

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
FACULDADE DE ARTES, FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

GABRIEL DO NASCIMENTO VIEIRA

**O CONCEITO DE ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA EM WALTER  
BENJAMIN: A MÍDIA E O ESTADO EM TEMPOS DE BARBÁRIE**

**UBERLÂNDIA**  
**2009**

**GABRIEL DO NASCIMENTO VIEIRA**

**O CONCEITO DE ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA EM WALTER BENJAMIN:  
A MÍDIA E O ESTADO EM TEMPOS DE BARBÁRIE**

**Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia, sob a orientação do Prof. Dr. Humberto Aparecido de Oliveira Guido.**

**UBERLÂNDIA  
2009**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

V658c Vieira, Gabriel do Nascimento, 1964-  
O conceito em Walter Benjamin : a mídia e o estado em tempos de  
barbárie / Gabriel do Nascimento Vieira. - 2009.

93 f.

Orientador: Humberto Guido.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa  
de Pós-graduação em Filosofia.

Inclui bibliografia.

1. Benjamin, Walter, 1892-1940 - Crítica e interpretação - Teses.  
2. Filosofia alemã - Séc. XX - Teses. 3. Estética - Teses. 4. Arte - Filo-  
sofia - Teses. 5. Ciência política - Filosofia - Teses. I. Guido, Humberto,  
1963- II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Gradua-  
ção em Filosofia. III. Título.

CDU: 1(4/9)

---



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais

Programa de Pós-Graduação em Filosofia

E-Mail [posfil@fafcs.ufu.br](mailto:posfil@fafcs.ufu.br)

Av. João naves de Ávila 2121 - Campus Santa Mônica, 38400-902 Uberlândia MG

**GABRIEL DO NASCIMENTO VIEIRA**

**“O CONCEITO DE ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA EM WALTER BENJAMIN:  
A MÍDIA E O ESTADO EM TEMPOS DE BARBÁRIE”**

Área de concentração: Filosofia Social e Política.

Uberlândia, 10 de Julho de 2009.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Antônio Alvimar Souza (UNIMONTES)

---

Prof. Dr. Márcio Danelon (UFU)

---

Prof. Dr. Humberto Aparecido de Oliveira Guido (UFU)- Orientador

Dedico este estudo aos meus pais (in memoriam) que me educaram na simplicidade e na perseverança.

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Humberto Guido pela presteza e paciência na orientação.

À Lourdinha pelo incentivo, dedicação e acompanhamento.

À Gabriela e o Vinícius pela compreensão e inspirações.

Aos irmãos, irmãs, sobrinhos e cunhados que sempre me estimularam a seguir nos estudos.

Ao sogro e sogra pelas orações.

Aos amigos e colegas da Unimontes que me ajudaram na realização deste sonho.

Aos colegas da Escola Estadual Levi Durães Peres pelo incentivo.

*“O dia jaz cada manhã, como uma camisa limpa sobre nosso leito; o tecido incomparavelmente denso, de limpa profecia, nos assenta como uma luva. A felicidade das próximas vinte e quatro horas depende da maneira de apreendê-las no momento do despertar.”*

*(WALTER BENJAMIN)*

## RESUMO

Este estudo situa suas reflexões com maior ênfase no segundo período da trajetória filosófica de Walter Benjamin, identificada por Rochlitz como uma fase em que seus escritos colocam-se mais incisivamente a serviço do engajamento político. Procuramos destacar de sua teoria estética da arte o percurso de sua análise sobre a estetização da política e a politização da arte. A pretensão é não satisfazer apenas com os escambos que a estetização da política e da vida provocaram nos países capitalistas industrializados, mas vislumbrar as possibilidades de emancipação dos indivíduos. Dessa forma o caminho trilhado passa por uma reflexão sobre a filosofia de Walter Benjamin e análise do processo de destruição da aura das artes descrito em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* de 1936. Afastando-se de uma ordem cultural essa arte emancipada afirma seu valor de exposição e provoca uma nova percepção estética, de natureza coletiva e muito mais sintonizada com as exigências da sociedade massificada pelos processos de urbanização e industrialização. Vivendo em um tempo onde reina a barbárie da guerra e do totalitarismo político, Walter Benjamin procura imprimir, em sua análise, uma perspectiva dialética no sentido de suscitar uma intervenção revolucionária das massas politizadas por meio do cinema e o teatro épico e da arte de vanguarda amplamente reproduzidas. Objetiva-se, ainda, demonstrar a prevalência da estetização da política ancorada na forte interferência da mídia na vida social e política das sociedades democráticas de capitalismo de mercado, caracterizando-se por uma verdadeira estetização da vida.

Palavras-Chave: Estetização, Política, Arte, Emancipação, Walter Benjamin.



## ABSTRACT

This study points out its reflections with bigger emphasis in as the period of the philosophical trajectory of Walter Benjamin, identified for Rochlitz as a phase where its writings more incisively place the service of the enrollment politician. We look for to detach of its aesthetic theory of the art the passage of its analysis on the of the politics and the politicalization of the art. The pretension is not to satisfy only with the trades that the aesthetical of the politics and the life they had provoked in the industrialized capitalist countries, but to glimpse the possibilities of emancipation of the individuals. Of this form the trod way passes for a reflection on the philosophy of Walter Benjamin and analysis of the process of destruction of the aura of the arts described in its essay the work of art in the age of its reproducibility technique de1936. Moving away itself of cult order this emancipated art affirms its value of exposition and provokes a new aesthetic perception, of nature collective and not syntonized with the requirements of the society of masses for the processes of urbanization and industrialization. Living in a born in the kingdom time where the barbarity of the war and the totalitarianism politician, Walter Benjamin looks for to print, in its analysis, perspective dialectic in the direction to excite a revolutionary intervention of the masses politicized by means of the cinema and the epic theater and of the widely reproduced art of vanguard. Objective, still, to demonstrate to the prevalence of the aesthetical of the politics anchored in the strong interference of the media in the social life and politics of the democratic societies of market capitalism, characterizing itself for a true aesthetical of the life.

