São Paulo: Maritn Claret. 2005. O vocábulo “*paroles*” traduzido por “vozes” é normalmente traduzido por *palavras*, que podem também ser emitidas oralmente.

Podemos observar a princípio que, tanto para Benjamin quanto para Platão, a visão é um sentido privilegiado no que concerne a suas respectivas análises “estéticas” – provavelmente até mais para Platão¹⁰². Seus discursos recorrem deliberadamente a imagens poéticas para “falar” da verdade. O que nos leva a perguntar: como são percebidas as semelhanças miméticas? Uma semelhança fisionômica, por exemplo, surge em um determinado instante, em uma determinada posição, “perpassa veloz” e se vai – ou na confirmação de que se trata mesmo da pessoa ou na de que nos enganamos. Mas o peso não deve cair sobre este exemplo a partir de uma ótica epistemológica cartesiana e desmerecê-lo justamente por esta incerteza. Pelo contrário, é preciso que fixemos a idéia de que as semelhanças se mostram fugidamente, em um momento específico e que assim precisam ser apropriadas – ou definitivamente perdidas. Este tipo fugaz de percepção instaura, em termos benjaminianos, um campo de tensões rico em possibilidades *experimentais*. A astrologia, por exemplo, é um saber claramente mimético: o momento do nascimento de cada um é como que uma imagem do universo naquele instante, a conhecida idéia de uma relação entre um microcosmo e um macrocosmo¹⁰³. Um indivíduo – ou mesmo uma coletividade inteira – era posto sob a égide de uma constelação que lhe prescrevia direções existenciais. Porém, de modo complementar, era função do astrólogo desta coletividade novamente *ler* nas constelações o futuro de seu povo. *Uma visão sempre culmina em uma leitura*. Quão longe estamos nós de uma capacidade tão aguda de perceber semelhanças? Benjamin, em sua “Doutrina das Semelhanças” (1933) pretende justamente identificar se nossa faculdade mimética atrofiou-se ou se, na verdade, apenas mudou de configurações e espaços ao longo dos tempos.

¹⁰² Desta perspectiva, para os gregos como povo. Aristóteles abre sua metafísica afirmando: “Todos os homens, por natureza, tendem ao saber. [...] De fato, eles amam as sensações por si mesmos, independentemente da sua utilidade e amam, acima de todas a sensação da visão. Com efeito, não só em vista da ação, mas mesmo sem ter nenhuma intenção de agir, nós preferimos o ver, em certo sentido, a todas as outras sensações. E o motivo está no fato de que a visão nos proporciona mais conhecimentos do que todas as outras sensações e nos torna manifestas numerosas diferenças entre as coisas” ARISTÓTELES. *Metafísica*. ensaio introdutório, texto grego com tradução e comentário de Giovanni Reale. 2. Ed. São Paulo: Loyola, 2005. V.2. 980a 20-27. Heráclito talvez seja o grego cujas “imagens” são, por assim dizer, auditivas.

¹⁰³ “Sabe-se que o círculo existencial regido pela lei da semelhança era outrora muito vasto. Era o domínio do micro e do macrocosmos, para mencionar apenas uma entre muitas realizações que a experiência da semelhança encontrou no decorrer da história.” BENJAMIN, Walter. *A doutrina das semelhanças*. In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1996. P. 108.

Pensemos nas incursões gnosiológicas de Platão: como alguém vê a verdade? A famosa ascese da caverna é unívoca em um ponto, ao menos: a possibilidade de se reconhecer o sol é fruto de um penoso processo de *aprendizagem* de ver o mundo sob a luz. Em termos mais próximos agora: a faculdade mimética é sistematicamente adestrada para reconhecer que: as sombras são sombras, sua condição de possibilidade são os objetos lá fora, que é a luz do fogo que os projeta lá embaixo para, finalmente, reconhecer que o sol é fonte de toda a semelhança no mundo, porque fonte de toda visibilidade. É muito repetido que o tratamento dado por Platão aos poetas é demasiado rigoroso e provavelmente injusto. Benjamin nos lembra, entretanto, que “Platão tinha um alto conceito do poder da poesia. Porém, julgava-a supérflua em uma comunidade *perfeita*, bem entendido.”¹⁰⁴ Esquece-se com freqüência ao analisar esta obra que o estatuto concedido à poesia não é, de maneira alguma, irrelevante: a discussão sobre a melhor forma de educar os cidadãos da cidade perfeita expõe um filtro e não uma proibição:

“parece-me que precisamos começar por vigiar os criadores de fábulas, separar as suas composições boas das más, [pois] uma criança não pode diferenciar uma alegoria do que não é, e as opiniões que recebe nessa idade tornam-se indelévels e inabaláveis.”¹⁰⁵

A investigação que *A República* leva a cabo traz à tona o caráter eminentemente mimético da educação política (*Paidéia*), e gira em torno, neste ponto, da *função social* da arte. Se o poeta imitador consegue educar de maneira radical e deixar marcas indelévels nos jovens, é porque se comporta de um modo conforme a natureza destes – as crianças são seres miméticos por excelência. Se “a natureza engendra semelhanças”¹⁰⁶, a mimética continua tal processo engendrando semelhanças em diversos outros níveis, de diversas outras formas – nosso olhar deve, portanto, “consistir menos no registro de semelhanças encontradas que na reprodução dos *processos* que engendram tais semelhanças.”¹⁰⁷ Benjamin, mostra

¹⁰⁴ Idem. *O autor como produtor*. In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1996. P. 120. Grifo no original.

¹⁰⁵ PLATÃO. *A República*. São Paulo, Ed. Nova Cultural, 2000. P. 65-66. Grifos nossos.

¹⁰⁶ BENJAMIN. *A doutrina das semelhanças*. P. 108.

¹⁰⁷. Ibidem. P. 108. Grifo nosso. De maneira similar temos: “A definição aristotélica ressalta, [...] o ganho trazido pela mimesis ao conhecimento, pois o que é conhecido não é tanto o objeto reproduzido enquanto tal – era a

ser possível pensar aparições mais modestas do caráter mimético do comportamento do homem e de sua educação política. O comportamento infantil é um de seus temas prediletos: “Os jogos infantis são impregnados de comportamentos miméticos, que não se limitam de modo algum à imitação de pessoas. A criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, mas também moinho de vento e trem.” E o nexos que imbrica as questões d’*A República* com as questões de Benjamin é exatamente a finalidade (*télos*) e/ou função (*érgon*) do exercício da faculdade mimética – em ambos os casos, claro está, tal finalidade é *política*. (“A questão importante, contudo, é saber qual a utilidade para a criança desse adestramento da faculdade mimética.”¹⁰⁸) A perfeição da comunidade platônica (que em realidade é uma *imagem* da alma produzida¹⁰⁹ no *logos*) reside no conhecimento transparente das funções dos indivíduos e das instituições: a questão política por excelência. A faculdade mimética, portanto, não é uma capacidade de “imitar” uma natureza passiva dada, mas antes uma possibilidade fundamental de se assemelhar a uma configuração (ou antes, ao configurar-se) da natureza viva, que sempre se anuncia de modo fugaz, com “confusas palavras”, como no poema de Baudelaire. Em sentido grego, é a qualidade de ser conforme a natureza, ser *katà phýsin*. Em sua aula sobre “O conceito de mímesis no pensamento de Adorno e Benjamin” Jeanne Marie Gagnebin nos ensina:

“[...] a mímesis será ligada por definição ao jogo e ao aprendizado, ao conhecimento e ao prazer de conhecer. O homem é capaz de produzir semelhanças porque reage, segundo Benjamin, às semelhanças já existentes no mundo. De maneira paradoxal, essas semelhanças não permaneceram as mesmas no decorrer dos séculos. A originalidade da teoria benjaminiana está em supor uma história da capacidade mimética. Em outras palavras, as semelhanças não existem em si, imutáveis e eternas, mas são descobertas e inventariadas pelo conhecimento humano de maneira diferente, de acordo com as épocas.”¹¹⁰

exigência aporética de Platão – mas muito mais a *relação* entre a imagem e o objeto.” Grifo no original. GAGNEBIN. *Do conceito de mímesis...* P. 85.

¹⁰⁸ BENJAMIN. *A doutrina das semelhanças* P. 108.

¹⁰⁹ PLATÃO. *A República*. P. 54.

¹¹⁰ GAGNEBIN. *Do conceito de mímesis...* P. 97-98

A faculdade mimética é a possibilidade de produzir semelhanças sendo semelhante aos processos que engendram semelhanças¹¹¹ – por isso Benjamin insiste no *caráter experimental* de todo saber mimético. Semelhanças são criadas ou percebidas? Talvez melhor mesmo seja dizermos *produzidas* — tanto em sentido platônico de passar do não-ser ao ser,¹¹² quanto em sentido materialista de produzir as condições de existência, se é que estamos tratando de sentidos tão distintos assim; desde que nos atenhamos ao fato de que semelhanças não podem ser fixadas como objetos, como outros produtos do real. *Produção (Poiesis)* era mesmo o nome do *ato* criador, respaldado em uma visão antecipada da Idéia que lhe determinava. Tais descobertas – ou antecipações – acontecem no instante em que uma configuração é apreendida, seja no momento do nascimento (como na astrologia), seja em um momento chave para uma revolução política (como Benjamin lê o início do século XX) ou mesmo na criança que experimenta, ao brincar, as possibilidades de suas próprias condições sociais. A descrição de Benjamin torna possível, a nosso ver, evidenciar o tênue limite entre *percepção* e *produção* — sem tentar “resolvê-lo”. Não por acaso o semelhante é dito percebido/produzido de forma praticamente indiscriminada. Essa aparente falta de rigor terminológico mostra, na verdade, que tomar a decisão por um dos lados desta oposição é perder a possibilidade de compreender a configuração viva do objeto histórico. As conseqüências da radicalização de um dos pólos são claramente epistemológicas, isto é, denunciam as concepções de verdade implícitas: ou o conhecimento é *des-coberto* e, portanto, já era uma pré-figuração do ser, estava potencialmente “pronto” ou o conhecimento é *produzido* pelos sujeitos que conhecem de acordo com a determinação de suas faculdades *a priori* de conhecimento. Em suma, uma nova chave para uma velha polarização: aquela entre um subjetivismo por um lado e um objetivismo por outro – em nenhum dos casos há espaço para o “novo”. No caso de Benjamin, não decidir, mas manter a tensão dialética permite resistir, ao mesmo tempo, ao positivismo dos fatos e ao relativismo subjetivo pós-moderno; desta forma talvez seja possível apontar justamente para o fato de que mesmo uma verdade respaldada por critérios objetivos sempre se

¹¹¹ “Mas é o homem que tem a capacidade suprema de *produzir* semelhanças.” BENJAMIN. *A doutrina das semelhanças*. P. 108. Grifo nosso.

¹¹² Cf. PLATÃO. *Sofista*. 219b; e *Banquete*, 205b. In: Diálogos: O Banquete, Fédon, Sofista, Político. Tradução: José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

encontra oposta à possibilidade da arbitrariedade do cognoscente — e isto não se resolve (a natureza *engendra*, o homem *produz* semelhanças). Podemos arriscar assumir que é o limiar entre o arbitrário e o necessário o lugar epistemológico do pensamento de Walter Benjamin. Nesta mesma perspectiva, Adorno afirma: “A adivinhação era o modelo de sua filosofia.”¹¹³ Não por acaso, iniciamos a discussão do semelhante falando da astrologia. O que podemos aprender com tal comparação? A figura do astrólogo reúne um “sujeito” que conhece (produz conhecimento) e a objetividade exposta pela constelação, e na medida em que inquire às estrelas o futuro do seu povo, ele *produz, adivinha e desvela a verdade*.

A famosa alegoria platônica da caverna serve para nos ensinar uma peculiaridade de ser homem — faz parte de sua condição perfazer o movimento e *retornar* à caverna. O lugar profundo de dúvidas, sombras, aparência: *esquecimento* – a pregnância da visão do exterior serve como impulso para a *rememoração*. Nossa condição é uma tensão entre o que se esquece e o que se lembra, entre o que se perde e o que se fixa daquilo que é percebido. Neste ponto se entrecruzam sonho e vigília, lembrança e esquecimento, visto e não visto – e todo o tecido da realidade aparece nesta tensão entre memória e esquecimento, sendo a decifração destas semelhanças a parte que nos cabe. No brilhante ensaio “A imagem de Proust” Walter Benjamin inverte a concepção tradicional que põe a memória como uma faculdade determinante da percepção/rememoração,

“Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? A memória involuntária, de Proust, não está mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos reminiscência? Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos

¹¹³ ADORNO, T. W. *Caracterização de Walter Benjamin*. In: BENJAMIN, Walter Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política. Relógio D’Água Editores, 1992. P. 10.

em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós.”¹¹⁴

O reino dos sonhos¹¹⁵ é provavelmente o campo onde nossas experiências com a faculdade mimética se realizam de maneira mais aguda¹¹⁶, uma vez que o mundo não nos aparece mais como um reino de semelhanças como outrora. Não por acaso, a transição do século XIX para o século XX é marcada pela elevação da interpretação de sonhos a um status de tema científico com a psicanálise freudiana – a mesma época que motiva praticamente toda vida intelectual de Benjamin, a mesma época de Proust. Assim como em um sonho ou em um acontecimento que se apresenta à memória, a ida ao exterior da caverna precisa ser re-apropriada no interior do esquecimento da caverna. Todavia, esse desfazer o trabalho do esquecimento (“Cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido.”) com reminiscências e ações intencionais não constitui um entrave, pois “é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo da textura.”¹¹⁷ Muito pelo contrário, trata-se exatamente do ponto em que se cruzam a imagem que perpassa veloz e precisa ser apreendida em sua fisionomia e, a ação política que salta sobre um tempo vazio e homogêneo do progresso para um tempo saturado de tensões¹¹⁸. É o ponto onde a teoria benjaminiana da interpretação mostra que sua base radical é a liberdade de se apropriar do passado (e também do futuro não-realizado deste passado) no interesse de renovação e emancipação política – em um termo caro ao próprio Benjamin: de *redenção*.¹¹⁹

¹¹⁴ BENJAMIN. *A imagem de Proust*. In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1996. P. 37.

¹¹⁵ É digno de nota que, como veremos, o mundo onírico seja o principal “diluyente” utilizado pelo Surrealismo em seus experimentos.

¹¹⁶ “A semelhança entre dois seres, a que estamos habituados e nos confrontamos em estado de vigília, é apenas um reflexo impreciso de semelhança que reina no mundo dos sonhos, em que os acontecimentos não são nunca idênticos, mas semelhantes, impenetravelmente semelhantes entre si.” Ibidem. P.38.

¹¹⁷ Ibidem. P. 37.

¹¹⁸ “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. Os passado só se deixa ficar como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.” Idem. *Sobre o conceito de História*. P. 224. Tese 5.

¹¹⁹ “A crítica revolucionária do que está acontecendo implica a crítica revolucionária do que aconteceu. [...] O pensamento só pode enfrentar a tarefa de transformar o mundo se não se esquivar à luta pela autotransformação, ao acerto de contas com aquilo que ele tem sido e precisa deixar de ser.” KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. P. 14

Aqui nos interessa lembrar que a visibilidade da idéia fora da caverna é fugaz, abrupta, demanda um processo imitativo para acostumar a visão (sombras, fogo, coisas e então o sol) e quando menos se espera se está na caverna novamente: rememorando o que perpassou veloz e novamente passando por um processo imitativo para se viver em comunidade na caverna. Toda *tékhnē*, toda produção humana é mimética; a busca pela natureza das idéias nelas mesmas – este eterno lugar-comum monocórdio quando se fala em Platão e na filosofia em geral – interessa menos do que as transformações dos *comportamentos* e dos *processos* miméticos, os quais Benjamin acredita terem se deslocado para o âmbito da linguagem, em um movimento que parece apontar¹²⁰ em direção ao caráter extra-sensível das semelhanças. Há que se suspeitar da possibilidade de “clareza e distinção” em relação à natureza das idéias mesmas; pois afinal, por que o próprio Platão falaria por imagens? O próprio *logos* só garante sua verdade quando se *assemelha*¹²¹ à Idéia – à idéia sempre falta um “veículo material”, por assim dizer. Benjamin também vê no *logos* a pregnância do semelhante, e afirma que o conceito de semelhança extra-sensível “... deixa claro que nossa percepção não mais dispõe do que antes nos permitia falar de uma semelhança entre uma constelação e um ser humano”, e mostra por outro lado que “possuímos também um cânone, que nos aproxima de uma compreensão mais clara do conceito de semelhança extra-sensível. É a linguagem.”¹²²

Dialogando tanto com tradições místicas de compreensão da linguagem quanto com conhecimentos obtidos cientificamente, é possível para Benjamin destacar dois pólos complementares do desenvolvimento histórico da linguagem: de um lado, tem-se o caráter “mágico” que jaz na gênese de todas as línguas: o poder mimético da relação entre o *som* da palavra e seu significado, e o movimento que passa também pela semelhança entre a palavra escrita e o significado,¹²³ indo para a mais sutil de

¹²⁰ “Talvez não seja temerário supor que exista uma direção essencialmente unitária no desenvolvimento histórico dessa faculdade mimética.” BENJAMIN. *A doutrina das semelhanças*. P.109.

¹²¹ Ao ser inquirido pelo filósofo Parmênides no diálogo homônimo sobre a natureza das idéias, eis a resposta de Sócrates: “... penso que o mais provável é: que essas idéias (*eidē*) existem na realidade como modelos (*paradéigmata*), e tudo mais a elas se assemelham (*eoikénaí*), sendo a elas *semelhantes* (*homoiómata*), sua participação nas idéias não sendo nada além de assemelhar-se (*eikasthénaí*).” PLATO, Parmênides. 129a. Grifo nosso.

¹²² BENJAMIN. *A doutrina das semelhanças*. P. 110.