Word-Key: aesthetic, Politics, Art, Emancipation, Walter Benjamin.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I. A Filosofia de Walter Benjamin	15
1.1. O conceito de barbárie na filosofia moderna contemporânea	18
1.2. Arte e política	21
1.3. Novos rumos na História	24
CAPÍTULO II: A reprodutibilidade técnica das artes e a práxis política	27
2.1. A reprodutibilidade técnica e a nova percepção estética	28
2.2. A destruição da aura e a nova práxis social e política	34
CAPÍTULO III. O conceito de estetização da política e a politização da arte	39
2.1. A estetização da política	39
2.1.2. O culto à guerra	41
2.2. A politização da arte	42
2.2.1. O teatro épico de Brecht	46
CAPÍTULO IV. Arte e sociedade: a estetização da vida e as possibilidades de emancipação	49
4.1. A Mídia e Estado e a recorrência da estetização da Política	53
4.2. A política na era da reprodutibilidade técnica e do simulacro	57
4.3. As possibilidades de emancipação pelo estético	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
REFERÊNCIAS	78
ANEXOS	82

## INTRODUÇÃO

*“Por mais incerto que seja o futuro ao qual a confiamos, cada linha que possamos, hoje, publicar é uma vitória arrancada aos poderes das trevas.”*

WALTER BENJAMIN

O percurso de construção do pensamento filosófico de Walter Benjamin pode ser considerado como um amplo universo de conceitos e formulações teóricas que não se prendem apenas a uma corrente de pensamento filosófico. Ele desafia a lógica de interpretação tradicional mesclando, numa mesma abordagem, elementos da Teologia Judaica, do Romantismo Alemão e do Marxismo. Para Michael Löwy,

Walter Benjamin escapa a essas classificações. Ele é um crítico revolucionário da filosofia do progresso, um adversário marxista do “progressismo”, um nostálgico do passado que sonha com o futuro, um romântico partidário do materialismo. Ele é, em todas as acepções da palavra, “inclassificável”. Adorno o definia, com razão, como um pensador “distanciado de todas as correntes”. Sua obra se apresenta realmente, como uma espécie de bloco errático à margem das grandes tendências da filosofia contemporânea. (2005, p.14).

Essas considerações ilustram o caminho que se quer percorrer neste estudo. São elementos esclarecedores para a abordagem do conceito benjaminiano de estetização da política e suas recorrências, algo similar ao eterno retorno introduzido na filosofia pelos estóicos (BRUN, 1985, p. 69). É preciso atentar para a observação de Löwy sobre a “independência” intelectual de Benjamin. Assim, procurou-se empreender uma análise em acordo com o itinerário das idéias do pensador alemão. Com esta atitude metodológica foi possível perscrutar as implicações de uma política estetizada e as condições inerentes ao meio histórico-cultural que possibilitem almejar algum tipo de emancipação pelo estético. Para tanto, há que se considerarem os meandros do passado, lapsos de memória que iluminem o presente e impulsionem um futuro de condições educativas e culturais que emancipem os oprimidos e os

invisibilizados pelo *establishment*<sup>1</sup> intelectual e econômico do sistema capitalista. Devido às especificidades do universo filosófico do autor e o tipo de pesquisa desenvolvida, foi utilizado o método histórico-dialético preconizado nas obras de Hegel e Marx, observadas as reformulações peculiares ao pensamento social da Escola de Frankfurt, no seu intento de formulação da teoria crítica da sociedade industrial, iniciado por Adorno e Horkheimer. Esta reformulação encontrou no método da ‘Constelação’ de Benjamin e Adorno a intensidade teórica requerida pelos desafios impostos pelas novas figurações da barbárie, tendo em vista a reunião de fragmentos das idéias para a formulação de conceitos que não têm a pretensão de substituir a realidade mesma, mas ser apenas uma representação desta concretude inacabada dos fenômenos que se apresentam ao nosso pensamento. Nesta perspectiva, a análise que ora se desenvolve sobre os conceitos de estetização da política e politização da arte, presentes no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* e em outros escritos benjaminianos, serviram para projetar um olhar sobre a realidade e suas várias conexões tortuosas entre arte e política.

Terry Eagleton procurou encontrar nos escritos de Benjamin a melhor definição para o método da constelação; de suas leituras tornou-se possível elucidar a posição do pensador alemão, que insistiu no traço significativo das idéias, elas são representações que atingem a compreensão quando tomadas na relação com os elementos concretos da realidade que se dá ao entendimento como conceito, ou agrupamento dos fenômenos na inteligência (EAGLETON, 1993, p.238).

Na verdade esta constelação de idéias é a garantia da manutenção de uma perspectiva dialética, atuando nos objetos ou na realidade mesma. Esta perspectiva dialética, por sua vez, traz para o entendimento as contradições existentes e possibilita um conhecimento complexo, amplo do objeto de estudo, sem a pretensão totalizante/totalitária da ciência moderna. Diferente da filosofia da natureza, o mundo social, quando representado, carrega um caráter de incompletude, de desvio e descontinuidade da abordagem desenvolvida. Para Eagleton:

A verdade do objeto seria desvelada não referindo-o, em estilo racionalista, a uma idéia reguladora geral, mas desmontando seus elementos constitutivos através de conceitos minimamente particulares, e os reconfigurando num padrão que redima o significado e o valor da coisa sem deixar de aderir a ela. (EAGLETON, 1993, p. 239).

---

<sup>1</sup> *Establishment*, segundo o dicionário Michaelis pode ser traduzido literalmente por estabelecimento ou instituição. No sentido empregado no texto é entendido como sistema vigente ou forças econômico-sociais dominantes.

Quando a verdade é tomada no processo dialético, modifica-se substancialmente o método de apreensão da realidade e de elaboração do conhecimento, até então adotados pela filosofia clássica. Esta epistemologia constelatória contradiz a subjetividade cartesiana e kantiana, pois, não está preocupada em possuir o fenômeno, mas em preservar sua heterogeneidade. Com efeito, “A constelação recusa-se a agarrar-se a uma essência metafísica, e articula seus componentes de modo aberto, a maneira do Trauerspiel<sup>2</sup> ou do teatro épico; mas prefigura aquele estado de reconciliação que seria blasfêmia e politicamente contra produtivo representar diretamente” (EAGLETON, 1993, p.238).

Este estudo delimita as reflexões dando ênfase ao segundo período da trajetória filosófica de Benjamin procurando destacar, em seu engajamento político e em sua teoria estética da arte, o percurso de sua análise sobre a estetização da política e a politização da arte. Mas não deixará de lado o terceiro período desta constelação filosófica. Momento em que o autor revisa sua teoria da arte e propõe uma filosofia da história, pois, é aí que aparece uma tentativa de junção dos dois primeiros períodos e sua tendência de revisão crítica de aspectos importantes de sua obra.