¹²³ “Se ordenarmos várias palavras das diferentes línguas com a mesma significação, em torno desse significado, como seu centro, pode-se verificar como todas essas palavras, que não têm entre si a menor semelhança, são

todas as semelhanças: a semelhança da palavra escrita com a falada. Aqui só compreenderemos a importância deste último nível de semelhança lingüística se nos ativermos ao outro pólo dialético: a dimensão semiótica e comunicativa da linguagem, uma vez que “todos os elementos miméticos da linguagem [...] só podem vir à luz sobre um fundamento que [...] não é outro que a dimensão semiótica e comunicativa da linguagem.”¹²⁴ A relevância deste nível de processo mimético reside justamente no “quebra-cabeça” no qual se torna o texto literal da escrita¹²⁵. A semelhança que surge “do contexto significativo contido nos *sons* da frase” com todas suas efêmeras características perpassa “em um instante, com a velocidade do relâmpago”¹²⁶ para ser *lida* – este é exatamente o ponto crucialmente político almejado por Benjamin: seja de modo mágico ou profano, esta semelhança irrompe do ato de *leitura*. O momento crítico, esse *kairós* da irrupção do semelhante presente no texto, se dá como o relampejar da compreensão de qualquer texto, seja a leitura profana ou mágica, e que “o leitor por nenhum preço pode esquecer se não quiser sair de mãos vazias.”¹²⁷ Já havíamos anunciado acima: *uma visão sempre culmina em leitura*. Platão sempre foi um leitor perspicaz dos processos miméticos envolvidos na educação. Pode a estrutura de uma formação social ser pensada como uma forma de *mimesis* da *psique* dos próprios cidadãos? Pois bem, parece-nos que é exatamente deste tipo de semelhança que trata o discurso d’*A República*. a comparação entre os processos de surgimento de uma Polis justa com os processos que formam uma *psique* justa:

“Sabes que há tantas espécies de caráter como formas de governo? Ou pensas que essas formas provêm dos carvalhos e da

semelhantes ao significado situado no centro. Tal concepção é naturalmente próxima das teorias místicas ou teológicas, sem com isso abandonar o âmbito da filologia empírica.” Ibidem. P. 111.

¹²⁴ Ibidem. P. 112

¹²⁵ “A moderna grafologia ensinou-nos a identificar na escrita manual imagens, ou antes, quebra-cabeças, que o inconsciente do seu autor nela deposita. É de supor que a faculdade mimética, assim manifestada na atividade de quem escreve, foi extremamente importante para o ato de escrever nos tempos recuados em que a escrita se originou. A escrita transformou-se assim, em um arquivo de semelhanças, de correspondências extra-sensíveis.” Ibidem. P. 111. Veja-se também: “A doutrina dos sacerdotes era simbólica no sentido de que nela coincidiam o signo e a imagem. Como atestam os hieróglifos, a palavra exerceu originariamente também a função de imagem.” ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1985 (reimpressão 2006). P. (27)

¹²⁶ BENJAMIN. *A Doutrina das semelhanças*. P. 112. Grifo nosso. Compreenderemos a importância do “som” da palavra mais adiante.

¹²⁷ Ibidem. P. 113.

rocha, e não dos costumes dos cidadãos, que arrastam todo o resto para o lado para que pendem?¹²⁸

Com esta aguda ironia Sócrates aponta, a um só tempo, para duas relações dialéticas: uma, entre os cidadãos e a Polis no que diz respeito à fisionomia de ambos, e outra em relação à famosa tensão entre natureza e cultura, entre *phýsis* e *nómos* e, como temos tentado mostrar, pensar estas relações sob a égide das semelhanças extra-sensíveis pode abrir-nos uma perspectiva que seja ao mesmo tempo não-dicotômica e não-sintética, que não destrua as tensões e diferenças – exatamente o que ouvimos a cada vez que Benjamin escreve o termo “dialética”¹²⁹. Platão pretende ler no “nascimento” de uma cidade o surgimento também da justiça, isto é, *pretende experimentar na linguagem* (“produzir no *logos*”) *a repetição do processo que engendra a semelhança entre a alma bem equilibrada – a do verdadeiro guardião, sabemos – e a Polis bem equilibrada em suas funções e portanto, justa.*

Não obstante, apontaremos para o fato de que a cisão epistemológica do mundo entre exterior objetivo e interior subjetivo filia-se também às aventuras platônicas. O Esclarecimento¹³⁰ é, sob certo aspecto, a culminação deste mundo cindido e compartimentado, onde foi pretendido um completo banimento da *mimesis* – que se refugiou nas artes, as quais, apartadas do processo de produção material transformaram-se em “belas artes” e foram desconsideradas enquanto fontes de saber ou vias de acesso à verdade. Em sua famosa “Dialética do Esclarecimento”, Adorno e Horkheimer, certamente influenciados pelas reflexões de Benjamin, detectam o reflexo daquela citada cisão dentro da própria linguagem: uma espécie de divisão do trabalho¹³¹, onde a imitação se assemelha desistindo de conhecer e o

¹²⁸ PLATAO. *A República*. P. 258.

¹²⁹ Benjamin não parece se interessar pelas “superações” (*aufhebungen*) dialéticas em sentido hegeliano. “Ele mesmo [...] diria que precisava estudar melhor os textos de Hegel, assumindo assim, implicitamente, que seu conhecimento deles era insatisfatório.” KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. P. 36. Todavia, não julgamos que as diferenças entre estas dialéticas se devam apenas a este “desconhecimento”. Se lográmos êxito, a dialética própria de Benjamin manifestar-se-á ao fim deste trabalho.

¹³⁰ Esclarecimento é a tradução de *Aufklärung* que, mais do que apenas o Iluminismo enquanto movimento histórico situado, trata-se do movimento da própria razão na história – sua marcha dialética.

¹³¹ “Com a nítida separação da ciência e da poesia, a divisão do trabalho já efetuada com sua ajuda estende-se à linguagem. É enquanto signo que a palavra chega à ciência. Enquanto som, enquanto imagem, enquanto palavra propriamente dita, ela se vê dividida entre as diferentes artes, sem jamais deixar-se reconstituir através de sua adição, [...] Enquanto signo, a linguagem deve resignar-se ao cálculo; para conhecer a natureza, deve renunciar à

conhecimento científico conhece (domina)¹³² prescindindo de suas possibilidades miméticas. Nesta perspectiva, o movimento unilateral do esclarecimento vincula a *mimesis* ao mito e o conhecimento à dominação; por isso a forma de conhecimento legítima a partir da modernidade é a do conhecimento que interfere gerando resultados conceitualmente abstratos e materialmente eficientes. O que é trazido por Benjamin – e bem recebido por Adorno, Horkheimer e outros – é que esta separação radical não se sustenta, ou formulado de outra maneira: há um entrelaçamento fundamental entre mito e esclarecimento que sustenta o próprio esclarecimento, há dominação no mito como há imitação no conhecimento¹³³. O que o esclarecimento se apressa por tentar destruir, isto é, as qualidades e diferenças específicas, a *mimesis* tem por função salvar¹³⁴. Aquilo que se assemelha não se quer idêntico, sob nenhuma condição, mas antes, *semelhante*¹³⁵. A constatação de que o conhecimento (e mesmo a linguagem como apontamos acima) tem sua origem em uma relação ao menos simbiótica com a *mimesis* nos abre caminho para o que dizem esses pensadores da chamada “escola de Frankfurt” – em uma imagem: o caçador que se disfarçava com peles de animais da mesma espécie de sua própria presa mostra, a um só tempo, que poder e obediência, esclarecimento e conhecimento mimético co-habitaram um mesmo ambiente; *mimesis* que produzia conhecimento experimental. Platão, seja qual for a contribuição que lhe atribuem neste processo, também se mostra um co-habitante tanto da *mimesis*¹³⁶ (com suas

pretensão de ser semelhante a ela. Enquanto imagem, deve resignar-se à cópia; para ser totalmente natureza *deve renunciar à pretensão de conhecê-la*.” ADORNO & HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento*. P. 27. Grifos nossos.

¹³² “A técnica é a essência desse saber, que não visa conceitos e imagens, nem o prazer do discernimento, mas o método, a utilização do trabalho de outros, o capital.” Ibidem. P.18.

¹³³ Há conhecimento na *mimesis*! Em Aristóteles: “... insiste na sua característica de ‘reconhecimento’. [...] A atividade intelectual remete ao logos (*sullogizesthai*), mas não repousa sobre uma relação de causa e efeito: Enraíza-se muito mais no reconhecimento de ‘semelhanças’.” GAGNEBIN. *Do conceito de mimesis...* P.85-86. Além disso, Patrícia Lavelle mostra proximidades entre a faculdade da imaginação kantiana e a faculdade mimética benjaminiana: cf. LAVELLE, Patrícia. *A árvore e o juízo: As raízes criticistas da filosofia da linguagem de W. Benjamin*. In: Artefilosofia/ Instituto de Filosofia, Artes e Cultura / Universidade Federal de Ouro Preto / IFAC, n. 6 (abril. 2009) - . – Ouro Preto: IFAC, 2009.

¹³⁴ “As múltiplas afinidades entre os entes são recalcadas pela única relação entre o sujeito doador de sentido e o objeto sem sentido, entre o significado racional e o portador *ocasional*/do significado. No estágio mágico, sonho e imagem não eram tidos como mero sinais da coisa, mas como *ligados a esta por semelhança ou pelo nome*. A relação não é a da intenção, mas do parentesco. Como a ciência, a magia visa fins, mas *ela os persegue pela mimese*, não pelo distanciamento progressivo em relação ao objeto.” ADORNO & HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento*. P. 22. Grifos nossos.

¹³⁵ A longa sobrevivência histórica do Cristianismo marca, por exemplo, mesmo ainda em Descartes, a pujança da idéia de “imagem e semelhança” com o divino – a razão é o direito divino de dominar as criaturas: obediência e dominação entrelaçadas.

¹³⁶ “Como vários comentadores ressaltaram, a própria filosofia de Platão repousa profundamente sobre uma concepção mimética do pensamento: trata-se, para o filósofo, de sempre traduzir e reproduzir o paradigma ideal.

imagens e seus próprios mitos, suas secularizações das sabedorias arcaicas) quanto do esclarecimento (com sua dialética, sua teoria das idéias e seu ímpeto para compreender o mundo com o *logos*).

Texto significava para os romanos, segundo Benjamin, “aquilo que se tece”¹³⁷. É impossível não lembrarmos nesse ponto que Platão parece conceder valor extremamente negativo à escrita no Fedro – e conseqüentemente à leitura. Todavia, se em um sentido a escrita “tornará os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória”, noutro sentido (que lhe é complementar) esta escrita só pode ser elogiada enquanto um auxiliar não para a memória, mas para a recordação¹³⁸. Se as semelhanças miméticas, por assim dizer, migraram historicamente quase que exclusivamente para o âmbito da linguagem, isto pode ser um sintoma de que quanto mais nos afastamos da fonte, mais necessitamos de auxiliares para a recordação. Quanto mais longínqua fica nossa “ida” ao exterior da caverna, mais precisamos nos encaminhar para reconhecer nos registros (sombras) seu potencial emancipador – claro está, na relação de Benjamin com a escrita, a presença de suas influências da tradição mística judaica. Esta “fonte” tem aqui uma função alegórica e não literal — arriscando uma formulação dialética: confiamos à linguagem ao longo da história o potencial de despertar-nos para a presença do eterno, do imutável, da “idéia” sempre coligada à materialidade efêmera de suas manifestações; concedemos à linguagem o poder que outrora fora dos clarividentes, enquanto um

“*medium* em que as faculdades primitivas de percepção do semelhante penetraram tão completamente, que ela se converteu no *medium* em que as coisas se encontram e se relacionam, não diretamente, como antes, no espírito do vidente ou do sacerdote, mas em suas essências, nas substâncias mais fugazes e delicadas, nos próprios aromas. Em suma: a clarividência confiou

Há portanto em Platão um gesto mimético originário que ele deve distinguir a qualquer preço da atividade mimética ilusória. No diálogo *Sofista*, ele diferenciará entre várias formas de *mimesis*: uma filosófica, que representa autenticamente as essências, e as outras, produtoras de simulacros que devem ser combatidas e rejeitadas. (235c)” GAGNEBIN. *Do conceito de mimesis...* P. 84.

¹³⁷ Idem. *A imagem de Proust*. P. 37.

¹³⁸ PLATÃO. *Fedro*, p. 269. Analisar a especificidade desta distinção em Platão excede nosso escopo, por ora. Mas há uma relação extremamente semelhante no tratamento que Benjamin concede à memória, como veremos no próximo capítulo, no item 3.1.3.

à escrita e à linguagem suas antigas forças, no correr da história.”¹³⁹

– e agora a iluminação, que terá caráter profano¹⁴⁰, tem que partir de uma apropriação e não de uma “volta às origens”. Afirmamos acima a força da visão para compreendermos a *mimesis*, principalmente em relação ao modo com que os gregos a abordavam. Se Benjamin aponta para a visão fugaz do semelhante, ele também anuncia a necessidade de se ouvir o *eco* presente em cada uma dessas irrupções:

“Já foi descrito muitas vezes o *déjà vu*. Será tal expressão realmente feliz? Não se deveria antes falar de acontecimentos que nos atingem na forma de um eco, cuja ressonância que o provocou parece ter sido emitida em um momento qualquer na escuridão da vida passada? Além disso, acontece que o choque com que um instante penetra em nossa consciência, como algo já vivido, nos atinge, o mais das vezes, na forma de um som. É uma palavra, um rumor ou um palpar, aos quais se confere o poder de nos colocar desprevenidos ao frio jazigo do passado, de cuja abóbada o presente parece ressoar apenas como um eco.”¹⁴¹

Talvez não seja despropositado lermos (ou melhor, ouvirmos) também os *ecos* do tecido da realidade, que se apresentam de acordo com “a trama da recordação” e a “urdidura do esquecimento”¹⁴², em seus *processos* miméticos e re-mimetizá-los na vida política, por assim dizer. É necessário despir suas nuances, não como quem descasca um fruto em busca de seu núcleo objetivo, mas como aquele que descasca o fruto percebendo que o “conteúdo” são as próprias cascas e que singular é o modo “sempre novo, originário, e irreduzível”¹⁴³ em que se entrelaçam as cascas. Benjamin tem uma imagem para isso, recorrendo novamente às crianças: “... a meia, que tem a estrutura do mundo dos sonhos, quando está enrolada, na

¹³⁹ BENJAMIN. *A Doutrina das semelhanças*. P. 112.

¹⁴⁰ A iluminação profana é tema vindouro, no contexto da análise do Surrealismo. Por enquanto, veja-se: GATTI, Luciano. *Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana*. In: *Artefilosofia/ Instituto de Filosofia, Artes e Cultura / Universidade Federal de Ouro Preto / IFAC*, n. 6 (abril. 2009) -. – Ouro Preto: IFAC, 2009.

¹⁴¹ BENJAMIN, Walter. *Notícia de uma morte*. In: *Obras escolhidas vol. II: Rua de mão única*. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1995. P. 89.

¹⁴² Idem. *A imagem de Proust*. P. 37.

¹⁴³ Idem. *A Doutrina das semelhanças*. P. 111

gaveta de roupas, e é ao mesmo tempo ‘bolsa’ e ‘conteúdo’.”¹⁴⁴ De forma semelhante, os cidadãos e a *Polis* são “bolsa” e “conteúdo” da política e da justiça, e precisam ser virados e revirados, como fazem as crianças para que a bolsa “vire” meia – é preciso “virar” um ajuntamento de indivíduos em um todo político ordenado. Platão nos pediu para lermos onde as coisas parecerem maiores, buscando encontrar suas semelhanças presentes nas coisas menores.¹⁴⁵ Séculos e séculos se preocuparam em ver os objetos que projetavam as sombras, mas até agora temos mantido os ouvidos fechados fora da caverna e ignorado as vozes e os donos das vozes de onde provêm os ecos.

3. — em outras palavras: uma política poética?

3.1 A experiência do choque

A “Experiência”¹⁴⁶ é uma questão cara a Walter Benjamin desde o início de sua trajetória intelectual. Tendo sua formação filosófica se realizado no interior de círculos neo-kantianos, muito cedo Benjamin protestou contra a restrição da experiência proposta por Kant (e o kantismo¹⁴⁷ subsequente) que considerava a experiência científica como modelo para toda experiência possível. Interessamo-nos, sobretudo, na forma amadurecida da exposição da questão atingida na década de 1930, nos ensaios *O Narrador, Experiência e Pobreza* e, principalmente, no texto *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*, onde se mostram algumas oposições que nos permitirão compreender a noção de experiência, a saber: entre as histórias “tradicionais” e o romance moderno, entre informação e conselho, entre memória e rememoração e, talvez a principal, entre experiência (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebniss*). Tais elementos devem servir-nos de guia para compreendermos as transformações às quais a percepção humana foi historicamente submetida.

¹⁴⁴ Idem. *A imagem de Proust*. P. 39.

¹⁴⁵ “Se se ordenasse a pessoas com visão pouco apurada que lessem de longe letras escritas em caracteres miúdos e uma delas descobrisse que essas mesmas letras se encontram escritas em um outro lugar em grandes caracteres e em um espaço maior, ninguém duvidaria de que seria mais fácil ler primeiro as letras grandes e examinar em seguida as miúdas, para ver se são de fato iguais. [...] em uma Polis, a justiça é mais visível e mais fácil de ser examinada.” PLATÃO. *A República*. P. 53.

¹⁴⁶ Para uma análise detalhada do desenvolvimento da questão da experiência desde os textos de juventude, veja-se: CAYGILL, Howard. *Walter Benjamin: The colour of experience*. London: Routledge. 1998.

¹⁴⁷ Ao menos essa era a versão dominante nos meios acadêmicos da época do jovem Benjamin: o neo-kantismo de Hermann Cohen e outros, que reduziram a filosofia de Kant a uma espécie de epistemologia das ciências naturais, elevando esta forma de experiência ao status de “a” experiência.

3.1.1 Crise da experiência

A primeira seção do ensaio *Sobre Alguns Temas em Baudelaire* é profundamente rica para nos iniciar, e como apontamos no início da sessão 2.3, também neste ensaio Benjamin afirma a tese de que a arte demanda percepções que a geração seguinte estará mais apta a fornecer. Nesta primeira sessão, Benjamin busca se entender com o fato de que Baudelaire tenha sido o último poeta lírico a ter êxito buscando compreender o “perfil” de seu público, “de todos, o mais ingrato”¹⁴⁸. Esta ingratidão é o sintoma explícito de que as modificações sociais vertiginosas influenciavam drasticamente as condições de recepção das obras de arte – em lugar da contemplação demorada, surgia uma distração necessária, graças às volumosas massas se movendo em todas as direções e aos infindáveis estímulos sensoriais. “A lírica não era mais a poesia em si” porque possivelmente *a experiência poética não se encontrava mais próxima da experiência do leitor*:

Se as condições de receptividade de obras líricas se tornaram menos favoráveis, é natural supor que a poesia lírica, só excepcionalmente, mantém contato com a experiência do leitor. E isso poderia ser atribuído à mudança na estrutura dessa experiência.”¹⁴⁹

Em segundo lugar, pode-se observar fenômeno análogo no terreno da Filosofia: a tentativa reiterada de se apropriar da “verdadeira” experiência – as chamadas “filosofias da vida”. A continuada denegação de felicidade promovida pelo capitalismo, o *spleen* (Baudelaire), a morte de Deus (Nietzsche), tudo isso desperta o sentimento de que a vida urbana das massas “não pode” ser a “verdadeira” experiência – esta passa a ser buscada em uma arte idealizada, em uma natureza idealizada e, em última instância, no mito. Isto significa: tais “filosofias da vida” tentavam buscar uma forma de (idealmente) reaproximar a “verdadeira” experiência, que possibilitava a poesia, da vida ordinária dos centros urbanos. (Cabe ter em mente aqui o fato de que este movimento é análogo àquele que a arte buscou depois de emancipar-se de suas raízes culturais, criando sua própria teologia no movimento “arte pela arte”. Em ambos os casos, as transformações são agudas o

¹⁴⁸ BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. In: Obras escolhidas vol. III: Charles Baudelaire um lírico no auge no capitalismo. São Paulo: Ed. Brasiliense. 2000. P.103.

¹⁴⁹ Ibidem. P. 104.

suficiente para, ao menos no primeiro momento, deixarem um vazio aparentemente intransponível). Dentre estas filosofias Benjamin destaca a obra *Matière et Memoire*, de Henry Bergson para ilustrar como a busca da suposta verdadeira experiência estava em jogo e, contudo, como o modelo de investigação era completamente a-histórico e orientado pelo modelo das ciências naturais (pela Biologia, no caso desta obra). Bergson recusa qualquer determinação histórica da memória e com isso nunca pôde pôr a descoberto o próprio chão de onde emanava a necessidade de seu pensamento: a opressiva vida no mundo capitalista.

3.1.2 Narrativa, romance e informação.

Quando pretende analisar o desaparecimento da arte da narrar, Benjamin não tem em vista uma discussão “estética”. Em primeiro lugar, a tradução de “*der Erzähler*” por “O narrador” parece sugerir um determinado artifício bem específico, cuja existência está desaparecendo, e este não é exatamente o caso. Poder-se-ia arriscar uma versão mais literal como “o contador de histórias” e com isso abrir a questão já através do próprio título, como se pode notar no início do ensaio: “Descrever um Leskov como narrador não significa trazê-lo mais perto de nós, e sim, pelo contrário, aumentar a *distância* que nos separa dele.”¹⁵⁰ São as pessoas em geral, as comunidades que estavam perdendo sua capacidade de contar histórias. Talvez possamos até dizer: Benjamin denunciou que as próprias histórias (no plural) estavam desaparecendo. Neste ensaio torna-se explícito o fato de que a Experiência vincula-se a história, à tradição, aos conteúdos coletivos que sustentam os membros das coletividades em suas experiências singulares. “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.”¹⁵¹

Existe um certo movimento que parece subjazer a todas as oposições que utilizaremos para esclarecer a Experiência: um deslocamento de ênfase entre os pólos individual e coletivo, ou histórico e psicológico, para ficarmos mais próximos

¹⁵⁰ Idem. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1996. P. 197. Grifo nosso.

¹⁵¹ Ibidem. P. 198.

aos termos do autor. Começaremos com a relação entre o romance e as narrativas – cabe observar, que estas oposições não são antagonismos excludentes, mas antes, uma espécie de procedimento de Benjamin que mostra o objeto investigado contrastando-o com outros elementos, tornando assim nítidos os contornos de ambos.

“O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.”¹⁵²

Pois bem, não por acaso, o romance é uma manifestação artística consonante com o espírito da modernidade, isto é, com a emancipação do sujeito posto como fundamento da experiência. O romance amplia, em relação à narrativa tradicional, as possibilidades de o artista manifestar-se na sua mais absoluta singularidade, diminuindo, em contrapartida, a possibilidade de que os outros participem daquela experiência. O trecho “o romancista segrega-se” deve ser lido como “os sujeitos segregam-se”, e isto a tal ponto que paulatinamente se tornam incapazes de comunicar suas experiências com os outros de um modo que os faça também participar delas. Desta forma, aquilo que o narrador prescindia deliberadamente passa a ser não apenas necessário, mas essencial para a estrutura do romance, a saber, o contexto psicológico dos atos das personagens, como segue:

“o extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação.”¹⁵³

¹⁵² Ibidem. P. 201.

¹⁵³ Ibidem. P. 203.

Esta é a chave que permite compreender porque as grandes narrativas não eram “fechadas”, mas foram consolidadas ao longo de gerações que se permitiam não apenas “gozar esteticamente”, mas incorporá-las ao tecido das experiências comuns, das tradições. Basta pensarmos nos inúmeros *aedos* que levaram as histórias de Aquiles, Odisseu e outros a todos os cantos da Grécia e durante tantas gerações, ou ainda, nas infundáveis histórias contadas por *Sheherazade* nas mil e uma noites. Uma das diferenças fundamentais surge quando pensamos nos leitores (ou ouvintes) ao “fim” das duas formas: enquanto na narrativa tradicional a pergunta “o que aconteceu depois?” não só é esperada como é necessária e fomenta a continuidade das histórias na noite seguinte, o romance tem um fim em sentido forte e, geralmente, a perplexidade do autor diante de sua própria vida é levada a tamanho extremo que o leitor sai de “mãos vazias”, apenas com a questão sobre “o sentido da vida”. Busca pelo sentido da vida e pela moral da história são as conseqüências sugeridas pelo romance e pela narrativa, respectivamente.

“[a narrativa] tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se ‘dar conselhos’ parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em conseqüência, não podemos aconselhar nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada.”¹⁵⁴

Eis uma formulação original e extremamente perspicaz de Benjamin: dar conselhos é sugerir um final para a história que está sendo contada. Para tal, ambos narrador e ouvinte precisam *participar* de alguma “história” em comum e por isso as narrativas adquirem seu tom de ensinamento: aquele que já trilhou um caminho pode sugerir atalhos para aquele que ainda irá percorrê-lo. O que muda no mundo moderno? Apenas a certeza de que o caminho que o próximo deverá seguir não se aproximará do velho caminho percorrido pelo experiente que, com isso, não pode sugerir um final porque desconhece o possível desdobrar do enredo. Já temos em mente que este movimento é um reflexo do que acontece também nas relações de produção:

¹⁵⁴ Ibidem. P. 200.

divisão social do trabalho acelerada pelos desenvolvimentos técnicos, o que gera ainda mais uma consequência importante para nossa investigação:

“verificamos que com a consolidação da burguesia – da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes – destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce essa influência. Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação.”¹⁵⁵

A informação, desta perspectiva, é a culminação de um tipo de história que se recusa deliberadamente a participar da experiência de seus leitores/ouvintes. Tudo na informação se opõe à narrativa tradicional: esta retira sua autoridade da velhice, aquela da novidade; esta pretende ser incorporada e modificada pelo receptor, aquela não permite o menor contato com o receptor. Mal o leitor recebeu uma informação, já recebe outra, de características propositalmente diferentes e assim por diante – basta que pensemos na estrutura dos jornais e telejornais até hoje: catástrofes naturais, escândalos políticos e última rodada dos campeonatos esportivos em seqüência, sem a menor conexão entre si e sem a menor possibilidade de reflexão: só os fatos (ditos) brutos (seguidos pelos comerciais publicitários, é claro).

“A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perder tempo tem que *se explicar* nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver.”¹⁵⁶

A informação tem que se explicar. O que isto quer dizer? Bem, como vimos, a característica essencial do romance é a contextualização psicológica que substitui as “lacunas” que eram “ocupadas” pelos conteúdos da experiência coletiva – o autor se expõe. A informação, graças a sua pretensão de positividade e objetividade, graças a sua impessoalidade, deixa explícito o paradoxo que a sustenta: precisa

¹⁵⁵ Ibidem. P. 202.

¹⁵⁶ Ibidem. P. 204. Grifo nosso.

explicar “como se fosse de todos” a perspectiva de alguns – quem pensou em aparelho ideológico antecipou-se corretamente. Isto também fornece pistas para compreendermos porque Benjamin acredita que a informação põe também o romance em crise, qual seja: por expor o romance a um relativismo radical e enfraquecê-lo no diz respeito a qualquer possibilidade de ser também um veículo de exposição da verdade, isto é, torna o romance uma *mera* ficção, enquanto a informação é baseada em fontes objetivas. Em “Sobre Alguns Temas em Baudelaire” encontramos também a afirmação de que a informação tem por propósito impossibilitar que os acontecimentos narrados se incorporem à Experiência dos leitores:

“[seu propósito] Consiste em isolar acontecimentos do âmbito onde eles pudessem afetar a experiência do leitor. Os princípios da informação jornalística (novidade, concisão, inteligibilidade e, sobretudo, falta de conexão entre uma notícia e outra) contribuem para esse resultado, do mesmo modo que a paginação e o estilo lingüístico. [...] Os jornais são impressos em grandes tiragens. Nenhum leitor dispõe tão facilmente de algo que possa informar a outro.”¹⁵⁷

3.1.3 Memória e rememoração

“... a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em *conservar* o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade de reprodução.”¹⁵⁸ Esta afirmação é basilar para marcar definitivamente a diferença entre a narrativa e o romance (e, sobretudo, entre narrativa e informação) e, também, para apontar o caminho para continuarmos: conservar o que foi narrado é o trabalho da memória. Nosso último ponto de parada no ensaio “O narrador” é exatamente uma hipótese muito fértil, tanto para uma interpretação “apenas estética” quanto para uma interpretação de cunho mais abrangente como esta que esboçamos, sobre a relação da memória com o desenvolvimento das formas narrativas.

¹⁵⁷ Idem. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. P. 106-107.

¹⁵⁸ Idem. *O Narrador*. P. 210. Grifo nosso.

A reminiscência, através da figura da deusa grega *Mnemosyne*, é posta como o âmbito mais fundamental deste trabalho de conservação, sendo esta a musa da poesia épica. Benjamin aponta que a reminiscência contém em si mesma, dialeticamente poderíamos dizer, o primeiro desdobramento que é a *memória* (característica do narrador tradicional) e o segundo desdobramento que é a *rememoração* (característica do romance)¹⁵⁹. Como já afirmamos, contudo, aqui não se trata de superação ou substituição, mas de um deslocamento histórico de importância ou ênfase. Pois bem, a “breve memória do narrador” que se consagra “a *muitos* fatos difusos” opera tecendo uma “rede em que em última instância todas as histórias constituem entre si [...] como demonstram principalmente os [narradores] orientais.” Podemos notar claramente nesta passagem como a memória tem um *sentido de constituição histórico*, e como tal, está sujeita a transformações. Neste ponto, este tecido comum onde se encontram todas as histórias é a própria Experiência que se fecha como um círculo: todas as narrativas dela procedem e a ela retornam, modificando-a e perpetuando-a ao mesmo tempo. Entretanto, já na poesia épica encontra-se presente a oposição desta musa da memória, aquela da *rememoração*, musa do romance, como “nas invocações solenes das Musas [...] se prenuncia [...] a memória perturbadora do romancista”, que se consagra “a *um* herói, *uma* peregrinação e *um* combate.” A *memória* do narrador é ao mesmo tempo *forte* porque próxima de uma “memória completa” ou “coletiva” e *enfraquecida* no que diz respeito à manutenção dos sentidos de experiências singulares, particulares. A *rememoração* é o pólo histórico oposto, que se situa expatriado em relação àquela “memória coletiva” ao mesmo tempo em que cada vez se aprofunda ainda mais no abismo de seu próprio sujeito. Abstenhamos, porém, de emitir ainda juízos de valor acerca deste movimento, permitindo ressoar esta passagem em nossos ouvidos: “a *rememoração*, musa do romance, surge ao lado *memória*, musa da narrativa, depois que a desagregação da poesia épica apagou a unidade de sua origem comum na *reminiscência*.”¹⁶⁰

Como tratamos no capítulo anterior, a análise de Proust permitiu a Benjamin mostrar a importância do esquecimento para a estrutura da memória, que comparamos de certo modo com o interior da caverna platônica. No ensaio “*Sobre Alguns Temas em*

¹⁵⁹ Em verdade ela inclui “todas as variedades da forma épica”, segundo Benjamin. *Ibidem*. P. 211.

¹⁶⁰ *Ibidem*. P. 211. Grifos no original.

Baudelaire”, como antecipamos, há uma breve olhada no modo como Bergson compreendeu a memória, a partir de um modelo das ciências biológicas. A memória vista por Bergson traz, segundo Benjamin, a possibilidade de que nossa própria experiência seja por nós re-apropriada, e isto estaria no âmbito da escolha, da presentificação intelectual. Todavia, a caracterização desta apropriação quase nos “obriga a concluir que apenas o escritor seria o sujeito adequado de tal experiência.”¹⁶¹ A experiência “verdadeira” está tão longe da vida ordinária que é idealizada como experiência poético-mítica. Por isso Benjamin acredita que foi Proust quem pôs à prova a teoria bergsoniana:

“Pode-se considerar a obra de Proust, *Em Busca do Tempo Perdido*, como a tentativa de reproduzir artificialmente, sob as condições sociais atuais, a experiência tal como Bergson a imagina, pois cada vez se poderá ter menos esperanças de realizá-la por meios naturais.”¹⁶²

Todavia, Proust encerra, já na terminologia, uma crítica imanente a Bergson – a re-apropriação do passado deve mais à *memória involuntária* que à *voluntária*. Proust constrói sua obra em função de lembranças que são acordadas a partir de uma experiência trivial: provou o sabor de um simples bolo (Madeleine) e este o remeteu a inúmeros acontecimentos que estavam acumulados no porão de sua memória. Citando Benjamin que por sua vez cita Proust:

“Por isso Proust não hesita em afirmar, concludentemente, que o passado encontrar-se-ia ‘em um objeto qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação. Em qual objeto, isso não sabemos. E é questão de sorte, se nos deparamos com ele antes de morrermos ou se jamais o encontramos.’”¹⁶³

Benjamin, desta forma, elege Proust e *Em Busca do Tempo Perdido* como a mônada que cristalizou exemplarmente estas convulsões sociais detectadas na transformação da memória, da relação com o tempo e também do processo produtivo. “A imagem de Proust é a mais alta expressão fisionômica que a crescente discrepância entre poesia e vida poderia assumir. Eis a moral que justifica nossa

¹⁶¹ Idem. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. P. 105.

¹⁶² Ibidem. P. 105.

¹⁶³ Ibidem. P. 106.

tentativa de evocar essa imagem.”¹⁶⁴ Cabe-nos agora encaminhar: que relações guardaria Proust com a experiência tradicional uma vez que produz a partir de condições outras? E, talvez o mais relevante, de que tipo de “experiência” trata Proust afinal? A experiência tem se modificado ou de fato perdeu completamente o sentido falarmos em “experiência”? Desenvolveremos estas hipóteses a partir de Proust e voltaremos para Baudelaire e Freud, para compreendermos de que modo a noção de choque pode guiar-nos para uma elaboração um pouco mais conclusiva sobre a Experiência.

As oposições conceituais articuladas até este momento da exposição podem ser vistas claramente em Proust. Em primeiro lugar, aquela que julgamos subjazer às demais: a oposição entre o histórico e o psicológico da memória. Proust pretendeu escrever uma história, sua própria história; e começou pela história da sua infância, mais especificamente. Pretendeu realizar a tarefa do narrador tradicional sobre o substrato psicológico das lembranças de sua existência individual. Por que afirmamos ser tal tarefa a do narrador tradicional? Apenas porque ao que nos parece, a memorialística seria uma das poucas, talvez a única forma pós-tradicional a guardar uma semelhança estrutural com a Experiência da narração tradicional: o que se pretende narrar já está desde o ponto de partida entrelaçado à vida do próprio narrador; mesmo com a oscilação do coletivo para o psicológico, a narrativa proustiana provém do mesmo “lugar” para onde pretende voltar: a vida do próprio autor. Narrar a própria infância seria exatamente o modelo da *Erfahrung* antiga transposto para as condições atuais: A estrutura é circular, trata-se de um contar participando e neste caso, *informar* é impossível. Em relação ao romance, *Em Busca do Tempo Perdido* é necessariamente contextualização psicológica dos acontecimentos narrados e, ao mesmo tempo, o que desperta todo este trabalho é um objeto *exterior* a consciência, que a faz saltar por inúmeros anos cronológicos de volta a infância. “A *la recherche du temps perdu* é a tentativa interminável de galvanizar toda uma vida humana com o máximo de consciência.”¹⁶⁵ Esta hipótese proustiana de que o “passado” esteja depositado nos objetos, ou melhor, em algum objeto fora do campo de ação consciente parece coincidir com a relação de Benjamin com a figura do colecionador: é como se este buscasse encontrar aquele

¹⁶⁴ Idem. *A imagem de Proust*. P. 36-37.

¹⁶⁵ Ibidem. P. 46.

objeto que “libertaria” mais uma vez sua experiência. Essa pode ser uma hipótese fértil para compreensão da “epistemologia das semelhanças” benjaminiana: os conteúdos coletivos condensam-se nos documentos objetuais e não os reconhecemos com facilidade justamente pelas modificações drásticas na estrutura da experiência. Reiteramos: o próprio Benjamin hesita (e oscila!) em atribuir juízos radicais de valor sobre as transformações da experiência. Buscaremos nos posicionar um pouco mais enfaticamente somente no desfecho deste trabalho. De qualquer forma, estes elementos que conseguimos aprender aqui nos parecem absolutamente concordes à discussão travada no primeiro capítulo sobre a relação com a(s) história(s) e a mediação exercida pelos documentos/obras. A experiência (ou o elemento histórico-coletivo da memória) liberada neste tipo de “catarse” do bolo proustiano não nos autoriza, não obstante, a falar em “autenticidade” da experiência. Provavelmente por isso mesmo Proust trabalhou toda a vida para compilar oito volumes que gostaria que fossem impressos em um único volume e um único parágrafo! Passar o “verniz” da consciência por toda uma vida mostrou-se como um trabalho similar ao de Sísifo.