O período escolhido para o trabalho de dissertação oferece a compreensão da recorrência ao conceito de estetização da política, que desde o nazismo, se fez presente no marketing político e nas incursões da mídia pela política, apontando o uso de meios técnicos cada vez mais sofisticados para reforçar a dominação política promovida pelo sistema capitalista de mercado. Este enunciado coincide com o primeiro objetivo estabelecido para a dissertação. Nessa etapa da pesquisa procuraremos avaliar a ordem inversa, aquela da emancipação, refletindo sobre as possibilidades dos meios técnicos a serviço do esclarecimento dos indivíduos tendo em vista a sua emancipação e a transformação social. Este é, portanto, o segundo objetivo almejado com a realização da pesquisa dedicada à obra de Benjamin.

A pretensão não é satisfazer a curiosidade a respeito dos escambos que a estetização causou na política, mas sua regeneração, fazendo ressurgir das ruínas da História que lapsos de memória que desafiam a lógica petrificada da ordem monolítica do poder que se sustenta no

---

<sup>2</sup> Trauerspiel pode ser traduzido por cortejo fúnebre: Faz alusão à maneira como se representava no teatro barroco alemão o drama da morte. O sentido aplicado neste texto é metafórico, ou seja, procura-se um sentido de unidade entre imagem e palavras que transmitem uma conexão entre perceptual e o conceitual.

mercado globalizado. Temos consciência de que este desafio se mostrava presente naquilo que Benjamin chamou de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p. 225), ou de perscrutar nas ruínas da história novas maneiras de superação da ordem social e política que se pretendem dominantes.

Os objetivos descritos acima faziam parte do que foi estabelecido no Projeto de Pesquisa, apresentado na ocasião da seleção para ingresso no Mestrado em Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Naquele momento havíamos explicitado as etapas de execução que, inicialmente, pretendíamos percorrer:

- 1- Explicitar o alcance do conceito de estetização da política na Obra de Walter Benjamin;
- 2- Explorar os vínculos entre a estetização da política de Walter Benjamin e o conceito de Indústria Cultural de Adorno e Horkheimer;
- 3- Analisar o processo de recorrência da estetização da política e as possibilidades de emancipação pelo estético.

No aprofundamento da pesquisa bibliográfica, nas discussões, orientações e estudos realizados durante o mestrado, ampliaram-se as dificuldades para se fazer a abordagem dos vínculos entre os conceitos de estetização da política e de indústria cultural. Em primeiro lugar, pelo próprio viés teórico assumido pelos elaboradores do conceito de indústria cultural, tendo, sobretudo, em Adorno a postura clara de rompimento com a estetização da política, classificada por ele como conceito superado para analisar o fenômeno social da arte que ocorria no capitalismo tardio. Em segundo lugar, essa análise buscou empreender e avaliar, numa perspectiva dialética, o potencial emancipador das artes amplamente reproduzidas como meio de transformação social.

O segundo objetivo passou, então, por uma revisão, adotando-se a estratégia de explorar estes vínculos do ponto de vista das conseqüências que o bombardeio publicitário e midiático da indústria cultural lançava sobre a política. A análise deteve-se na seguinte questão: existe algum vínculo entre a estetização da política e as idéias de simulacros na política. Acrescentem-se também algumas das contribuições de Marcuse em sua obra *Um ensaio sobre a libertação*<sup>3</sup> e *Dimensão estética* (1999) voltadas para a avaliação do potencial

---

<sup>3</sup> Ensaio publicado em 1969 por Herbert Marcuse e traduzida para o português por Maria Ondina Braga e publicada no Brasil pela Livraria Bertrand de Portugal em 1977.

emancipatório da arte. Se, por ventura, ela possa proporcionar uma nova sensibilidade e estimular o sentimento de recusa para a transformação do *establishment* capitalista. Também foram valiosos para a análise do fenômeno sócio-político contemporâneo os conceitos de sociedade do espetáculo formulado por Jean Baudrillard e Guy Debord (1997), e, as considerações de Rodrigo Duarte (2001) a respeito da estetização da vida.

No entanto, eixo dessa análise recaiu sobre o ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (BENJAMIN, 1994) e sua posterior interpretação. Dando expressão à leitura do referido texto, foi necessário integrar à dissertação as considerações sobre outros escritos da obra de Walter Benjamin e que fazem referência à temática que ora abordamos. Nesta análise se destaca as valiosas contribuições que faz Rainer Rochlitz, em seu livro *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin* (2003). Com a mesma finalidade, mas não com a intensidade que mereceria, por conta da brevidade do tempo para a conclusão do mestrado, recorreu-se às interpretações de Olgária Matos, Jeanne Marie Gagnebin, Michael Löwy, Terry Eagleton, entre outros. Estão presentes também reflexões vindas de diversos artigos e ensaios de autores oriundos de outros contextos e que enriquecem em muito este estudo.

A partir da temática contemplada nos objetivos desta dissertação, nosso trabalho oferece os seguintes elementos para a discussão do legado filosófico de Benjamin:

- 1- O uso intenso da mídia, do marketing político e de seus meios técnicos para reforçar o personalismo e a dominação política;
- 2- O forte domínio do econômico sobre a política traz consigo uma estetização da vida, provocando um estado de letargia social e uma crise das utopias revolucionárias;
- 3- A crescente adesão à arte e à dimensão estética da vida, como espaço e elementos da criatividade e da saúde demonstram o poder destas instâncias como referenciais de um novo modo de vida;
- 4- A expansão da tecnologia alterando completamente a sensibilidade e a capacidade de reação das pessoas em relação às medidas e os discursos políticos.

Por fim, esta análise não tem a pretensão de abarcar todos os aspectos da situação política, mas mostrar o vigor dos conceitos benjaminianos de estetização da política e politização da arte, capazes de elucidar alguns aspectos da barbárie nas incursões da Mídia e do Estado na vida social, bem como as condições de emancipação dos indivíduos e de sua reação ao domínio do mercado globalizado.