3.1.4 Entre Experiência e Vivência: o Choque.

A tentativa de galvanizar uma vida humana com o máximo de consciência pode ser também descrita como: transformar toda experiência (memória involuntária) em vivência (memória da inteligência ou voluntária). Ou ainda: tentar se apropriar psicologicamente da (idealização) da experiência tradicional. A passagem dos conteúdos “coletivos” para uma memória involuntária (aparentemente) apropriável individualmente só poderá ser esclarecida através da noção de choque. Para explicá-la, Benjamin julga ser necessário um recurso a Freud, ou melhor, a uma hipótese freudiana específica¹⁶⁶, a saber: de que a função consciente seja muito mais encarregada de proteger o interior contra estímulos externos do que guardar alguma coisa; o consciente atua como um filtro: as impressões ou estímulos, quando vivenciados conscientemente não são incorporados ao acervo da memória (na acepção da memória involuntária proustiana), mas “aparados” ou “retidos” no

¹⁶⁶ Hipótese esta que Benjamin não possui pretensão alguma de “provar”, mas antes de testar sua fecundidade para analisar fenômenos os quais Freud nem tinha em mente. Cf. Idem. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. P. 108.

consciente que pode, então, fixá-los em pontos cronológicos específicos às custas de sua não incorporação. “Traduzido em termos proustianos: Só pode se tornar componente da *mémoire involontaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente ‘vivenciado’, aquilo que não sucedeu ao sujeito como ‘vivência’.”¹⁶⁷ Obtida a partir das investigações freudianas sobre os choques traumáticos, Benjamin procura compreender as modificações históricas da percepção à luz desta hipótese, como antecipamos no item 1.3.

Estamos buscando compreender um deslocamento entre os pólos histórico e psicológico da memória, em última instância, pois ao falarmos em memória já evocamos sua capacidade de registrar/perder eventos, de organizá-los numa determinada maneira que acostumamo-nos a chamar história(s). Se o pólo psicológico-subjetivo está mais valorizado, é natural o recurso à Freud para tentar compreender a especificidade da (falta de) Experiência contemporânea. Neste ponto, a noção de choque é inserida tentando “historicizar”, digamos, a função protetora do consciente freudiano. Todavia, independentemente de tratarmos o choque natural ou historicamente, é necessário compreender que o aumento de suas atividades é reflexo de todos os processos que tentamos mostrar até aqui, incluindo também as significativas mudanças nas condições de produção. A abordagem não é causal, isto é, resistiremos (como acreditamos que Benjamin tenha resistido) tanto ao marxismo vulgar e seu determinismo produtivo quanto a idealismos baratos que busquem a *causa sui* do desenvolvimento histórico. Tenhamos isto em mente para não tomarmos o movimento que tentaremos expor abaixo de maneira linear: a linearidade da exposição tem cunho didático.

No mundo tradicional os indivíduos eram submetidos a uma quantidade infinitamente menor de estímulos sensoriais. Tenhamos em mente que não podemos separar ingenuamente estímulos sensoriais naturais e técnicos – já que alguém poderia pretender objetar que a natureza também é e sempre foi fonte infundável de estímulos sensoriais. A produção artesanal, as relações comerciais pouco desenvolvidas, o maior valor de eternidade das obras, todos estes elementos

¹⁶⁷ Ibidem. P. 108.

fortaleciam uma relação com o tempo baseada na idéia de eternidade¹⁶⁸. Não por acaso, um dos maiores “progressos” da modernidade é a morte de Deus, ou seja, nem Deus é eterno! Assim sendo, a comunicação possuía também um caráter artesanal, duradouro e participativo. Deste modo, a função da consciência de aparar choques não era tão solicitada a todo o tempo, e mais e mais elementos tornavam-se componentes da memória coletiva. Fica fácil imaginarmos a inversão progressiva de todos estes elementos; a memória coletiva se transforma, por assim dizer, na memória involuntária, guardadas as devidas especificidades: sobre a primeira discorreremos apenas em caráter hipotético uma vez que esta não se nos apresenta mais; mas a hipótese é plausível de acordo com o que possuímos de documentos históricos, e, por contraste, parece poder esclarecer-nos nossa relação atual com a memória/história. A oposição que retiramos do ensaio *O Narrador* entre a memória perturbadora do romancista e a memória frágil do narrador tradicional se apresenta novamente: modernamente somos mais dotados da perturbadora memória do romancista porque vivenciamos conscientemente uma enorme quantidade estímulos. Quando vivenciamos conscientemente, precisamos da lembrança para ajudar-nos a organizar o percebido e a fixar lugares temporais para todas as vivências: inserimo-las num *fluxo*. Todavia, o que é retido pelo consciente não se incorpora à Experiência. Aqui podemos reencontrar Proust: este descobriu que o “espaço” que outrora foi preenchido pelos conteúdos coletivos foi restrito, mas não deixou de existir; apenas as *menores* coisas podem passar despercebidas para consciências tão treinadas em vivenciar o maior número possível de estímulos. O que escapou ao jovem Proust foram simplesmente odores e aromas, sabores, impressões inúmeras que, por não terem sido subjugadas pelo consciente, repousaram toda sua vida no desconhecido espaço da memória involuntária, outrora coletiva, até que um dia, Madelaine os acordou. Estas observações devem tornar mais claras aquelas do item 2.3. A oposição entre tátil e ótico encerra inúmeras *semelhanças* com os argumentos aqui desenvolvidos; e daquele item devemos lembrar-nos, sobretudo, de que um elemento não anula o outro e que o cinema tem para Benjamin, ao mesmo tempo, um papel que exige atenção (elemento ótico-

¹⁶⁸ Essa hipótese de interpretação se baseia também em citações de Paul Valéry feitas pelo próprio Benjamin ao longo do ensaio *O narrador*, dentre as quais destacamos: “o homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado.” E também, “dir-se-ia que o enfraquecimento nos espíritos da idéia de eternidade coincide com uma aversão cada vez maior ao trabalho prolongado.” VALÉRY, Paul. Apud BENJAMIN, *O Narrador*: P. 206-7.

individual) e distração (elemento tátil-coletivo) – aquela absurda capacidade estar “inconscientemente atento”. Proust antecipou e mostrou exemplarmente como funciona a memória do homem moderno. Vejamos o que aprenderemos retornando agora a Baudelaire.

3.1.5 Baudelaire, o aparador de choques.

É em Baudelaire que, talvez pela primeira vez, se tornaram visíveis as profundas modificações na estrutura da Experiência. Como prenunciamos, Benjamin aponta em Baudelaire¹⁶⁹ a passagem, por assim dizer, da Experiência à Vivência (do ponto de vista da experiência poética). O poeta teria conseguido inserir a experiência do choque¹⁷⁰ no processo de constituição do tecido da memória da Experiência – ao mesmo tempo em que sepultava a Experiência tradicional. Baudelaire pressentiu no seu público (o homem “moderno”) a distância crescente que o separava da Experiência poética. Tentaremos reconstruir os principais elementos que Benjamin articula nestas análises: o choque, a multidão e a vida industrial.

Segundo Benjamin, há uma alegoria baudelairiana que compara o processo criativo do artista com um duelo do qual este sempre sai vencido, mas que antes de cair, emite um grito de susto. Para compreendermos o sentido desse grito, aprofundemos um pouco mais o choque,

“Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse de proteger contra estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência. Afinal, talvez seja possível ver o desempenho característico da resistência ao choque na sua função de indicar ao acontecimento, às custas da integridade de seu conteúdo, uma posição cronológica exata na

¹⁶⁹ Do mesmo modo como apontamos no item 1.2 para o caráter eminentemente transitório das primeiras fotografias: imagens de transição, passagem. Baudelaire também é passagem, nesse sentido.

¹⁷⁰ A expressão é do próprio Benjamin: “*Die Erfahrung des Chocks gehört zu denen, die für Baudelaires Faktur bestimmend geworden sind.*” P. 617 (“A experiência do choque é uma das que se tornaram determinantes para a estrutura de Baudelaire.” P. 112). E o sentido é explicitamente o da *incorporação* do choque, pois ele também fala em “vivência do choque” (p. 126) – (“*Dem Chockerlebnis, das der Passant in der Menge hat, entspricht das ‘Erlebnis’ des Arbeiters an der Maschinerie.*” P. 632). Ambas as citações em BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften. Band II – 1. Suhrkamp Verlag*: Frankfurt am Main. 1974.

consciência. Este seria o desempenho máximo da reflexão, que faria do incidente uma vivência. Se não houvesse reflexão, o sobressalto agradável ou (na maioria das vezes) desagradável produzir-se-ia invariavelmente, sobressalto que, segundo Freud, sanciona a falha da resistência ao choque.”¹⁷¹

O choque é o registro consciente das ameaças exteriores e tem por função “catalogar”, por assim dizer, estes estímulos e impedir que o efeito seja traumático. Estes sobressaltos, que eram talvez imperceptíveis ou mesmo infinitamente menos numerosos, permitiam a integração dos estímulos à experiência. Neste momento de profundas modificações, Baudelaire fixa *este* momento com a imagem do duelo perdido e o compara com o processo poético-criativo: o último suspiro da experiência poética tradicional. A imagem ilustra com clareza a tese benjaminiana: é em Baudelaire que se cristaliza o duelo entre o elemento tradicional e o elemento moderno da produção (tanto material quanto artística); e, pelo fato de o “veículo” de Baudelaire ser uma arte poética que se fundava na experiência tradicional, levar a cabo sua tarefa era igual e necessariamente perder o duelo. O modo como o choque se inseriu na experiência poética e levou a cabo sua liquidação poderá se tornar mais claro se nos ativermos ao papel da multidão na obra do poeta.

Em primeiro lugar, é importante ressaltar que, ao mesmo tempo em que se reduz a capacidade das pessoas de comunicarem suas experiências umas às outras, amplia-se vertiginosamente o número de pessoas (e máquinas) que oferecem estímulos/ameaças potenciais ao indivíduo. Ao mesmo tempo em que o sujeito se aprofunda em seus próprios abismos psicológicos ele *nunca está só*. Da mesma forma que aponta para a multidão como uma espécie de princípio formal da obra de Baudelaire, Benjamin não pode deixar de apontar para o fato de que aquele nunca a descreveu, nunca a pôs no centro de sua obra (“Em Baudelaire, a massa é de tal forma intrínseca que em vão buscamos nele a sua descrição.”¹⁷²). Este é exatamente o caráter paradoxal da multidão na leitura benjaminiana: não constituir nenhuma espécie de grupo ou totalidade; é uma massa amorfa, e como tal, está virtualmente presente em cada esquina com infinitos choques para serem aparados.

¹⁷¹ Idem. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. P. 111.

¹⁷² Ibidem. P. 115.

Por isso afirma que “Baudelaire abraçou como sua causa aparar os choques, de onde quer que proviessem, com seu ser espiritual e físico. A esgrima representa essa imagem de resistência ao choque.”¹⁷³ Benjamin decifra a imagem do esgrimista afirmando que “os golpes que desfere destinam-se a abrir-lhe o caminho através da multidão [...] fantasma das palavras, dos fragmentos, dos inícios de versos com que o poeta, nas ruas abandonadas, trava o combate pela presa poética.”¹⁷⁴ A multidão é como um fantasma – e não por acaso a expressão fantasmagoria é muito presente na obra tardia de Benjamin, assim como n’*O Capital*. Marx admirava-se do caráter “esfumado” e inapreensível da forma mercadoria, sua “objetividade impalpável”¹⁷⁵ e o considerou fantasmagórico. *O mundo moderno se estrutura sobre a fantasmagoria do sempre presente*: a multidão, seja de estímulos sensoriais, seja de transeuntes, seja de mercadorias e vitrines, seja de palavras, está em todas as partes – mesmo na cidade abandonada. Ao que parece, Baudelaire é o canto do cisne não apenas do século XIX, mas de toda uma forma de história e experiência. Melhor dito, talvez o próprio século XIX seja este canto e Baudelaire seu porta-voz.

3.2 Sobre a função social do intelectual

Concentraremos agora nos escritos expressamente engajados politicamente e tentaremos obter uma compreensão de Benjamin em sua faceta mais militante para então contrastarmos-la com os resultados que obtivemos até então. A idéia que perpassa todas estas reflexões e que acreditamos que seja central para compreendermos o sentido da politização é a questão sobre a *função social*, não apenas da arte, mas também do intelectual crítico. Benjamin dá a entender que o verdadeiro papel do crítico – e ao que parece das vanguardas artísticas – só pode ser medido pelas energias que este é capaz de colocar em movimento, e mais importante, em *função de que* põe estas energias para funcionar. Isto nos introduz a sua análise do movimento surrealista, no artigo de 1929. Vejamos que energias são postas em movimento pelo surrealismo e de que forma.

¹⁷³ Ibidem. P. 111.

¹⁷⁴ Ibidem. P. 113.

¹⁷⁵ MARX, Karl. *O Capital* crítica da economia política. 15ª ed. - São Paulo: Bertrand Brasil, 1996. P. 47.

O surrealismo implode a literatura, isto é, leva ao extremo um determinado modo de ser da literatura e faz com que a explosão venha de dentro. (“o domínio da literatura foi explodido de dentro, na medida em que um grupo homogêneo de homens levou a ‘vida literária’ até os limites extremos do possível.”¹⁷⁶) Assim como na análise de Proust, mais uma vez o que dá sentido à evocação da imagem do surrealismo é também a “crescente discrepância entre poesia e vida”. A vida (experiência) literária cambaleante de outrora é testada, invertida, torcida, experimentada pelos surrealistas que conseguem com isso iluminar a situação atual – “desde o início Breton declarou sua vontade de romper com uma prática que entrega ao público os precipitados literários de uma certa forma de existência, sem *revelar* essa forma.”¹⁷⁷ Benjamin detecta que o primeiro momento do movimento surrealista se faz a partir de posições eminentemente estéticas e é nesse sentido que a “vida literária” é extrapolada.¹⁷⁸ O período seguinte é a transformação do movimento em um sentido mais politizado¹⁷⁹. O surrealismo, ao iluminar-se, ilumina também a crise da literatura e suas causas sociais. Diz-nos Benjamin:

“Mas quem percebeu que as obras desse círculo não lidam com a literatura, e sim com outra coisa – manifestação, palavra, documento, *bluff*, falsificação, se se quiser, tudo menos literatura – sabe também que são *experiências* que estão aqui em jogo, não teorias, e muito menos fantasmas.”¹⁸⁰

Ora, não se afirmou que a literatura foi implodida? Como pode agora o surrealismo lidar com tudo menos literatura? Quem ainda tem em mente a discussão do item anterior já deve ter adquirido o hábito de pensar mais devagar quando Benjamin se

¹⁷⁶ BENJAMIN, Walter. *O Surrealismo – o último instantâneo da inteligência européia*. In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1996. P. 22.

¹⁷⁷ *Ibidem*. P. 22. Grifo nosso

¹⁷⁸ “A vida só parecia ser digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos ‘sentido’. [...] A linguagem tem precedência.” *Ibidem*. P. 22-23.

¹⁷⁹ “Nessa transformação de uma atitude extremamente contemplativa em uma oposição revolucionária, a hostilidade da burguesia contra toda manifestação de liberdade espiritual desempenha um papel decisivo. Foi essa hostilidade que empurrou para a esquerda o surrealismo. Certos acontecimentos políticos como a guerra do Marrocos apressaram essa evolução.” *Ibidem*. P.28-29.

¹⁸⁰ *Ibidem*. P. 23. Grifo nosso.

refere à experiência, pois iluminação profana¹⁸¹ é o conceito surrealista de experiência; Benjamin parece apontar para uma compreensão que brota de um olhar não restrito apenas ao caráter formal dos fenômenos, mas que, por assim dizer, os vê de dentro. Já tentamos elucidar o fato de que toda tentativa poética dentro das condições de re-produção do capitalismo tende a expor uma enorme contradição, que caracterizamos previamente como a tensão entre o pólo psicológico e o histórico da história (da memória). A experiência poética se alimentava do sentido histórico-coletivo da Experiência, por isso, o surrealismo não pode ser literatura neste sentido tradicional, pois se alimenta de quaisquer outros elementos que não a autoridade histórica da tradição. Lembrando-nos que a tentativa vitalista bergsoniana foi acusada por Benjamin de conceder apenas ao poeta o acesso à “verdadeira experiência”; os surrealistas representariam, nesta perspectiva, o passo seguinte: a aniquilação da “vida literária” através da própria literatura – eis a primeira constatação de seu valor político. Com isto consegue denunciar a um só tempo a crise da literatura especificamente (isto é, a necessidade de se adaptar¹⁸² às atuais condições e se refuncionalizar) e a crise das condições de produção da arte em relação às novas condições de produção material. O surrealismo

“Foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no ‘antiquado’, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los. Esses autores compreenderam melhor que ninguém a relação entre esses objetos e a revolução. Antes desses videntes e intérpretes de sinais, ninguém havia percebido de que modo a miséria, não somente a social como a arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e escravizantes, transformavam-se em niilismo revolucionário.”¹⁸³

¹⁸¹ Não é nosso interesse aprofundar a análise do movimento Surrealista especificamente, mas é digno de nota que Benjamin detecta na literatura esotérica e no elemento semi-religioso do movimento arte pela arte a proto-história do Surrealismo. O mérito deste é justamente conseguir, finalmente, apontar para a iluminação por uma via profana. Acrescentando também o recurso ao elemento onírico, assim como Proust.

¹⁸² Tentaremos reiteradamente deixar claro que esta refuncionalização só será válida se servir para redimensionar as relações de produção tanto da própria arte quanto das condições materiais como um todo. Não é simplesmente uma adaptação passiva como se poderia concluir apressadamente: cairíamos num economicismo.