Benjamin, em seus escritos, ofereceu os argumentos eficazes para admitir a pertinência do microcosmo<sup>4</sup> e seus fragmentos na análise de contextos mais amplos. Como afirma Eagleton:

Neste tipo de microanálise, os fenômenos individuais são capturados em toda sua complexidade sobredeterminada como uma espécie de código críptico ou de enigma a ser decifrado, uma imagem bastante abreviada de processos sociais que o olho treinado obrigará a mostrar-se. (EAGLETON, p.239)

Resta insistir na importância do percurso trilhado, que teve sempre presente a exigência da reflexão sobre a filosofia de Walter Benjamin, iniciada, tantos anos antes, com a visão panorâmica, por que não dizer ingênua, do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1994c), o que permitiu, por fim, o desenvolvimento interpretativo dos conceitos de Estetização da política e Politização da arte. A pesquisa bibliográfica rendeu, então, a escrita dos capítulos que compõem o trabalho. O primeiro capítulo indica o lugar da filosofia de Benjamin, em seguida se detém nos aspectos que interessam ao nosso propósito, a saber, a arte, a história e a era da reprodução técnica. No segundo capítulo foi possível aplicar a síntese conceitual do primeiro na exploração dos meandros que interligam a arte à sociedade, um fenômeno que desde o século XIX desenvolve o que se pode identificar na estetização da política como veículo eficaz do totalitarismo. Admitindo a possibilidade de superação da barbárie, o terceiro capítulo se deteve no fenômeno da estetização da vida, dando atenção especial aos simulacros produzidos pela sociedade industrial, cuja esfera de poder se serve da produção cultural para reduzi-la aos propósitos da propaganda. As últimas páginas, ou as considerações finais, tentam a superação do negativo almejando a possibilidade da superação da barbárie. A dissertação é encerrada com a percepção da

---

<sup>4</sup> Em *Mil Platôs* (1996), Deleuze e Guattari desenvolveram a reflexão sobre a realidade molecular, algo similar ao conceito de microcosmo que a partir de Benjamin adquiriu importância nas Ciências Sociais; segundo os autores franceses: “A questão é que o molar e o molecular não se distinguem somente pelo tamanho, escala ou dimensão, mas pela natureza do sistema de referência considerado” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 95).



recorrência da estetização da política, o que só pode ser enfrentado com o resgate das possibilidades de emancipação pela arte e pelo estético.

## CAPÍTULO I

### A FILOSOFIA DE WALTER BENJAMIN

“O que Benjamin nos oferece é mais uma fragmentação sem síntese, em que a indeterminação, a incompletude, a plasticidade e a multiplicidade constituem elementos do seu pensamento filosófico.”

AUGUSTIN WERNET

As páginas seguintes são dedicadas à elucidação da especificidade do pensamento de Walter Benjamin. De seus textos brotam uma diversidade de concepções teóricas que transitam pelo marxismo, o judaísmo e o romantismo alemão. Há uma técnica de juntar fragmentos em uma “constelação” de idéias. Há também uma lógica dialética que perpassa seus conceitos mais importantes para sua construção teórica.

Na sua trajetória filosófica Benjamin se dedicou à elaboração da teoria sobre a arte, a partir de três eixos fundamentais: a filosofia da Linguagem, a teoria da arte e da estética, e, a filosofia da história. Segundo Rainer Rochlitz (2003), em seu livro *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*, essas três tendências se articulam e dão expressão à filosofia da linguagem e à teoria crítica da arte. De acordo com essa análise esse processo é cheio de interfaces e conexões conceituais que se articulam entre si.

A filosofia da linguagem faz parte do que Rochlitz denomina de primeiro Benjamin, afeito à tradição adâmica de manipulação das coisas, significando com isso a capacidade que o homem tem de nomear, e de conceituar; ou seja, a natureza mesma da filosofia.

Walter Benjamin considerava-se, antes de tudo, um “filósofo da linguagem”. Qualquer esforço para compreender seu pensamento deve partir de seus primeiros escritos ‘sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana’ (1916) e ‘sobre o programa de filosofia Vindoura’ (1918). É a aqui que ocorrem as escolhas conceituais que determinarão o conjunto de suas tomadas de posição e interesses. (ROCHLITZ, 2003, p.23)

O segundo momento do pensamento benjaminiano pode ser associado ao engajamento político, sobretudo, a partir dos seus encontros com Brecht e Asja Lacis, dois dos vários intelectuais adeptos do comunismo.

O segundo é um período de engajamento político e de descobertas das Vanguardas européias: Dadá (dadaísmo), Surrealismo, Fotografia e cinema Russo. Benjamin tenta colocar a força de sua crítica a serviço da revolução Social,... Ao longo desse período, ele elabora igualmente, com o apoio do Surrealismo, uma série de modelos, para restituir a integridade das forças humanas diante da ação histórica: embriaguez criadora e presença de espírito total que poderiam assegurar à humanidade a matriz de sua história e o controle de uma técnica que, na falta dessa restituição corre o risco de voltar-se contra ela e, ao longo da fascinação estética da guerra, destruída. (ibidem, p. 14)

Há, ainda, o terceiro período, cujo propósito parece ter sido a restauração da autonomia estética, oferecendo a Benjamin a fundamentação da arte; depois de *O narrador*, Benjamin não aceitou mais a liquidação do elemento tradicional nas obras de arte: quando ele escova em sentido contrário, o “pêlo brilhante da história” (BENJAMIN, 1994, p. 225) para restabelecer significações ocultas ou esquecidas. Trata-se, para ele, de salvar um passado ameaçado, de fazer ouvir as vozes abafadas da história sem as quais não se poderia ter uma humanidade reconciliada. Mas, no dizer de Rochlitz,

Sua filosofia da linguagem e sua concepção da história são as premissas e os prolongamentos de uma teoria da arte e da crítica que se ordenam em torno de seu conceito de origem: atualização de certas figuras do passado, cristalizadas, sobretudo pela arte e que esperam ser salvas do esquecimento, da denegação, do desconhecimento. Por esta operação de salvamento pontual aplicado cada vez a um passado ameaçado e que entra em constelação significativa com um presente obscuro, mas que ele pode esclarecer, Benjamin tenta revisar a história oficial da civilização ocidental e de sua razão. (ROCHLITZ, 2003, p. 15)

Como se pode ver na construção benjaminiana há uma constelação de idéias, de conceitos e concepções que se prolongam em torno de uma teoria da arte e se unem pelo conceito de origem (*ursprung*) para formar um todo complexo que busca nas ruínas do passado um modo de esclarecer o presente obscuro.