¹⁸³ *Ibidem*. P. 25.

Ao contrário do que se pode pensar a primeira vista, o mérito do Surrealismo na visão de Benjamin não consiste na liberação da embriaguez estética pela embriaguez¹⁸⁴ – o que seria uma mera continuação do movimento arte pela arte, mas antes em mostrar e ocupar – ainda que por pouco tempo e de forma, talvez, balbuciante – um espaço entre o elemento anárquico liberado pela embriaguez e o elemento metódico requerido para a eficácia da revolução.

“Em todos os seus livros e iniciativas, a proposta surrealista tende ao mesmo fim: *mobilizar para a revolução as energias da embriaguez*. Podemos dizer que é essa sua tarefa mais autêntica. Sabemos que um elemento de embriaguez está vivo em cada ato revolucionário, mas isso não basta. Esse elemento é de caráter anárquico. Privilegiá-lo exclusivamente seria sacrificar a preparação metódica e disciplinada da revolução a uma práxis que oscila entre o exercício e a véspera da festa. [...] De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano.”¹⁸⁵

Por isso, a relação de Benjamin não apenas com o Surrealismo, mas com sua pretendida politização da arte, transita em torno da possibilidade da crítica. Em ensaio intitulado “Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana”, Luciano Gatti nos ensina que não apenas a análise de Benjamin sobre o Surrealismo (1929), mas também sua própria obra surrealista (*Rua de Mão Única*, 1928), mostra que a relação entre ambos se enraíza “numa questão decisiva para ele [Benjamin] nessa época: a necessidade de redefinição do papel do intelectual.”¹⁸⁶ Através da noção de distanciamento do crítico em relação ao objeto, Gatti mostra acertadamente que

“Benjamin não censura o distanciamento como elemento da crítica, mas sua deturpação pela crítica contemporânea que, ao traduzi-lo

¹⁸⁴ Atitude que, não sem controvérsias, é por muitos atribuída a Nietzsche.

¹⁸⁵ Ibidem. P. 32-33. Grifos nossos.

¹⁸⁶ GATTI, Luciano. *Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana*. In: *Artefilosofia*/ Instituto de Filosofia, Artes e Cultura / Universidade Federal de Ouro Preto / IFAC, n. 6 (abril.2009) - . - Ouro Preto: IFAC, 2009. P. 74.

erroneamente por imparcialidade, não reconhece os novos desafios colocados à crítica nem a necessidade de sua transformação.”¹⁸⁷

Esta discussão ganha sua forma mais bem elaborada na conferência *O autor como produtor*, de 1934:

“Quando a crítica materialista abordava uma obra, costumava perguntar como ela se vinculava às relações sociais de produção de sua época. É uma pergunta importante. Mas é também uma pergunta difícil. Sua resposta não é sempre inequívoca. Gostaria, por isso, de propor uma pergunta mais imediata. Uma pergunta mais modesta, de vó mais curto, mas que em minha opinião oferece melhores perspectivas de ser respondida. 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. Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção de sua época, gostaria de perguntar: como ela se situa dentro dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente a função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato a técnica literária das obras.”¹⁸⁸

A mais grave divergência benjaminiana frente ao pensamento burguês se mostra nesta passagem. Não basta tentar uma “contextualização” das condições de produção das obras numa determinada época; isto transformaria o materialismo numa mera inversão ou negação do idealismo e não uma verdadeira superação. Assim como no interior das discussões epistemológicas ocorreu um desmascaramento da pretensão de neutralidade na produção do conhecimento, temos uma radicalização, por parte de Benjamin: também a produção “artística” se dá no interior da luta de classes. Só é possível uma superação da crítica idealista burguesa se os objetos históricos forem compreendidos não apenas *em relação* às condições de produção, mas *dentro* destas. O que significa ter clareza de que, se o aparelho produtivo se estrutura sobre o conflito de interesses como já o demonstrou

¹⁸⁷ Ibidem. P. 77

¹⁸⁸ BENJAMIN, Walter. *O autor como produtor*. In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1996. P. 122.

Marx, também a “capa” superior deste aparelho, sua superestrutura deverá refletir os interesses que lhe subjazem. A arte, mesmo que busque a “pureza” da beleza só poderá fazê-lo em consonância ou dissonância com o aparelho produtivo. *A arte tem que se haver com a técnica*. Como afirmou acertadamente Konder:

“Querer instrumentalizar a arte a serviço dos objetivos imediatos dos movimentos políticos é uma tolice e um grave desrespeito à própria natureza da expressão estética. No entanto, Benjamin estava convencido de que a arte, afinal, não é politicamente ‘neutra’; exatamente porque não se limita a produzir meros ‘documentos’ e, por si mesma, interfere no movimento transformador dos valores, dos costumes e das relações sociais. O artista, então, deveria tomar consciência de sua situação histórica e assumir posições conseqüentes.”¹⁸⁹

O próximo passo dado por Benjamin é mostrar a necessidade de desvincular a moral idealista burguesa da prática política. “A característica de todas essas posições burguesas de esquerda é uma irremediável vinculação entre a moral idealista e a prática política.”¹⁹⁰ Este ponto nos permitirá falar não apenas do Surrealismo, mas também dos textos sobre a pseudo-inteligência de esquerda tão criticada por Benjamin. Recorremos à análise dos poemas de Erich Kästner¹⁹¹, no texto *Melancolia de Esquerda*, de 1930. A primeira observação instrutiva que se impõe é como estes poemas estão afinados com a situação da Alemanha dos 1930 – vejamos como Benjamin o caracteriza. Em primeiro lugar, uma observação técnica – os poemas de Kästner foram feitos para o jornal, não para os livros: “Em livros, elas [as estrofes] parecem comprimidas e um pouco sufocadas, ao passo que nos jornais deslizam como peixes na água.” A segunda observação é de cunho sócio-político:

“A popularidade desses poemas está ligada à ascensão de uma camada social que se apoderou sem qualquer disfarce de suas

¹⁸⁹ KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. P. 49-50.

¹⁹⁰ BENJAMIN, Walter. *O Surrealismo*. P. 30

¹⁹¹ Benjamin usa Kästner para caracterizar um tipo para o qual “em última análise, o lar e o rendimento são as rédeas com as quais o poeta relutante é mantido sob controle por uma classe mais abastada. [...]... estar sujeito à rotina significa sacrificar suas idiossincrasias e abrir mão da capacidade de sentir nojo. Isso torna as pessoas melancólicas.” Idem. *Melancolia de Esquerda. A propósito do novo livro de poemas de Erich Kästner*. In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1996. P. 74.

posições de poder econômico e que, como nenhuma outra se orgulha do caráter explícito e não dissimulado de sua fisionomia econômica. Não que essa camada, que somente visava e reconhecia o sucesso, houvesse conquistado posições mais fortes. [...] É a camada dos agentes sem filhos, que prosperam a partir de um começo insignificante e que, ao contrário dos magnatas das finanças [...] trabalham apenas para si mesmos, e mesmo assim numa perspectiva a curto prazo.”¹⁹²

Como afirmamos no início desta sessão, Benjamin avalia *politicamente* a arte e sua crítica pelas forças que são capazes de pôr em movimento e no sentido de alterar fundamentalmente as relações de propriedade. O que acontece com esta inteligência, que se diz de esquerda, para que Benjamin a critique tão ferrenhamente? Para ele a* “significação política se esgotou na conversão de reflexos revolucionários (na medida em que eles afloravam na burguesia) em objetos de distração, de divertimento, rapidamente canalizados para o consumo.”¹⁹³ Isto é, na visão de Benjamin, uma arte que estivesse verdadeiramente ligada ao processo produtivo não reproduziria os esquemas ultrapassados de contemplação para apresentar estes reflexos revolucionários que afloravam no interior da burguesia¹⁹⁴. Daí o mérito dos dadaístas e dos surrealistas: sua arte produzia tudo menos contemplação. Uma questão lançada por Benjamin em *Experiência e pobreza* pode esclarecer: “qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural se a experiência não mais o vincula a nós?”¹⁹⁵ — se contrastarmos-la com esta passagem de *Melancolia de esquerda*. “O ‘novo’ nessa ‘objetividade’ é que ela se orgulha tanto com os

¹⁹² Ibidem. P. 73.

* Benjamin se refere ao movimento chamado “Nova Objetividade” (também conhecido como pós-expressionismo) sob o qual inclui Erich Kästner em sua argumentação.

¹⁹³ Ibidem. P.75.

¹⁹⁴ Mesmo um certo “culto do mal” presente em inúmeros autores de passagem do século XIX para o XX tem uma significação similar: servem para desintoxicar as ações da moral idealista. Baudelaire, Rimbaud, Nietzsche e Dostoiévski são nomes que surgem com facilidade nesse contexto. Benjamin elogia Dostoiévski: “Pois Stavrogin é um surrealista *avant la lettre*. Ninguém como ele compreendeu como é falsa a opinião do pequeno burguês de que, embora o Bem seja inspirado por Deus, em todas as virtudes que ele pratica, o Mal provém inteiramente de nossa espontaneidade, e nisso somos autônomos e responsáveis por nosso próprio ser. Ninguém como ele viu a influência da inspiração no ato mais pérfido, e justamente nele Dostoiévski reconheceu a infâmia como algo de pré-formado, sem dúvida na história do mundo, mas também em nós mesmos, como algo que nos é inculcado, imposto como uma tarefa, exatamente como o burguês idealista supõe ser o caso com relação à virtude. O Deus de Dostoiévski não criou apenas o céu e a terra e o homem e o animal, mas também a vingança, a mesquinha, a crueldade. E também aqui o Diabo não interferiu com o trabalho. Por isso, todas essas coisas permanecem originárias, não ‘magníficas’, talvez, mas sempre novas, ‘como no primeiro dia’, incomensuravelmente distante dos clichês através dos quais o pecado aparece para o filisteu.” Idem. *O Surrealismo*. P. 30-31.

¹⁹⁵ Idem. *Experiência e pobreza*. P. 115.

vestígios dos antigos bens espirituais quanto o burguês com os *vestígios* de seus bens materiais”.¹⁹⁶ Lembremo-nos da caracterização exposta acima da camada social que *consome* este tipo de arte: são intermediários, nem os grandes magnatas, nem o operariado. Benjamin levantara-se tão vorazmente contra este tipo por acreditar que se tratava de um entorpecente para ação política: “nunca ninguém se acomodou tão confortavelmente numa situação tão desconfortável. [...]... esse radicalismo de esquerda é uma atitude à qual não corresponde mais nenhuma ação política.”¹⁹⁷ A função de uma arte politizada – ou melhor, refuncionalizada em uma perspectiva política, como pretendiam Brecht e Benjamin – é atingir (e gerar) produtores e não intermediários¹⁹⁸. Por isso o autor precisava ser compreendido dentro do processo produtivo: o autor como produtor.

“Não admira que sua [dos poemas de Kästner] função seja a de reconciliar esse tipo consigo mesmo, produzindo a identidade entre a vida profissional e a vida privada que essas pessoas chamam de humanidade, mas que é de fato bestial, porque, nas atuais condições, a verdadeira humanidade só pode consistir na tensão entre os dois pólos. Nessa polaridade se localizam a reflexão e a ação. Produzi-la é a tarefa de qualquer lírica política, e sua realização mais rigorosa se encontra, hoje, na poesia de Brecht.”¹⁹⁹

No texto *Teorias do fascismo alemão* detectamos um movimento similar. Os autores presentes na coletânea *Guerra e guerreiros*, editada por Ernst Jünger exaltam na experiência da guerra os traços idealistas que a guerra *não mais possui* de forma alguma. A coletânea se torna um alvo fácil para a perspicácia benjaminiana que em um ensaio curto e denso mostra a enxurrada de contradições de que se trata, afinal, pois “a ideologia guerreira representada nesta coletânea está ultrapassada pelo desenvolvimento armamentista europeu.”²⁰⁰ Tal desenvolvimento vertiginoso cria condições para uma disputa de características esportivas – notemos, aliás, nós que somos posteriores à guerra fria, a precisão deste prognóstico benjaminiano. Para

¹⁹⁶ Idem. *Melancolia de Esquerda*. P 75. Grifos nossos.

¹⁹⁷ Ibidem. P. 75.

¹⁹⁸ “Sua função política [de Kästner] é gerar cliques, não partidos, sua função literária é gerar modas, e não escolas, sua função econômica é gerar intermediários, e não produtores.” Ibidem. P. 75.

¹⁹⁹ Ibidem. P. 77.

²⁰⁰ Idem. *Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea Guerra e Guerreiros, editada por Ernst Jünger*. In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1996. P. 62.

ele, o fato de uma coletânea de 1930 omitir as questões de cunho técnico que modificam profundamente a essência mesma da guerra é um sintoma de que “esta teoria da guerra [...] não é outra que uma desinibida extrapolação para temas militares da teoria do ‘*l’art pour l’art*’.”²⁰¹ A inabilidade dos críticos acusada por Benjamin reside exatamente em fechar os olhos para a necessidade de justificação social da técnica²⁰². E os argumentos de Jünger e os demais recorrem às obsoletas categorias tradicionais de heroísmo e honra e se recusam explicitamente a reconhecer o elemento racional presente na guerra; no máximo apontam, com vergonha, para o fato de que a guerra é administrada e não conduzida. Benjamin assume o papel crítico de mostrar que sobre estes pressupostos não se produz nenhum conhecimento sobre a guerra, a técnica ou a política. De fato, não se produz nada a não ser um item de consumo.

Entendamos, é necessário desvincular *uma certa moral* da práxis política e não as questões morais. Acreditamos já estar bastante evidente que o sentido político pretendido por Benjamin tem a ver com ação, ou, para utilizarmos um termo comum ao marxismo: a relação entre teoria e prática e, como de costume, não julgamos correto assimilar Benjamin a um “praxismo”. A real superação do idealismo passa pela simples constatação de que não é apelando para o plano moral, para a mudança de opiniões que se produzem modificações — acusações, aliás, muito similares com aquelas proferidas por Marx contra os ideólogos alemães. Um intelectual não pode ser definido por suas convicções, mas somente pelo modo como se insere no processo produtivo — este é o critério para avaliarmos sua significação *política*. Esta é a tese principal da conferência, que já estava clara para Benjamin também no texto sobre o Surrealismo: “onde estão os pressupostos da revolução? Na transformação das opiniões ou na transformação das relações externas? É essa a questão capital, que determina a relação entre a moral e a política e que não admite qualquer camuflagem.”²⁰³ Tentemos compreender agora como não se trata apenas de uma mera funcionalização, mas na medida em que se

²⁰¹ Ibidem. P. 63.

²⁰² Eis uma questão que é até hoje escamoteada por muitos: por que produzir o suficiente para satisfazer inúmeras humanidades e não alimentar uma sequer? De forma análoga, por que produzir o suficiente para destruir inúmeros planetas se possuímos apenas um para viver?

²⁰³ Idem. *O Surrealismo*. P 33.

reposicionam, intelectuais e artistas tornam-se capazes de produzir e mostrar novas condições de produção.

3.3 Marx e Brecht: como se apresentam as condições?

Realizaremos uma pequena digressão em torno do materialismo de Marx & Engels para compreendermos melhor o posicionamento de Benjamin acerca de Brecht e da refuncionalização da arte e de sua crítica. A época do texto d'A ideologia alemã (entre 1843 e 1846) é reconhecida como o momento do estabelecimento do materialismo histórico “por suas próprias pernas”, por assim dizer. O materialismo antropológico de Feuerbach e a dialética hegeliana – reconhecidamente as maiores influências de Marx e Engels – foram expurgados de seu idealismo²⁰⁴. Por Marx insistentemente apontar para a permanente ocultação do fato de que a história é um produto das relações de produção, apressou-se a recepção de seu pensamento sob a forma de um “economicismo” (considerar a economia como fundamento necessário e exclusivo da história). A história é um produto material das relações de produção. Correto. Mas é ao mesmo tempo história do desenvolvimento destas mesmas relações de produção. Ainda mais: é também a produção²⁰⁵ destas próprias relações de produção. Olhemos o texto da Ideologia Alemã mais de perto:

“As representações que esses indivíduos fazem de si mesmos são idéias quer sobre suas relações com a natureza, quer sobre suas relações uns com os outros, quer sobre sua própria natureza. É evidente que, em todos esses casos, tais representações são a expressão consciente – real ou imaginária – de suas relações e de sua atividade reais, de sua produção, de seu comércio, de sua organização política e social. Só é possível emitir a hipótese inversa supondo-se, além do espírito dos indivíduos reais condicionados materialmente, um outro espírito mais, um espírito particular.”²⁰⁶

²⁰⁴ Cf. a Introdução de CASTRO E COSTA, Luís Cláudio de. *O Nascimento do materialismo histórico*. In: MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. *A ideologia Alemã*. Trad. Luís Cláudio de Castro e Costa. — 3ª ed. — São Paulo: Martins Fontes, 2007.

²⁰⁵ Lembrando-nos também que a produção de “discursos” sobre a história mediar o contato a esta (como discutimos anteriormente); não se trata de uma questão marxista (que talvez depositasse fé demais na sua própria dialética), mas benjaminiana.

²⁰⁶ MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. *A ideologia Alemã*. Trad. Luís Cláudio de Castro e Costa. — 3ª ed. — São Paulo: Martins Fontes, 2007. P. 109.