Segundo Rochlitz não se pode falar em um sistema filosófico de Benjamin. Ele é antes de tudo, um ensaísta que se caracteriza por atender as exigências científicas numa ótica filosófica.

Ele criou ou repensou inúmeros conceitos que hoje fazem parte dos debates filosóficos: especialmente aqueles de teor de verdade, de símbolo e alegoria, de aura e de reprodução técnica, de valor de culto e de valor de exposição, de imagem dialética e de rememoração (ROCHLITZ, 2003, p. 21-22).

Com esses conceitos, pode-se traduzir a pujança e a atualidade de suas formulações teóricas. Trata-se de aspectos que fazem referência a idéia de “constelação” ou “mosaico” que tanto presa à maneira como Benjamin entende a função dos conceitos. Não se trata de uma apreensão da realidade numa lógica científico-matemática, mas numa perspectiva dinâmico-dialética, procurando abarcar suas contradições, incompletudes e inacabamentos. Em seus escritos, porém, sobretudo os relacionados à filosofia da linguagem e a crítica estética, aparecem uma verdade inquestionável: “a vida considerada à luz da salvação messiânica” (ROCHLITZ, 2003, p.102). Mas, em qualquer das formas em que essa verdade se apresente mesmo na forma secularizada, seu valor é indissociável de “validade estética”; uma obra de arte verdadeira “projeta uma luz ‘messiânica’ sobre o fragmento de realidade que ela apresenta ou sobre o próprio gesto artístico” (Ibidem, p. 102).

A crítica estética dá a oportunidade de se conceber um olhar voltado à intervenção prática onde os objetivos da escrita e da arte não são o convencimento do público, mas o de deixar circular, graças à crítica, o não-dito, aquilo que ficou no esquecimento da simples rejeição que na negação do seu valor cultural, simbólico, somente a atenção voltada para o indizível é capaz de traduzir o silêncio, identificando nela a resistência às palavras de ordem. Em sua filosofia da linguagem, porém, Benjamin afirmará uma verdade na diversidade das obras de artes que é, ao mesmo tempo, desilusão e autenticidade radical: “Uma obra de arte é esteticamente válida ou realizada à medida que ela conduz à verdade destruindo a bela aparência”. (ROCHLITZ, 2003, p. 115). Com efeito, o belo artístico está ligado ao sublime da verdade, de inspiração kantiana, que, por seu turno, se apresenta o sublime que se impõe como evidência e força coercitiva, dada à intensidade artificiosa que introduz a emoção violenta no espectador.

Antes de adentrar nas considerações sobre a arte na obra de Benjamin, é preciso atentar para a afirmação prévia extraída das suas teses sobre a história: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (1994, p. 225) <sup>5</sup>. O conceito de barbárie encontra lugar na filosofia alemã desde Nietzsche (2003), e é indiscutível que este

---

<sup>5</sup> É provável que as teses sobre o conceito de História tenham sido redigidas na mesma época em que Lévi-Strauss entrava em contato com as nações indígenas brasileiras, em seus cadernos de observação, o antropólogo fez o seguinte registro, cujo sentido não está distante da célebre frase de Benjamin; de acordo com Lévi-Strauss, a cultura letrada coincide com o processo de dominação social estabelecido por um grupo sobre os demais seguimentos sociais: “Em todo caso, esta é a evolução típica a qual assistimos, desde o Egito até a China, no momento em que a escrita faz sua estréia: ela parece favorecer a exploração dos homens, antes de iluminá-los” (LEVI-STRAUSS, 2001, p.283).

legado deite suas raízes na filosofia da história de Giambattista Vico (2005), autor reconhecido no âmbito do romantismo alemão a partir de Hamann e Herder (BERLIN, 1997). É na obra magna do filósofo italiano que se encontra a fecundidade deste conceito, que pela primeira vez estabeleceu a distinção entre o momento inaugural da história, ou a barbárie que antecedeu a sociedade civil, e o comportamento bárbaro, uma reprodução atemporal da animalidade agravada pelos hábitos supostamente civilizados, que não escondem a dissimulação, a malícia e a intolerância nas relações sociais (GUIDO, 2002, p. 17). Ateremos agora à elucidação da frase de Benjamin.

### **1.1. O conceito de barbárie na filosofia moderna e contemporânea**

O conceito de barbárie adquiriu força na filosofia moderna em decorrência do colonialismo europeu, especialmente no novo mundo. Foi assim que o bárbaro passou a ser sinônimo de selvagem, situação distinta da nomenclatura utilizada na antiguidade e que se assentava na diferença lingüística, aqueles povos que não cultivavam as línguas clássicas – o grego e o latim – eram chamados de bárbaros. Na modernidade o conceito de bárbaro possui não só a distinção lingüística, mas também a suposta superioridade do europeu em comparação aos povos dos outros continentes. Montaigne em seus ensaios, ainda no longínquo século XVI discordava desse juízo e na oportunidade em que teve notícia de que alguns índios brasileiros haviam sido levados para a França, manifestou a sua apreensão quanto ao destino desses índios, pois acreditava que a partir daquele momento eles estariam perdendo a sua paz; mais a frente retornava a discordar da distinção e a comparação desfavorável ao caráter dos habitantes do novo mundo: “não vejo nada de bárbaro ou selvagem no que dizem daqueles povos; e, na verdade, cada qual considera bárbaro o que não se pratica na sua terra” (MONTAIGNE, 1987, p. 101).

Posteriormente, Vico deu continuidade a essa linha de raciocínio, ampliando a reflexão e tomando o homem americano como chave interpretativa do processo civilizador, enfatizando que os processos culturais são autóctones e sobre eles não se aplica escalas de valores ou juízos morais (VICO, 2005, p. 109). O filósofo italiano introduziu a idéia tão peculiar ao pensamento frankfurtiano, de regressão, ou seja, o progresso civilizatório comporta também a regressão a estágios de barbárie, nos quais a humanidade não perde o acumulado de cultura, contudo, deixa prosperar o sentimento de intolerância que envenena o coração humano e contamina a sociedade civil.

Depois de Vico e antes dos frankfurtianos, Nietzsche retomou o conceito de barbárie, utilizando-o para diagnosticar a doença da cultura alemã. Em suas palavras, “a cultura mais universal é exatamente a barbárie” (NIETZSCHE, 2003, p. 62), pois, o desprezo pelas singularidades da cultura, esvaziando-a da sua espiritualidade, é responsável pelo simulacro que quer ser a expansão da cultura sem o cuidado de garantir a originalidade desta produção espiritual, fazendo-a passar por bem material: “Temos aqui, como objetivo e fim da cultura a utilidade, ou, mais exatamente, o lucro, o maior ganho de dinheiro possível” (Ibidem, p. 61). A percepção de Nietzsche deixa claro um aspecto que a *Belle Époque* dissimulava, a decadência da Modernidade, seja na ciência seja na arte. A abordagem empreendida inicialmente por Adorno e Horkheimer, em *Dialética do esclarecimento* (1985), parece incidir apenas sobre as questões relativas à razão instrumental, deixando de fora outros fatores que somente nas páginas de Benjamin encontraram a fórmula de crítica contundente à modernidade. No entanto, é preciso não esquecer que o conceito de indústria cultural, ao que tudo consta lapidado por Horkheimer na obra conjunta, ganhou a adesão de Adorno que desde então parece ter sido o seu proponente. Mas, detenhamos um pouco mais no conceito de barbárie. No escrito introdutório, conceito de esclarecimento, a barbárie do pós-guerra se anuncia em sua dimensão real:

A regressão das massas, de que hoje se fala, nada mais é senão a incapacidade de poder ouvir o imediato com os próprios ouvidos, de poder tocar o intocado com as próprias mãos: a nova forma de ofuscamento que vem substituir as formas míticas superadas. [...]. A impotência dos trabalhadores não é mero pretexto dos dominantes, mas a consequência lógica da sociedade industrial, na qual o fado antigo acabou por se transformar no esforço de a ele escapar. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 47).

As sucessivas materializações da barbárie servem do mesmo elemento, a cultura. Nietzsche havia afirmado que não existe cultura material<sup>6</sup>, quando se reduz a cultura ao material é porque a vida não está mais incorporada ao processo cultural. Avançando nas análises anteriores, Benjamin chegou à compreensão de que a barbárie está “no processo de transmissão da cultura” (1994-, p. 225); até mesmo os segmentos supostamente mais esclarecidos evitam abordar seriamente esse processo, pactuando com o totalitarismo das formas simbólicas, cuja veiculação definitiva prescinde do sistema de ensino, bastando o funcionamento da mídia. Mais uma vez as considerações de Adorno e Horkheimer auxiliam

---

<sup>6</sup> Nas palavras de Nietzsche: “A expressão ‘cultura formal’ pertence a uma fraseologia grosseria e muito pouco filosófica da qual é preciso tanto quanto possível se desfazer: pois não existe cultura material” (2003, p. 75).

na compreensão da barbárie do consumo que abate a sociedade e consoma o processo de assujeitamento iniciado nos séculos de ouro do liberalismo:

A indústria cultural pode se ufanar de ter levado a cabo com energia e de ter erigido em princípio a transferência muitas vezes desajeitada da arte para a esfera do consumo, de ter despido a diversão de suas ingenuidades inoportunas e de ter aperfeiçoado o feitio das mercadorias. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 126).

A barbárie recorrente é a anulação da pessoa, a consumação do processo de objetivação da natureza e de coisificação do espírito, depois da vitória do capitalismo, arte é uma mercadoria como todas as demais; os autores citados acima não vêem saída para a barbárie. Benjamin quis acreditar que a arte na época da reprodutibilidade técnica poderia trazer consigo a possibilidade de democratização da cultura, servindo de resistência ao totalitarismo, tal como o teatro de Brecht vinha cumprir a função educativa tão necessária para a emancipação das camadas populares.

Gagnebin chama nossa atenção para dois aspectos da crítica de Benjamin à cultura como barbárie. Um primeiro aspecto dessa crítica está relacionado ao conceito de cultura como inventário de bens culturais materiais e ou espirituais. Segundo a autora,

...essa concepção opera uma reificação das obras culturais transformadas em mercadorias de mais ou menos valor, cuja propriedade cabe a alguns proprietários privilegiados que puderam pagar o preço exigido e assim ostentar seu próprio valor (GAGNEBIN, 2007, p.4).

Nesta concepção, também, estariam retratadas a barbárie nas relações sociais entre os indivíduos, destes para com os objetos e consigo mesmos, pois, são relações reificantes e fetichistas; “... não é relação viva de transformação, mas sim uma relação morta, de posse e de acumulação” (ibidem, p.4). Em segundo lugar, pode-se observar aspectos propensos à barbárie no processo de transmissão da cultura. Na sétima tese *Sobre o conceito de cultura*, Benjamin assinala que “o cortejo de triunfo que conduz os dominantes de hoje, por cima dos que jazem por terra”, denuncia a maneira negligente como se estabelece a transmissão da cultura. Negligenciam-se autores, obras e a história daqueles que não se adéquam ao crivo da atualidade. Essa atitude se estende, inclusive, aos teóricos da esquerda quando desejam “separar o joio do trigo”, ou seja, separar aquilo e aqueles que pertencem a uma ordem reacionária do que poderia fazer parte da herança dos movimentos de esquerda. É a mesma visão canônica que desconsidera o processo de transmissão como parte das lutas histórico-

políticas que podem levar a exclusão de diversas experiências, tradições e obras que não fazem parte de determinado espectro político-econômico.

A essa leitura barbarizante da cultura e da história, Benjamin propõe uma compreensão de cultura e de sua transmissão como momentos que “se completam num esforço de dessubstancialização daquilo que se costuma chamar de cultura” (GAGNEBIN, 2007, p.3). Dessa maneira cultura não seria uma coleção de objetos preciosos, mas, uma “relação espiritual viva do presente ao passado, do passado ao presente” (ibidem, p.3)

Deduz-se daí a importância dessas considerações sobre o conceito de barbárie para a análise aqui empreendida sobre os domínios da mídia e do Estado em meio a uma política estetizada. Nesses cenários permeados de barbárie reflexiva e cultural, é vital a petrificação do passado e a fetichização da cultura como cortejo triunfante dos vencedores, dos heróis e dos campeões.

No entanto, em um processo de emancipação político-social é de se esperar a superação dessa reificação e fetichização da cultura e de sua transmissão. Do historiador se espera a adoção de uma postura em relação ao passado “como promessa ou protesto, como confiança coragem, humor, astúcia e tenacidade” (BENJAMIN, 1994, p.224).