Marx é enfático: a ideologia é a expressão *consciente* das relações de produção. Não nos apressemos em compreender idealisticamente: não se trata da “autoconsciência” do espírito do povo. Aqui, “*minha consciência é a minha relação com o que me cerca*”²⁰⁷. Ser a expressão consciente neste caso quer dizer que, por estarem *em relação* com aquilo que os cerca, os homens são capazes de exprimi-lo. Aqui importa menos se se encara o argumento como tendo uma base biológica evolucionista do que a constatação de que o homem é um tipo de vivente da natureza que está em relação consigo mesmo e com a própria natureza pela necessidade²⁰⁸ de produzir sua própria vida.²⁰⁹ A hipótese inversa, só será possível se supusermos um outro espírito particular, um espírito do povo (*volksgeist*), o que já é uma abstração e já pressupõe uma consciência. Marx utiliza um argumento similar nos Manuscritos econômico-filosóficos, de 1844:

Ora, é realmente fácil dizer ao indivíduo singular o que Aristóteles já disse: tu foste engendrado por teu pai e tua mãe, isto é, o coito de dois seres humanos, um ato genérico dos homens, produziu em ti o homem. Vês, pois, que inclusive fisicamente o homem deve ao homem sua existência. (...) Tu responderás, porém: admito este movimento circular, mas admita o progresso que me leva cada vez mais longe, até que eu pergunte: quem engendrou o primeiro homem e a natureza em geral? Só posso responder-te: tua própria pergunta é um produto de uma abstração. Pergunta-te como chegaste a essa pergunta; pergunta-te se tua pergunta não provém de um ponto de vista a que não posso responder, porque é um ponto de vista absurdo. Pergunta-te se esse progresso existe como tal para um pensamento racional. Quando perguntas pela criação do homem e da natureza, fazes abstração do homem e da natureza. Tu os supõe como não existentes, e queres que eu os prove a ti como existentes. Digo-te apenas: abandona tua abstração, sê conseqüente, e, se ainda que pensando o homem e a natureza como não existentes, pensas pensa-te a ti mesmo como não existente, pois tu também és natureza e homem. Não penses, não me

²⁰⁷ Ibidem. P. 110

²⁰⁸ O próprio Platão já afirmava em sua República que os homens se relacionam por serem de muitas coisas necessitados. “O que causa o nascimento a uma cidade [...] é a impossibilidade que cada indivíduo tem de se bastar a si e a necessidade que sente de uma porção de coisas;”; “... um homem une-se a outro homem para determinado emprego, outro ainda para outro emprego e as *múltiplas necessidades* reúnem na mesma residência um grande número de associados e auxiliares;” PLATÃO. *A República*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo, Ed. Nova Cultural, 2000. (Coleção Os Pensadores). P. 54. Grifo nosso.

²⁰⁹ “Os homens têm uma história, porque devem produzir sua vida e devem fazê-lo de uma forma determinada: é uma conseqüência de sua organização física: assim também sua consciência.” MARX & ENGELS, 2007. P. 110

perguntas, pois, enquanto pensas e perguntas, perde todo o sentido tua abstração do ser da natureza e do homem. Ou és tão egoísta que colocas tudo como nada e queres ser somente tu?²¹⁰,

Mais uma vez, algum espírito (ou subjetividade, para falarmos em termos modernos) estaria posto como fundamento da história de maneira totalmente arbitrária, pretendendo preceder ao fato de os homens entrarem em relação porque precisam produzir os meios para viver. O ponto de vista da questão da “natureza em geral” é absurdo para quem busca um pensamento que *parte* “dos homens em sua atividade real, [e]... a partir de seu processo de vida real que representamos também o desenvolvimento *dos reflexos e das repercussões ideológicas* desse processo vital.”²¹¹. Neste ponto nos deteremos: *reflexos* e *repercussões* são dois termos que por ora nos interessam. Quando vemos nossa imagem no espelho, normalmente não pensamos que estamos vendo “outra coisa” que não nós mesmos. Todavia, isso não impede que, mesmo sendo nós mesmos nos olhando, nos demoremos analisando tal imagem e que aprendamos com ela algo sobre nós *que não veríamos sem o recurso* ao espelho. É a partir deste “*como se estivesse fora*” que, quando nos olhamos no espelho, decidimos sobre nossa imagem no nosso dia a dia: se cortamos o cabelo, se mudamos a barba, se precisamos tomar sol, etc. Nesta imagem, o espelho é a consciência, que reflete na(s) ideologia(s) da superestrutura as relações fundamentais do modo de produção; não obstante, tal reflexo sempre dá a ver a partir de uma posição que se projeta como se estivesse “fora” e com isto, alcança-se um lugar que permite tomar decisões a partir da projeção de diferentes ângulos. Cada visada reflexiva repercute, ou melhor, *tem o potencial de repercutir sobre o todo*. O foco da crítica de Marx, para mantermo-nos na imagem, são as teorias que pretendem, maquiando o espelho, melhorar a aparência da realidade a cada vez que novamente se olhe no espelho, sem nenhuma mudança de fato na origem da imagem. É o “interpretar” de que trata a famosa décima primeira tese²¹² contra Feuerbach, que está diretamente vinculado à ideologia desmascarada: é um modo de pensar que não leva em consideração suas próprias pré-condições

²¹⁰ MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. 2. ed. - São Paulo: Abril Cultural, 1978. P. 15.

²¹¹ Idem, 2007. P. 19, grifo nosso.

²¹² “Os filósofos só *interpretaram* o mundo de diferentes maneiras; do que se trata é de *transformá-lo*.” Idem. *Ad Feuerbach. Tese XI*. In: A ideologia Alemã. Trad. Luís Cláudio de Castro e Costa. — 3ª ed. — São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Clássicos) P. 103 grifos no original.

materiais – é um idealismo que acredita poder resolver os problemas da sociedade “de cima para baixo”.

Benjamin não subestima o potencial da superestrutura.²¹³ É neste *reflexo* do modo de produção que pode vir a se dar a articulação de suas potencialidades imanentes — aqui se encontram arte, religião, educação e *também* a política. Para se fazer entender por aqueles para os quais direciona sua crítica, Marx chama a força produtiva, o estado social e a consciência de “momentos”²¹⁴ – terminologia hegeliana – pretendendo ressaltar que se trata de enfoques, de modos diferentes de se abordar o conjunto da realidade histórica. Não há separação, a não ser pela via da abstração, destes momentos. Consideramos inadequado compreender exclusivamente a noção de ideologia apenas negativamente como compreensão equivocada da realidade²¹⁵. Enquanto produção de discursos e saberes de uma determinada classe social, (ou seja, enquanto “momento”) as construções ideológicas servem também para a retroação na base material (vide a Revolução Francesa, que tanto influenciara Marx: quem negaria que a produção teórica Iluminista fomentou um determinado comportamento que pôde intervir drasticamente na organização da produção? Que fique claro: a Ilustração não produz materialmente a Revolução, quem o faz é o desenvolvimento das forças produtivas que deixa os comerciantes burgueses cada vez mais em melhores condições materiais para lutarem pelo poder político. Mas é inegável que aquela Filosofia os

²¹³ O próprio Marx é mais ambíguo do que normalmente se aceita: “Vê-se imediatamente que essa religião da natureza ou essas relações determinadas para com a natureza são condicionadas pela forma da sociedade e *vice-versa*.” MARX & ENGELS, *Ideologia Alemã*. 2007. P. 25 Grifo no original.

²¹⁴ “... esses três momentos – a força produtiva, o estado social e a consciência – podem e devem entrar em conflito entre si, pois, pela divisão do trabalho, torna-se possível, ou melhor, acontece efetivamente que a atividade intelectual e a atividade material – o gozo e o trabalho, a produção e o consumo – acabam sendo destinados a indivíduos diferentes;” *Ibidem*. P. 27

²¹⁵ Em sua excelente introdução à *Ideologia Alemã*, Luís Cláudio de Castro e Costa assinala que embora “fizassem numerosas análises extremamente ricas de formas e manifestações da ideologia”, ao longo das vidas de Marx e Engels o sentido de ideologia teria permanecido unívoco, como “*consciência falsa, equivocada da realidade*”. (grifos no original). Ao que segue afirmando “*porém consciência necessária aos homens em sua convivência social*”. Ora, pode parecer mera questão teórica, mas, se estamos tratando de algo necessário aos homens não é incoerente (e talvez mesmo idealista?) manter todas as formas possíveis de humanidade no erro? O texto, felizmente, nos lembra também que “o conceito de ideologia ganhou significados diferentes na história do marxismo. Lênin se referiu à ideologia socialista como sinônimo do marxismo, etc.” (pg. XXII e XXIII) Consideramos a postura de Lênin coerente, como tentaremos demonstrar ao longo do texto.. Mais importante que discutir o impossível, i.e., a “correta” posição de Marx e Engels, é extrair as conseqüências das premissas que estes propuseram.

encoraja a assumir tal posto²¹⁶). Em segundo lugar, toda e qualquer compreensão, inclusive aquela que visa à revolução, é uma compreensão particular que manifesta o interesse de uma classe como sendo o interesse universal²¹⁷. Marx afirma que mesmo a revolução comunista necessita da afirmação particular do interesse da classe proletária; a diferença fundamental em relação à revolução proletária é que, pela primeira vez na história, as condições de produção alcançam, também, uma escala universal (ou histórico-mundial, nos termos dos autores). Precisamos aqui também de um conceito dialético de ideologia que possa, ao mesmo tempo, servir como instrumento reflexivo de compreensão e também denunciar que sua produção é sempre proveniente de uma perspectiva que *pleiteia* universalidade – o que é absolutamente concorde com o postulado fundamental da dialética hegeliana, a saber, que toda posição traz *em si mesma* o germe de sua negação.

Não acreditamos, portanto, que o texto da décima primeira tese deva ser lido como um adeus ao pensamento especulativo e um convite à “ação”, considerados de forma antagônica e excludente. A ação política pressupõe compreensão²¹⁸ dos fenômenos políticos, econômicos e culturais. O desafio do materialismo histórico sempre foi a busca de uma ciência da história²¹⁹ dos homens que *não desconsiderasse* a natureza. A novidade benjaminiana denuncia que Marx e o marxismo não superaram a dimensão da produção *apenas como dominação técnica* da natureza. A práxis é exatamente o lugar para o qual se deve olhar para ver o entrelaçamento entre homem e natureza – e ao contrário do que pensam alguns, *práxis inclui o processo produtivo e também a superestrutura*. Toda nova forma de

²¹⁶ “Mas mesmo quando essa teoria, essa teologia, essa filosofia, essa moral etc., entram em contradição com as relações existentes, isso só pode acontecer pelo fato de as relações sociais existentes terem entrado em contradição com a força produtiva existente.” Ibidem. P.26

²¹⁷ “... cada nova classe que toma o lugar daquela que dominava antes dela é obrigada, mesmo que seja apenas para atingir seus fins, a representar o seu interesse como sendo o interesse comum de todos os membros da sociedade ou, para exprimir as coisas no plano das idéias, essa classe é obrigada a dar a seus pensamentos a forma de universalidade e representá-los como sendo os únicos razoáveis, os únicos realmente válidos. Pelo simples fato de defrontar como uma classe, a classe revolucionária se apresenta, de início, não como classe, mas sim como representando a sociedade em geral; aparece como sendo toda a massa da sociedade diante da única classe dominante.” Ibidem. P. 50-51

²¹⁸ “A coincidência da mudança das circunstâncias e da atividade humana ou automudança só pode ser considerada e compreendida racionalmente como práxis revolucionária.” MARX. *Ad Feuerbach. Tese II.1*2007. P. 100.

²¹⁹ “... indivíduos determinados com atividade produtiva segundo um modo determinado entram em relações sociais e políticas determinadas. Em cada caso isolado, a observação empírica deve mostrar nos fatos, e sem nenhuma especulação nem mistificação, a *ligação entre estrutura social e política e produção*. A estrutura social e o Estado nascem continuamente [...] do modo como atuam *em bases, condições e limites materiais determinados e independentes da sua vontade*.” MARX & ENGELS. *A Ideologia Alemã*. P.18 grifos nossos.

articular a produção material retroage sobre todas as manifestações da superestrutura, que por sua vez retroagem novamente na base material, perfazendo o círculo. Momentos “lógicos” ou dialéticos não são coisas distintas e apartadas. Se se concede que o homem, para ser homem, reproduz a própria vida produzindo *também os próprios meios*, claro está que todo seu acontecer é socialmente co-determinado e, necessariamente, prático²²⁰. Esse sentido de prático engloba a tríade anunciada – a força produtiva, o estado social e a consciência – e visa muito mais um tornar “para-si” a potência de retroação presente nas produções da superestrutura que, quando negada, transforma o particular (da classe dominante) em universal, *transformando o acontecimento das contradições em sua própria ocultação*. Esse é o sentido legítimo que damos ao texto da Ideologia alemã – assim julgamos que Benjamin deva ser confrontado com Marx. Se as idéias não possuíssem poder de transformação de algum modo, não seria necessário combatê-las tão ferozmente²²¹. O entrelaçamento entre produção e compreensão é dotado de sutilezas muito mais complexas do que a oposição abstrata entre materialismo e idealismo. Tal complexidade não escapa a Benjamin, que praticamente re-escreve a décima primeira tese²²², mostrando justamente que o momento “atual” (1933) fornece indícios de possibilidades de transformação do real, desde que compreendidas as novas condições que o desenvolvimento, tanto da base material quanto da superestrutura, tem possibilitado. A pobreza de experiência analisada em “Experiência e Pobreza” é uma das características do homem moderno, e pode ser experimentada *tanto nas fábricas quanto nas obras de Scheerbart ou Kafka*. Benjamin não assumirá de forma alguma – como vimos em sua recusa à idéia de um progresso *da humanidade* – nenhum determinismo histórico-material: o modo de produção gera as *condições* de sua própria explosão revolucionária e não sua *necessidade*. O ato revolucionário dependerá de uma “preparação metódica e disciplinada”²²³ para canalizar as energias da embriaguez liberadas pela crítica.

²²⁰ “Toda vida social é essencialmente *prática*.”. Idem, *Ad Feuerbach, Tese VIII*. Grifo no original.

²²¹ “[...] Feuerbach quer objetos sensíveis realmente distintos dos objetos do pensamento; mas ele não considera a própria atividade humana como atividade *objetiva*.” Ibidem, *Tese I*. Grifo no original. Se ninguém considerar absurdo que o pensar seja uma atividade humana, tratar-se-á também de uma atividade objetiva! Esta tese é um dos melhores pontos para visualizarmos como Marx vê na práxis a possibilidade de superação da dicotomia sujeito-objeto.

²²² “Nenhuma renovação técnica [...], mas [...] mobilização [...] a serviço da transformação da realidade, e não da sua descrição.” BENJAMIN, Walter. *Experiência e Pobreza*. P. 117.

²²³ Idem. *O Surrealismo*. P. 32

O texto “*Que é o teatro épico?*” nos servirá agora para entendermos melhor a refuncionalização como um modo de produzir/mostrar as condições de produção artística. Uma primeira observação importante é compreendermos porque Brecht²²⁴ se sobressai em relação ao “teatro contemporâneo” na visão de Benjamin:

“ele [o teatro contemporâneo] se limitou a franquear ao público proletário posições que o aparelho teatral havia criado para o público burguês. As relações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretor e atores quase não se modificaram. O teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente essas relações.”

²²⁵

Se o teatro como uma forma clássica de arte foi erigido sobre certas condições sociais que não mais se dão ou que, ao menos, se encontram em franca transformação, ele também deveria poder se transformar. Esse raciocínio aparentemente simplório permite um amplo esclarecimento: na medida em que franqueia ao público proletário algumas migalhas de posições criadas para o público burguês esse teatro apenas fortalece a posição desta mesma classe burguesa no processo produtivo: ela é o “*telos*” da vida pública. Ao proletariado, do ponto de vista político, cabe direcionar-se para esta classe e não confrontá-la como oposição; do ponto de vista estético, cabe apenas contemplar a arte “canônica”. Em contrapartida, simplesmente transformar o *texto* do teatro em propaganda política não é suficiente, pois não transforma a própria práxis artística. Por isso o teatro brechtiano buscou alterar as relações *funcionais* entre público e palco, diretor e atores, etc. De forma completamente consonante com o que já obtivemos ao longo de nosso percurso, podemos arriscar algumas conclusões: a primeira, o palco precisa ter seu poder *aurático* ao menos limitado; ele não pode se apresentar mais como *representação* artística da verdade histórica tradicionalmente transmitida; o público não é mais composto de súditos ou de fiéis, mas dever-se-ia transformar numa “assembléia de pessoas interessadas”²²⁶, que julga a validade das teses propostas; o texto é roteiro de trabalho e não mais fundamento – e todos precisam se posicionar diante das

²²⁴ De fato, “Ele tinha uma admiração assumida pela obra de Brecht e a considerava uma confirmação prática de suas posições estéticas.” KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. P. 74

²²⁵ Idem. *Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht*. In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1996. P. 79.

²²⁶ Ibidem. P. 79.

situações propostas. Não nos interessa uma análise profunda do teatro brechtiano, mas apenas compreender a crítica benjaminiana. O teatro enquanto forma artística passa, nas mãos de Brecht, por uma reestruturação que visa reinseri-lo nas relações de produção e retira-lo da estranhamente cômoda posição de “bela arte”. O desenvolvimento econômico gerou esta separação cada vez mais radical entre arte e trabalho. A arte “emancipada” do modo de produção se transforma em “bela arte”. Bela, e inútil. Apenas uma benesse da classe dominante. O trabalho “puro” (abstrato) gera a necessidade de uma arte entorpecente, a contemplação de final de semana – que em nada mais se assemelha a antiga *vita contemplativa*. Contra isso se levantam intelectuais como Brecht e Benjamin. E também Adorno posteriormente, por outra via. É preciso devolver a arte e o pensamento ao processo produtivo – devolução esta que ainda se faz necessária em nossos dias. A pergunta mais comum perante a qual temos que nos justificar ainda hoje é “para quê Filosofia”?

Para Benjamin, o teatro de Brecht se insere na brecha entre *perceber* as condições e *produzir* as condições, como tratamos no item 2.4. Essa tensão dialética é a mais importante a ser demonstrada neste momento do nosso trabalho. Resistir ao positivismo e ao subjetivismo neste caso não é tarefa fácil; se se assume que basta perceber ou mostrar as condições, assume-se uma postura naturalista; por outro lado, se se afirma que se produzem as condições através da “obra de arte”, rapidamente se assimila essa via à subjetividade genial do artista, imagina-se o artista político ou mesmo o filósofo-rei – um sentido funesto de messianismo salvífico. Na primeira hipótese, o trabalho intelectual é passivo e determinado pelas condições; na segunda, é ativo e determina abstratamente as condições. O comum em ambas as posições é o fato de elas não posicionarem o intelectual *dentro* das condições de produção, como solicitou Benjamin em 1934. Brecht pôde

“[...] ordenar experimentalmente os elementos da realidade, e é no fim desse processo, e não no começo, que aparecem as ‘condições’. Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como condições reais, não com arrogância, como no teatro naturalista, mas com assombro.”²²⁷

²²⁷ Ibidem. P. 81.