Nesse sentido preciso, o historiador materialista de Benjamin desconstrói a imagem engessada da tradição e da cultura e procura nas interferências do tempo, do passado e do presente, os signos de uma outra história possível.(GAGNEBIN, 2007, p.6)

## **1.2. Arte e Política**

Este tópico se relaciona com as idéias de engajamento político da arte que integra a teoria estética de Benjamin. À medida que a arte é depositária de uma verdade inacessível ao conhecimento, Benjamin procura adaptar seu pensamento à arte em movimento, que, inicialmente se encontra na obra de Goethe e na literatura barroca. Mais tarde, a descoberta do surrealismo, de Brecht e do cinema Russo irá subverter toda concepção de verdade inacessível e a arte volta-se para o homem, que é destinatário privilegiado dessa nova mensagem que brota dessa arte de vanguarda.



Para Benjamin, a arte tradicional encerra a verdade em seu ser ou em sua substância; a arte de vanguarda reporta-se à verdade por meio de sua ação sobre o receptor ou por sua função. Seu destinatário não é mais Deus, mas o público profano, daqueles que são suscetíveis de contribuir para a transformação do mundo. A busca de salvação, em vez de passar pela tradução da linguagem poética em linguagem mais pura, passa pela ação revolucionária, e pela reconciliação entre técnica e natureza. O valor de culto ou a aura da linguagem sem destinatário dão lugar ao valor de exposição de uma linguagem que procura despertar ou motivar (ROCHLITZ, 2003, p. 157).

Essa sua concepção de agora, aparece como forte conotação de uma rejeição à sociedade moderna e seu historicismo positivista. Desse encontro com os vanguardistas e a leitura da *História da consciência de classe*, de Lukács, vai surgir uma nova estética e altera-se, substancialmente, seu conceito de obra de arte. Ele procura conciliar suas concepções teológicas ligadas ao judaísmo com a ação comunista. Em um primeiro momento ele propõe que a literatura assuma a eficácia da publicidade para adentrar nas comunidades, como formadora de opinião no meio social, tal qual é o modelo que se configura nas reflexões que irrompem de *Rua de mão única*.

A eficácia literária, para ser notável, só pode nascer de uma alternância rigorosa entre a ação e a escritura, ela deve desenvolver, nos panfletos, nas brochuras, artigos de jornais e cartazes, as formas modestas que melhor correspondem a sua influência nas comunidades ativas que o gesto universal e pretensioso do livro. Apenas essa linguagem imediata revela-se eficaz e apta a enfrentar o momento presente (BENJAMIN, 1993, p. 139).

No centro dessas afirmativas está em jogo um novo estatuto das artes, das linguagens e da escrita literária, que deve responder a novas funções e necessidades da sociedade contemporânea. Procura-se dessa forma elaborar uma formulação que proporcione um entendimento das novas funções dessa arte que se modificou, substancialmente. Inicialmente Benjamin faz uma distinção entre obra de arte e um documento histórico: Enquanto a obra de arte possui forma, matéria e teor; um documento não tem nem forma e nem teor. Contudo, na obra de arte, o que lhe é central é sua forma. Nos escritos sobre o surrealismo, a obra de arte se transforma em “arma branca” para o combate político. “Quem não pode tomar partido deve calar-se” (Benjamin, 1993, p. 36). Essa é a nova ordem que deve reinar entre aqueles que são formadores de opinião: intelectuais, artistas e produtores. Em um tempo onde predomina o uso das imagens, “Benjamin considera como um especialista em imagens que põe seu saber a serviço da transformação social” (ROCHLITZ, 2003, p. 177). Trata-se de imagens dialéticas

que podem ser traduzidas pela combinação dos aspectos cognitivos, práticos e estéticos da atividade artística e literária em favor de uma ação política revolucionária. Para Benjamin,

O Surrealismo mostrara de que maneira a imagem podia preencher uma função revolucionária: apresentando o envelhecimento acelerado das formas modernas como uma produção incessante do arcaico que chama o verdadeiro sentido da contemporaneidade. Por intermédio das ruínas da modernização, ele faz aparecer à urgência de um retorno revolucionário. (ROCHLITZ, 2003, p. 182).

No ensaio sobre *A obra de arte...*, Benjamin apresenta o filme como um exemplo de imagem emancipada que revoluciona o próprio conceito de arte que apagará por completo as diferenças entre arte e documento, pois, a capacidade de captação da realidade é demasiado ampliada; e assim, tudo vira arte no filme.

Segundo Rochlitz, a crise da aura que Benjamin constata em seu tempo se remonta a Hegel, que previu “o fim da arte” e o avanço da ciência filosófica.

Em Hegel, a arte não é propriamente dessacralizada; simplesmente; ela não pode mais pretender o estatuto de suprema expressão da verdade metafísica, reivindicado por uma filosofia que guarda as conotações de uma teologia racional (ROCHLITZ, 2003, p. 206)

Em Weber, por sua vez, os processos de racionalização e desencantamento geral do mundo submetem a arte à esfera privada, ao mesmo tempo em que é banida da vida pública. Diferente de Nietzsche, Benjamin reage ao racionalismo de Weber recolocando a arte no espaço público, atentando-se para “as modificações sofridas por certos tipos de arte, segundo sua composição técnica e segundo sua relação com a realidade e contexto social de sua percepção.” (ibidem, p. 206).

Com a reprodução técnica a arte reproduzida se configura em outro estatuto, passando a ser considerado seu valor de exposição e não mais o valor de culto. Há ainda um deslocamento de sua função social: “Em vez de repousar sobre o ritual, ela se estende, agora, sobre outra forma de práxis: a práxis política” (BENJAMIN, 1994, p.172).

### 1.3 – Mudança de Rumos na História:

Apontando para uma terceira fase da estética benjaminiana, Rochlitz assinala que Benjamin não faz mais da arte um instrumento imediato de revolução, mas, também não retorna a uma estética do sublime. Contudo, nessa nova perspectiva, continua afirmando que “a forma artística tem alcance existencial, cognitivo, ético e político” (2003, p. 245).