Trata-se do *distanciamento* necessário para a atividade crítica exposto; tal distanciamento não é necessário apenas ao “crítico profissional”; aliás, se estamos a obter êxito com nossa exposição, deve tornar-se claro o fato de que a politização da arte (e da crítica da arte) pretende despertar um certo distanciamento em todos. São o artista e o intelectual que descem do falso pedestal aurático que ocupam e se descobrem, determinantes e também determinados, por estas “condições”. Obter clareza sobre sua posição nesta estrutura lhes permite obter maior eficácia em sua retroação sobre esta estrutura mesma. Por isso, “o teatro épico não reproduz condições, mas as descobre.” Literalmente, retira o véu que obscurece o papel exercido por cada um no funcionamento desta estrutura; afastar o público de suas próprias condições para fazê-lo compreender estas condições mesmas e, diante delas, *posicionar-se*. – eis a grande obra de Brecht, segundo Benjamin.

3.4 É possível falarmos em uma experiência pós-tradicional?

De acordo com o que temos tentado construir, a questão da função social se relaciona diretamente com a constatação de que a experiência se modificou. Isto é, a “parte política” não se separa da “parte metafísica” (tempo, memória, etc.) e nem da “parte estética” (percepção, crítica, julgamento). Por isso confessamos enormes dificuldades na construção deste percurso de pensamento. Neste momento, gostaríamos de detectar se existe uma janela para pensarmos com Benjamin e *além* de Benjamin nosso tempo. A pergunta que serve título a esta sessão é esboçada pelo próprio Benjamin, evidentemente. Para alcançarmos este objetivo, olhemos primeiro para o texto “Experiência e Pobreza” de 1933. Como o próprio título sugere, Benjamin lida com seu conceito positivo de Experiência tradicional (*Erfahrung*) e as “barbáries” que podem resultar de sua dissolução. Todavia, mesmo lidando com a dissolução da Experiência este é um dos textos mais “otimistas” dos anos 1930. A pobreza de experiência deveria ser assumida. Essa é a tese fundamental deste curto e denso texto, tese esta eminentemente política. Vejamos:

“Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem. A angustiante riqueza de idéias que se difundiu entre, ou melhor, sobre as pessoas, com a renovação da astrologia e da ioga, da *Christian Science* e da

quiromancia, do vegetarianismo e da gnose, da escolástica e do espiritualismo, é o reverso dessa miséria. Porque não é uma renovação autêntica que está em jogo, e sim uma galvanização.”²²⁸

Salta-nos sempre aos olhos a perspicácia e a radicalidade do materialismo de Benjamin: galvanização é um processo técnico-industrial de cobrir uma superfície de um metal-ferroso com uma camada de um metal nobre visando proteger da corrosão, melhorar a condutibilidade e também por fins estéticos. A galvanização da tradição só pode atender aos fins “estéticos” nas atuais condições de produção, pois neste momento não há mais experiência coletiva para utilizar tal condutibilidade; o reverso da miséria é tentar submeter os antigos saberes às atuais técnicas de produção *camuflando* tal processo. Consome-se toda a “cultura” disponível pretendendo que esta garanta algum vínculo de pertencimento a um povo ou tradição, quando de fato este consumo apenas denuncia que uns poucos podem pagar por esta tal “cultura”. Restaurar o elemento tradicional nas *atuais condições de produção* está fora de questão, e por isso tal “galvanização da experiência” foi exatamente o que Benjamin chamou estetização da política, como praticada pelo fascismo²²⁹.

Se por um lado, nos deparamos com o excesso de “cultura” acumulada e, por outro, com a impossibilidade de incorporá-la ao nosso próprio patrimônio, Benjamin julga ser “prova de honradez confessar nossa pobreza”.²³⁰ Elogia alguns artistas como Klee²³¹, Loos²³² e Scheebart²³³ apontando que nestas obras há espaço para o novo homem recém-nascido, e não um elogio nostálgico do homem tradicional. A privação de Experiência atinge uma escala histórico-mundial e assim afirma o nascimento de

²²⁸ BENJAMIN. *Experiência e Pobreza*. P. 115.

²²⁹ Mais uma vez, precisamos tomar cuidado para não nos fiarmos demais às palavras e de menos àquilo que elas pretendem *apresentar*. Foi dito que Proust tentou galvanizar uma vida com o verniz da consciência, pretendendo-se dizer algo materialisticamente similar e politicamente oposto: ao colocar em combate Vivência e Experiência, Proust abriu uma janela nova para a técnica literária, e a assumiu. O fascismo, ao contrário, pretendeu ocultar o acontecimento deste combate, defendendo um pseudo-pertencimento a uma “experiência tradicional” que não existia mais; e ainda mais grave, transformando tal pseudo-pertencimento em critério político-genético para legitimar o holocausto.

²³⁰ *Ibidem*. P. 115.

²³¹ *Paul Klee* (1879-1940). Pintor e poeta suíço, naturalizado alemão. É associado ao cubismo, surrealismo e expressionismo devido a riqueza de seu estilo.

²³² *Adolf Loos* (1870-1933) Notável arquiteto tcheco. Precursor do *Raumplan* e autor do ensaio/manifesto “Ornamento e Crime” em 1908.

²³³ *Paul Scheebart* (1863-1914). Escritor e desenhista alemão. Autor da obra “*Arquitetura de vidro*”.

uma nova e positiva barbárie; “Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco[...].”²³⁴ Trata-se muito mais de uma aposta que de uma constatação; os bárbaros no mau sentido estavam totalmente agarrados aos vestígios da Experiência que não era mais sua. Estes “novos bárbaros” fazem parte da perspectiva otimista de Benjamin, que também podemos detectar nas apostas que fez quanto aos prognósticos sobre a arte tecnicamente reproduzível, sobretudo, sobre o cinema. O primeiro passo era obter clareza quanto à própria pobreza; neste caso, assumir esta pobreza serviria de antídoto contra a estetização política vigente. Benjamin não indica necessariamente uma negação da cultura; sugere, em alguns casos, que nos fartemos dela, que a devoremos:

“Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo decente possa resultar disso. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles ‘devoraram’ tudo, a ‘cultura’ e os ‘homens’ e ficaram saciados e exaustos. [...] Ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, realizando a existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças.”²³⁵

Ao “banquete” da cultura deveria seguir a restauração onírica. Isto nos permite compreender a importância que tinham para Benjamin o Surrealismo, Proust, Freud. Importa-nos menos agora julgar a validade destes prognósticos que avaliar sobre quais sintomas eles foram elaborados. Se o papel curativo destes sonhos, os quais Benjamin apostou que fossem o camundongo Mickey, o cinema russo, o teatro Brechtiano, etc., não se realiza plenamente pode ser porque ainda não estejamos suficientemente certos de nossa pobreza. O processo de desintoxicação da política de todo idealismo do tradicional precisa ainda ser levado adiante. Benjamin em 1933 emitiu este profético prognóstico: “A crise econômica está diante da porta, atrás dela

²³⁴ Ibidem. P. 116.

²³⁵ Ibidem. P. 118.

está uma sombra, a próxima guerra.”²³⁶ Mas, se conseguimos ao longo deste cansativo percurso algum lampejo para além dos discursos oficiais, talvez sejamos capazes de compreender que,

“A guerra que esse clarão [no nosso caso um modesto lampejo, esperamos] ilumina não é nem a ‘eterna’, que os novos alemães invocam, nem a ‘última’, com que se entusiasma os pacifistas. Na realidade, é apenas isto: a única, terrível e derradeira oportunidade de corrigir a incapacidade dos povos para ordenar suas relações mútuas segundo o modelo das suas relações com a natureza, através da técnica. Se o corretivo falhar, milhões de corpos humanos serão despedaçados pelo gás e pelo aço [...] e nem mesmo os *habitués* dos assustadores poderes ctônicos, que guardam seu Klages em mochilas de campanha, viverão um décimo do que é prometido pela natureza a seus filhos menos curiosos e mais sensatos, *que não manejam a técnica como um fetiche do holocausto, mas como uma chave para a felicidade. Estes darão uma prova de sensatez quando se recusarem a ver na próxima guerra um episódio mágico e quando descobrirem nela a imagem do cotidiano*, e com essa descoberta estarão prontos a transformá-la em guerra civil: mágica marxista, a única a altura de desfazer esse sinistro feitiço da guerra.”²³⁷

4. Considerações Finais

A partir deste momento arriscaremos algumas conclusões a partir do exposto nos dois capítulos anteriores. Interpretaremos as passagens em epígrafe nos dois itens subseqüentes em consonância com os argumentos já construídos e tentaremos antecipar algumas objeções que consideramos contundentes — o que nos permitirá retomar alguns argumentos prévios e mostrá-los por outra perspectiva.

²³⁶ Ibidem. P. 119.

²³⁷ Idem. *Teorias do Fascismo Alemão*. P.72. Grifos nossos.

4.1 É um truque!

“O truque que rege esse mundo de coisas – é mais honesto falar em truque que em método – consiste em trocar o olhar histórico sobre o passado por um olhar político.”²³⁸

Como nosso projeto busca elucidar a enigmática “politização da arte”, julgamos apropriado iniciarmos nossas conclusões tendo esse trecho em epígrafe ressonando em nossos ouvidos. Em primeiro lugar, conversaremos sobre o *truque*. À primeira vista pode parecer tratar-se da mais despropositada confissão de falta de rigor metodológico, bem como de uma tentativa de ludibriar, *com um truque*, o rígido método do “olhar histórico”. Todavia, se lembrarmos-nos da discussão travada no primeiro capítulo, teremos razões para ao menos suspeitarmos dessa leitura apressada. Lembraremos-nos que Benjamin possuía uma concepção da história que se caracterizava por mirar *interessadamente* o passado e encontrar objetos históricos que pudessem ser apreendidos em suas particularidades mais específicas, ao invés de despi-los destas particularidades mesmas, graças à sua inserção no *fluxo* narrativo da história universal. O “salto” em direção ao passado, a explosão do *continuum* da história — estas e outras expressões tão enigmáticas quanto, podem, com certeza, causar perplexidade àqueles que procuram um cânone metodológico, um *critério* claro e distinto para se assegurarem do conhecimento do passado, e também do presente. E ao que parece, tudo que possuímos para oferecer como “critério” – que se pese a nosso favor, ao menos, nossa honestidade em assumi-lo – é um truque.

Imediatamente após ouvirmos a palavra “truque” a vinculamos a um sentimento negativo. Nossas expectativas de que uma mágica, um milagre, uma coisa realmente misteriosa estivesse acontecendo de verdade, inexplicavelmente diante de nossos próprios narizes, são completamente frustradas: é um truque. Mas nós, filhos do Esclarecimento, pós-modernos, pós-metafísicos, e demais “pós” que nos atribuímos diariamente, somos o *progresso* da história. Não *sabemos* nós que coisas como mágica, milagres e mistérios simplesmente *não existem*? O movimento histórico que esvaziou de aura os espaços e produções humanas e modificou

²³⁸ Idem. *O Surrealismo*. P. 26.

profundamente a estrutura da experiência nos deixou pobres, como vimos no capítulo anterior. Esta pobreza tem o poder de funcionar como um antídoto contra todo aquele excesso de galvanização da experiência: somos capazes de *desconfiar*. Seja dos milagres, das mágicas, até do conhecimento, das ciências, da Filosofia... Desconfiamos.

Com esta caracterização do nosso tempo, com esta vacina da desconfiança, recomeçamos a pensar no truque. Nesta perspectiva, o truque pode ser avaliado positivamente. Ao sentarmo-nos diante de um “mágico”, *já o sabemos*: há um coelho em algum lugar, seja na cartola, na manga, no bolso. O “mágico” se torna um técnico, que detém um conhecimento: ele é capaz de modificar o estado de coisas abruptamente, e modificar completamente a visão que se tinha daquele trecho da realidade. Um coelho surge *ex nihilo*, porém, já sabemos: *ex nihilo nihil fit*. Nós sabíamos que ele estava lá, o tempo todo. Foi uma simples ilusão, uma *interrupção* que ludicamente reorganizou o espaço. É deste tipo de interrupção que Benjamin fala no ensaio sobre Brecht. *Quando o que se busca é produzir e mostrar novas condições de apreciação/intervenção da/na realidade, um truque pode ser útil*. Um truque que seja honestamente assumido desde a saída: “venham todos assistir a um truque!” – o anúncio mais anti-publicitário da história. Não por acaso, a passagem supracitada se encontra no texto sobre o Surrealismo: não é o método que assegura seu valor político, mas o truque de diluir a vida literária no elemento onírico e tornar possível compreender o ocaso desta vida literária mesma. O truque de Brecht pode parecer mais simples agora: este altera fundamentalmente as funções dos elementos estruturais do teatro para tornar possível perceber que a função essencial do teatro já fora modificada pelo aparelho. O de Baudelaire: inserir o choque (perceptivo e moral) na Experiência poética para mostrar que este tipo de experiência poética definhava (e talvez abrir a possibilidade de que aquele tipo de arte adquira outro tipo de fundamentação histórica). Em todos os casos, uma guinada *reflexiva* que modifica a percepção do estado de coisas.

Aqueles que se lembrarem da discussão travada no item 2.4 podem, talvez, estar desconfiando que esta análise do truque encerre um elemento mimético. Perfeito.

Como afirmamos acima, o que se busca é produzir e mostrar novas condições de apreciação, e não novas “coisas”. Pois, podemos perguntar com Marx: de que adianta termos condições materiais revolucionárias se não possuímos condições para apreciar seu potencial revolucionário? O item 2.4 nos ensinou que o elemento mais relevante da faculdade mimética humana é a *mimesis* dos “*processos que engendram semelhanças*”; o gesto político dos artistas/obras analisados por Benjamin que assinalamos acima reflete bem esta tese. Como alguns poderiam objetar-nos, afinal: qual poderia ser o sentido político positivo do resgate da categoria de *mimesis* além da estética fascista? A estética fascista era mimética não em relação aos processos produtivos, mas aos produtos da arte. Vimos como o foco de Benjamin incide reiteradamente sobre a transposição forçada da produção de uma época sobre as condições de produção e recepção de outra. Na visão de Benjamin, a *mimesis* é o truque com o qual a natureza nos proveu para compreendermos seus processos – não seus produtos. Trata-se de uma apropriação materialista da *mimesis*, isto é, *descoisificada*. Uma faculdade mimética obstruída ou pouco exercitada se torna cada vez menos capaz de se utilizar de “truques” para possibilitar uma nova organização do espaço social. Benjamin aponta simplesmente para a necessidade da leitura da realidade em suas difusões de cores, sons e aspectos, abdicando da pretensão de se apoderar sistematicamente e apontando, antes, a necessidade de se apoderar politicamente. Este entorpecimento da faculdade mimética e sua alienação apenas ao âmbito da linguagem artística encontram-se vinculados à crise da experiência; mas ao invés de conceder apenas um tom lamuriante a estas constatações precisamos, sobretudo, assumir nossa pobreza de experiência. (Não pretendemos resolver a questão, isto é, reconhecemos que Benjamin passa de uma certa nostalgia, em textos como “O Narrador” , principalmente, a uma certa euforia, em textos como “A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Consideramos, todavia, que nostalgia e euforia, otimismo e pessimismo, são insuficientes para caracterizar a radicalidade destas reflexões, ou que pelo menos, não as esgotam. Pois Benjamin nos ensina que há um duplo sentido também no termo bárbaro, e que podemos nos apropriar positivamente de uma barbárie sujando nossas mãos para construir uma modalidade de relacionamento com a natureza (ou melhor, *com a técnica*) concorde ao nosso modo de viver na história – e não “restaurar” a experiência tradicional. Isto tem que

ficar claro: quando falamos em entorpecimento ou atrofia da faculdade mimética, não pretendemos autorizar a conclusão de que uma “volta” a outra forma prévia de *mimesis* seja necessária; afirmamos antes, que talvez precisemos encontrar a nossa forma histórica de nos apropriarmos da *mimesis*. Se alguém argumentar que esta forma criticada é a forma própria de nosso tempo, não estará completamente equivocado; mas estará, sem dúvida, *compromissado com a manutenção do atual estado de coisas* – o critério benjaminiano para caracterizar uma postura como reacionária ou revolucionária. Há que se desconfiar da possibilidade da manutenção da oposição abstrata entre *mimesis* e conhecimento – mesmo uma oposição funcional como apontaram Adorno e Horkheimer. Não por acaso, para estes pensadores, a via que sustenta esta oposição só pode se dar como alienação político-ideológica – a já célebre indústria cultural. A caracterização da experiência do tempo histórico não como um continuum homogêneo do progresso, mas antes como um relampejar de um passado clamando para ser assumido e redimido, põe Benjamin numa perspectiva de assumir a relação com a verdade como um vislumbrar, fugidamente, semelhanças sensíveis e extra-sensíveis. Se lembrarmos que, na alegoria da caverna, Platão nos sugere que a idéia mais fundamental se dá como o Sol, isto é, como fonte de luz que não pode ser diretamente visualizada “em si mesma”, mas que por outro lado, fundamenta e sustenta suas imagens, o que buscamos foi tocar o cerne da questão posta pelo ateniense, detectando suas nuances e desdobramentos, desde uma perspectiva descoisificada.

4.2 Posto de gasolina

“A construção da vida, no momento, está muito mais no poder de fatos que de convicções. E aliás de fatos tais, como quase nunca e em parte nenhuma se tornaram fundamentos de convicções. Nessas circunstâncias, a verdadeira atividade literária não pode ter a pretensão de desenrolar-se dentro de molduras literárias – isso, pelo contrário, é a expressão usual de sua infertilidade. A atuação literária significativa só pode instituir-se em rigorosa alternância de agir e escrever; tem que cultivar as formas modestas que correspondem melhor a sua influência em comunidades ativas que o pretensioso gesto universal do livro, em folhas volantes, brochuras, artigos de jornal e cartazes. Só essa linguagem de prontidão se mostra à altura do momento. As opiniões,

para o aparelho gigante da vida social, são o que é o óleo para as máquinas; ninguém se posta diante de uma turbina e a irriga com óleo de máquina. Borrifa-se um pouco em rebites e juntas ocultos, que é preciso conhecer.”²³⁹

Posto de gasolina é o primeiríssimo fragmento ou aforismo presente na obra de 1928, *Rua de Mão Única*. Nele poderemos recolher elementos para continuarmos o percurso de nosso desfecho. É a compreensão benjaminiana da técnica que subjaz a este fragmento. Como vimos, Benjamin defende que o desenvolvimento das condições de reprodução técnica propicia uma emancipação da arte (técnica) em relação a suas raízes culturais. Em um primeiro momento, a técnica se liberta do mito — por isso, Benjamin afirma que mediante a emancipação perante o culto, a arte fundar-se-ia na política, pois a libertação do caráter parasitário em relação ao culto poderia gerar um caráter parasitário em relação à técnica mesma. (Sem nos esquecermos também da premissa de Marx: cada ato é político porque, independente de sua vontade, está inserido no processo de produção que agora se dá em escala histórico-mundial.) Isto pode também ser visto na recusa da arte a abdicar do valor de culto e entrincheirar-se contra qualquer possibilidade de função política no movimento “arte pela arte”, bem como no culto extrapolado da técnica pela técnica do Futurismo e do próprio fascismo alemão. A este processo de liquidação da experiência deveria corresponder uma nova atitude de assunção desta perda, a confissão de pobreza reclamada por Benjamin no texto “Experiência e Pobreza”. Assumir esta pobreza equivaleria igualmente a querer construir do zero, a contentar-se com pouco, a tornar-se responsável pelos rumos da humanidade – ser “positivamente bárbaro”. A negação desta pobreza e o culto pseudo-mimético de mitos galvanizados oculta uma relação muito mal resolvida com a técnica. No limiar de uma possível emancipação fazendo da técnica instrumento desta libertação, a humanidade volta-se contra si mesma cultuando o instrumento como cultuava os deuses de outrora, e causando destruição em massa jamais vista até então.

O que pode significar, então, uma relação mal resolvida com a técnica? Como vimos na discussão com Habermas, podemos conceder que Benjamin reconhecesse que estivessem dadas as condições (técnicas) para uma emancipação da humanidade,

²³⁹ Idem. *Rua de Mão Única*. P. 11.

mas faltava (e talvez ainda falte) uma relação diferente com a técnica. Podemos abordar a questão por duas vias: a) Os textos da década de 1930 deixam clara a posição benjaminiana de que a guerra é um produto advindo das contradições do modo de produção, sobretudo da mais fundamental: aquela contradição entre muitos meios de produção e poucos possuidores. Benjamin postula que as atuais relações de propriedade impedem uma utilização comunal das forças produtivas e que desta forma é necessária uma utilização anti-natural para justificar a existência de tais forças: a guerra. Todo o avanço tecnológico não se justifica socialmente se não for utilizado; na medida em que tais avanços não são instrumentos para uma emancipação social, cabe aos dominantes postular sua necessidade através da guerra, garantindo a manutenção da contradição entre aumento do desenvolvimento produtivo e diminuição do acesso às benesses produzidas. Por isso Benjamin julgava prova de sensatez perceber na guerra a imagem do cotidiano e não um episódio mágico: são os mesmos conflitos de interesses lutando por justificarem-se. E seguindo: b) ao lado de permanentemente necessitar se justificar socialmente, a técnica eleita como instrumento libertador na primeira metade do século XX mostrava, de forma reiterada, sua completa incapacidade para atuar em questões morais²⁴⁰ – isto Benjamin afirma em “Teorias do Fascismo Alemão”. Isto significa, *no escopo do nosso trabalho, que nem todas as esferas da vida humana podem ser mensuradas com os olhos do método e do progresso*. Este foi o objetivo almejado pelo primeiro capítulo: deixar clara a especificidade de cada um destes âmbitos e sugerir que Benjamin acertou ao afirmar a incompetência da técnica para esclarecer questões referentes às relações sociais mútuas entre os povos. Desta forma pode tornar-se mais claro porque é o “anão corcunda” da teologia quem deve dirigir o “fante” do materialismo histórico: a realização humanitária precede (ou deveria preceder) ao progresso técnico. O “absoluto” almejado pela dialética benjaminiana é profano: é a realização da felicidade de todos. Caso contrário, isto é, se mantivermos as questões éticas sob a tutela do progresso metodológico, a técnica transformar-se-á em fim e não em instrumento – exatamente o que Benjamin afirmava sobre o fascismo.

²⁴⁰ “Pode-se afirmar, sem qualquer pretensão de incluir nessa explicação suas causas econômicas, que a guerra imperialista é co-determinada, no que ela tem de mais duro e de mais fatídico, pela distância abissal entre os meios gigantescos de que dispõe a técnica, por um lado, e sua débil capacidade de esclarecer questões morais, por outro.” Idem. *Teorias do fascismo alemão*. P. 61.

Como sabemos, o método científico foi a tentativa da modernidade de se assegurar e garantir a “clareza e distinção” do conhecimento. Entretanto, a contrapartida desta postura foi uma crescente formalização e restrição do conhecimento como conhecimento de suas próprias condições formais de possibilidade. O problema é que a força de persuasão de uma lógica matemática não se estende às dimensões ética e política da vida humana. *Onde reina o rigor do método, a moral sempre será provisória*, parafraseando Descartes, e tal provisoriedade indica simplesmente aceitação dos valores dominantes. Benjamin não desiste do rigor conceitual, se abstém apenas de assegurar tal rigor única e exclusivamente em um âmbito proposicional; a fraqueza da linguagem ordinária para as ciências, qual seja, seu poder de dizer de muitas formas diferentes, é transformada por Benjamin em sua força – o que a reaproxima de uma linguagem “poética”. Ele desiste de fato é de polir infinitamente conceitos filosóficos que geralmente perdem sua possibilidade de contato com a empiria durante esse processo. Tentando trocar em miúdos: não é o grau de especificidade de uma categoria filosófica que garante em Benjamin seu rigor, mas, antes, o modo como esta categoria pode ajudar a mostrar complexos de fenômenos em suas especificidades. Os conceitos não são exatamente o universal mais relevante para Benjamin, única e simplesmente porque não passam de uma média. A média, por definição, ignora os extremos e nivela os casos. Fazer justiça aos fenômenos é conseguir, por assim dizer, pensá-los como universais em sua particularidade específica. Se uma categoria explica “*a priori*” qualquer fenômeno ela prescinde, desde a saída, desta especificidade.

Retornando ao texto em epígrafe, devemos fazer uma ressalva: é muito importante sermos cautelosos com estas afirmações sobre a atividade literária, no mínimo, pelo fato de Benjamin ser um pensador completamente “situado”. O que o movia não era um desejo de universalidade atemporal, mas a constatação de que sua época era um daqueles “momentos de perigo”. Reconhecemos que estas imagens são enigmáticas e ambíguas, mas sabemos também que é aí que repousa sua fertilidade. Estar “à altura do momento” parece-nos significar aquela assunção de uma pobreza de experiência e um reconhecimento das possibilidades, realizadoras ou catastróficas, desta assunção – bem como de sua negação. Isto para tentarmos nos vacinar contra uma interpretação “modista” que vê estar à altura do momento e

de sua técnica como um estar “antenado nos progressos” apenas, estar “atualizado”. A atividade literária deveria ser capaz de um comportamento mimético que compreendesse o atual desenvolvimento técnico e o transformasse em coisa sua, transformando-se a si mesma também. Os círculos se assomam: exatamente esta foi a tentativa de Benjamin com *Rua de Mão Única*, qual seja, fundir a atividade literária e a linguagem publicitária para produzir um conhecimento das novas condições de produção – deixamos para pesquisadores mais aptos julgar se ele obteve êxito. Julgamos que este trecho em epígrafe sirva muito mais como aquele truque que mostra o enigmático no cotidiano: a imagem de um “borrifar em juntas e rebites ocultos, que é preciso conhecer” serve para tentar conciliar técnica e conhecimento, homem e aparelho e não para apartá-los ainda mais. Ao mesmo tempo em que “alimenta” o aparelho (lubrifica a turbina) o homem detém o conhecimento de quais partes (ocultas) determinam a eficiência deste processo. Como conversamos, é necessário ter consciência do papel de cada um no processo, de sua *função*. *Ninguém se posta diante de uma turbina e a irriga com óleo de máquina*. É uma questão cara ao marxismo explicar o processo da “aquisição da consciência de classe” do proletariado sem cair novamente em um idealismo de um *volksgeist*. Elaborar uma refuncionalização, inclusive de artistas e intelectuais, dentro do processo produtivo parece ser a saída de Brecht/Benjamin para esta questão.

Temos em Benjamin a tentativa de buscar um pensamento cujo rigor consista menos em esconder a própria fragilidade lingüística que em fomentar a atividade crítica. Teses como a criticabilidade²⁴¹ imanente de qualquer obra transformam a recepção crítica em uma espécie de critério de validação. Em carta a Scholem, Benjamin afirmou que “a política é a continuação da crítica com outros meios”²⁴², um belo modo de conceber a relação teoria e prática. Queremos dizer que: se não podemos exigir “objetividade não-ambígua” e se não queremos desistir do

²⁴¹ Acreditamos que esta tese, que Benjamin defendia já em 1919 em sua Tese de Doutorado *Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, não é abandonada após sua adesão ao materialismo. Benjamin constata que crítica e fruição só podem caminhar juntas efetivamente em uma comunidade que produza e frua sem desigualdades. O que costumamos chamar critérios estéticos são apenas hipóstases dos critérios da forma de produzir arte (e fruir) de um momento específico da história – e dentro de uma determinada classe. Em um certo sentido, as apostas de Benjamin apontam, sim, para uma relação com arte sob outro relacionamento com a propriedade, para *alguma forma de comunismo*.

²⁴² Apud KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia* P. 73.

pensamento, precisamos de uma escrita que mostre as configurações da realidade daquele momento e nos incite, não só a contemplar tais configurações, mas também a constantemente reelaborá-las em função das necessidades postas pelo próprio ritmo da vida. Mesmo aqueles que parecem buscar como critério o *consenso* precisariam responder-nos, neste ponto: os argumentos debatidos retirarão sua persuasão do rigor lógico ou se dedicarão à arte de convencer? Os discursos, desde Platão, no mínimo, se equilibram nesta tênue linha: buscam ser coerentes ou persuasivos. Qual dos dois é o critério de verdade? O mérito de Benjamin é reconhecer deliberadamente que esta oposição não se dissolve. *O político de sua pretendida politização crítica exige duas atitudes, uma de caráter "negativo" e outra de caráter "positivo". O caráter negativo se explicitou na tentativa deliberadamente reiterada de produzir novos conceitos para a teoria da arte que não se prestassem, de modo algum, a apropriações fascistas*²⁴³. *O caráter positivo é justamente o elemento de onde brota a fertilidade deste pensamento: uma razão autocrítica não possui patrimônio, é "bárbara". Seu papel é questionar sempre que suspeitar que for possível um melhor estado de coisas e não fossilizar-se em doutrinas semi-religiosas nos templos acadêmicos do saber.* Encerremos, pois, com esta passagem, que deve poder ressoar em vossos ouvidos em consonância com aquela discussão com Habermas. Segundo Konder,

“O marxismo, que ele assimilou a seu modo e em termos extremamente peculiares, combinou-se com a consciência prévia que ele tinha, de que era preciso alimentar a esperança de que um mundo bem melhor podia ser criado. Mesmo quando ainda ignorava Marx e não dispunha de razões teóricas articuladas para ativar essa esperança, Benjamin – em 1922 – já tinha uma razão prática suficiente para acreditar: encontrava-a na mera constatação de que existem seres humanos, explorados e oprimidos, nos quais o sofrimento já matou até a capacidade de eles esperarem um futuro animador. A frase que encerra seu ensaio sobre as Afinidades eletivas (de Goethe) expressa essa convicção: ‘A esperança só nos é dada por consideração àqueles que não têm mais esperança.’”²⁴⁴

²⁴³ Contrastando brevemente as posições de Gramsci e Benjamin, Leandro Konder afirma, acertadamente: “Gramsci, a partir de sua experiência, podia definir o que queria. Benjamin, devido à sua situação, só podia saber com nitidez o que *não* queria.” Ibidem. Grifo no original. P. 115.

²⁴⁴ Ibidem. P. 18-19.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. *Caracterização de Walter Benjamin*. In: BENJAMIN, Walter. Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política. Relógio D'Água Editores, 1992.

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1985 (reimpressão 2006).

BENJAMIN, Andrew., OSBORNE, Peter. (orgs.) *A Filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges; consultoria Cláudia Maria de Castro. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1996.

_____. *A obra de arte na era de suas técnicas de reprodução*. In: Textos Escolhidos / Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno e Jürgen Habermas. 2ª edição. São Paulo: Abril Cultural. 1983. (Coleção Os Pensadores).

_____. *A origem do drama barroco alemão*. Tradução e apresentação de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense. 1984.

_____. *Experiência e Pobreza*. In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1996.

_____. *Gesammelte Schriften*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 1974.

_____. *Melancolia de Esquerda. A propósito do novo livro de poemas de Erich Kästner*. In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1996.

_____. *Notícia de uma morte*. In: Obras escolhidas vol. II: Rua de mão única. São Paulo: Ed. Brasiliense. 2000.

_____. *O autor como produtor*. In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1996.

_____. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1996.

_____. *O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht*. In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1996.

_____. *O Surrealismo – o último instantâneo da inteligência européia*. In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1996.

_____. *Pequena história da fotografia*. In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1996.

_____. *Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht*. In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1996.

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução, apresentação e notas de Marcus Vinícius Mazzari; posfácio de Flávio Di Giorgi. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2002. 176 p. (Coleção Espírito Crítico)

_____. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. In: Obras escolhidas vol. III: *Charles Baudelaire um lírico no auge no capitalismo*. São Paulo: Ed. Brasiliense. 2000.

_____. *Selected Writings, Volume 1: 1913-1926*. Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings. Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press. 1996.

_____. *Sobre o conceito da história*. In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1996.

_____. *Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea Guerra e Guerreiros, editada por Ernst Jünger*. In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1996.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1986.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó/SC: Universitária Argos, 2002.

CASTRO E COSTA, Luís Cláudio de. *O Nascimento do materialismo histórico*. In: MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. *A ideologia Alemã*. Trad. Luís Cláudio de Castro e Costa. — 3ª ed. — São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Clássicos)

CAYGILL, Howard. *Walter Benjamin: The colour of experience*. London: Routledge. 1998.

FREITAG, Barbara; ROUANET, Sérgio Paulo. *Introdução*. In: Habermas : Sociologia. Organização, seleção e tradução dos textos: B. Freitag e S. P. Rouanet. São Paulo: Ática, 1980. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, 15).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou Verdade e Beleza*. Kriterion vol.46 nº. 112. Belo Horizonte Dec. 2005.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Do conceito de Mimesis no Pensamento de Adorno e Benjamin*. In: Sete aulas sobre linguagem, memória e história. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997. (Biblioteca Pierre Menard)

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva. 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *O Hino, a Brisa e a Tempestade: dos Anjos em Walter Benjamin*. In: Sete aulas sobre linguagem, memória e história. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997. (Biblioteca Pierre Menard)

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin ou a história aberta*. In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1996.

GATTI, Luciano. *Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana*. In: Artefilosofia/ Instituto de Filosofia, Artes e Cultura / Universidade Federal de Ouro Preto / IFAC, n. 6 (abril.2009) - . – Ouro Preto: IFAC, 2009.

HABERMAS, Jürgen. *Crítica conscientizante ou salvadora – A atualidade de Walter Benjamin*. In: Habermas : Sociologia. Organização, seleção e tradução dos textos: B. Freitag e S. P. Rouanet. São Paulo: Ática, 1980. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, 15).

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques – 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. 384 p.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. 3º Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LAVELLE, Patrícia. *A árvore e o juízo: As raízes criticistas da filosofia da linguagem de W. Benjamin*. In: Artefilosofia/ Instituto de Filosofia, Artes e Cultura / Universidade Federal de Ouro Preto / IFAC, n. 6 (abril.2009) - . – Ouro Preto: IFAC, 2009.

MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista (1848)*. – Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007.

_____. *A ideologia Alemã*. Trad. Luís Cláudio de Castro e Costa. — 3ª ed. — São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Clássicos)

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. 2. ed. - São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *O capital: crítica da economia política*. 15. ed. - São Paulo: Bertrand Brasil, 1996.

_____. *Teses contra Feuerbach*. In: A ideologia Alemã. Trad. Luís Cláudio de Castro e Costa. — 3ª ed. — São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Clássicos)

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução de Heloisa da Graça Burati. São Paulo: Rideel. 2005. (Biblioteca Clássica)

PALHARES, Taisa Helena Pascale. *Aura: A crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo. Editora Barracuda. 2006.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo, Ed. Nova Cultural, 2000. (Coleção Os Pensadores).

_____. *Banquete*. In: _____. Diálogos: O Banquete, Fédon, Sofista, Político. Tradução: José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Coleção Os Pensadores).

_____. *Fedro*. In: Diálogos I: Mênon, Banquete, Fedro. Tradução de Jorge Paleikat, notas de João Cruz Costa, estudo bibliográfico e filosófico por Paul Tannery. São Paulo, Edições Ouro, 1984.

_____, *Protágoras*. Tradução, estudo introdutório e notas de Eleazar Magalhães Teixeira. Fortaleza: Edições UFC, 1986.

_____. *Sofista*. In: _____. Diálogos: O Banquete, Fédon, Sofista, Político. Tradução: José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Coleção Os Pensadores).

PLATO. *Parmenides*. Translated by H. N. Flower. Cambridge and London: Harvard University Press, 1992.

SCHOLEM, Gershom Gerhard. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

SZONDI, Peter. *Esperança no Passado – Sobre Walter Benjamin*. In: Artefilosofia/ Instituto de Filosofia, Artes e Cultura / Universidade Federal de Ouro Preto / IFAC, n. 6 (abril.2009) - . – Ouro Preto: IFAC, 2009.