Nessa terceira fase, passando pela continuidade do *Projeto das passagens* e *Alguns Temas em Baudelaire*, chega-se às teses *Sobre o conceito de história*. Nestas margens onde parece não haver mais ilusões em relação à técnica, ao ímpeto revolucionário e à emancipação das massas, Benjamin resolve “deitar” no papel sua visão sobre os rumos da história de um mundo assolado pela guerra e a desilusão. Ele retorna à teologia que, caprichosamente, se junta ao materialismo histórico para fazer uma análise da historiografia oficial e propor um novo conceito de História. Nessa análise, ele procura afastar-se do historicismo que, a seu ver, em seu caráter de “ciência”, desenvolve certa empatia e complacência com os vencedores. Essa história oficial, denuncia Benjamin, estaria impregnada pela idéia de progresso que estabelece uma ótica triunfante. Ao contrário, o historiador (materialista) deve se inspirar na imagem do “*Ángelus Novus*” de Paul Klee, que se posta com as costas para o futuro, para resgatar ou redimir os esquecidos, aqueles que foram deixados à imagem, os excluídos e invisibilizados pelo olhar “científico” do historiador oficial. Todas essas reflexões e questionamentos vão se constituindo em pontos de elaboração de sua filosofia da história. A filosofia da história de Benjamin se encontra melhor retratada em seu ensaio *A origem do drama Barroco Alemão*, nas teses *Sobre o conceito de História*, e em menor grau, no livro *Das Passagens*.

A interpretação do pensamento Benjaminiano sempre gerou dificuldades entre seus comentadores, pois, em se tratando de Benjamin, não existe “clichê filosófico” que o identifique a uma só corrente de pensamento. Benjamin Filósofo? Teólogo? Marxista? Nostálgico ou Vanguardista? Materialista? Conservador ou Revolucionário? Segundo Gagnebin (2007), a filosofia da História de Benjamin teria sido interpretada por alguns comentadores como Mosès e Löwy, com um caráter “Restaurativo e utópico a partir do conceito de origem”. Em relação à Löwy, ele teria exagerado numa “leitura realista da “*urgeschichte*” (história original, pré-história) na Filosofia da História de Benjamin.” (2007, p.8). Baseada nessa crítica Gagnebin vai afirmar que, “... uma outra leitura da Filosofia da

História Benjaminiana ...(é) necessária”. Para a autora, esta outra leitura poderá ser feita através de uma definição mais precisa do conceito de origem (*Ursprung*) que permita sair das alternativas habituais “e ler a Filosofia da História e a Filosofia da linguagem de Benjamin como uma reflexão centrada na modernidade, no profundo co-pertencimento do eterno e do efêmero.” (2007, p.9)

Nesta perspectiva, origem não se refere apenas a uma ordem cronológica que capta o sentido dos fenômenos no passado (suas origens), mas é também um projetar-se para além do imediato numa busca de apreensão da totalidade. Benjamin consegue estabelecer aí um vínculo epistemológico com a teologia judaica corroborada em uma história de redenção do passado em função de um horizonte futuro possível. Mais do que isso, Benjamin procura em seu método e no conceito de origem, apreender o “excêntrico e o estranho”. Para Gagnebin

Benjamin ficará sempre fiel a este método tortuoso que desconfia dos valores médios e consagra pacientemente à análise do atípico, até do monstruoso e do deformado como os seres híbridos de Kafka – ou do perverso e do anormal – como os doentes de Freud (2007, p.13).

Mas estes aspectos do método Benjaminiano nos remete a uma abordagem de outra “...categoria da Filosofia da História de Benjamin: a rememoração (*Eingedenken*); É o que propõe Gagnebin.

Se a origem nos remete, então a um passado, isso se dá sempre através da mediação do lembrar ou da leitura dos signos e dos textos, através da rememoração (*Eingedenken*),... Oriunda, sem dúvida nenhuma, da tradição religiosa judaica... A origem Benjaminiana visa, portanto, mais que um projeto, restaurativo ingênuo, ela é, sim, uma retomada do passado, mas ao mesmo tempo – e porque passado enquanto passado só pode voltar numa não-identidade consigo mesmo – abertura sobre o futuro, inacabamento constitutivo (GAGNEBIN, 2007 p.14).

E conclui Gagnebin..., “o “*Ursprung*” não é simples restauração, do idêntico esquecido, mas igualmente e de maneira inseparável, emergência do diferente.” (2007 p.18). Em suas “teses *Sobre o conceito de história*” Benjamin anuncia uma leitura e uma narrativa da história a partir da ótica dos vencidos, visão de incorporar o diferente, o não visto e o inusitado. Ele parte da perspectiva de que a história é um processo cheio de contradições e conflitos que não se encaixa na visão reducionista de progresso ou em um historicismo conservador.

Benjamin afirmaria nas teses, segundo Löwy, uma filosofia da história, onde se estabelece uma “afinidade eletiva” entre redenção e revolução. Na verdade as referidas teses vão demonstrar significativamente uma abordagem filosófica de Benjamin que se sustentam em três universos teóricos de aparente contradição: o marxismo, o romantismo alemão e o messianismo judaico. Com uma ressalva: Benjamin transita por esses três universos teóricos aparentemente incompatíveis construindo um caminho próprio, recolhendo de cada um aquilo que lhe é necessário para suas conclusões. Benjamin é, ao mesmo tempo, um intérprete desses universos teóricos tão incompatíveis, mas também um profundo crítico dos mesmos.

Pode-se dizer com Gagnebin que, em Benjamin, a imagem que mais se adéqua a seu arcabouço teórico é a da constelação. Ele reúne os fragmentos, os cacos de uma realidade contraditória e procura dar-lhe um sentido que está sempre aberto, a uma imensidão de possibilidades.

Logo na primeira tese em “Sobre o conceito de história” ele une as três vertentes teóricas em que irá trabalhar sua filosofia da história. Para isso, Benjamin evoca a imagem de um boneco autômato, que recebe o nome de materialismo histórico, numa alusão a maneira como os marxistas tradicionais utilizavam do conceito para uma visão “natural” do processo revolucionário. Imprimindo a sua condição para o aproveitamento desse instrumento teórico: “O boneco chamado materialismo histórico, deve ganhar sempre. Ele pode medir-se, sem mais, com qualquer adversário, desde que tome a seu serviço a teologia, que hoje, sabidamente, é pequena e feia e que, de toda maneira, não deve se deixar vê” (BENJAMIN, 1994, p.222). Para o historiador, Benjamin recomenda uma nova postura que rejeita o historicismo conservador que se alia aos vencedores. Para ganhar a partida é preciso uma história que seja narrada sobre a ótica dos vencidos. Sob pena de que a barbárie continue fazendo parte do nosso cotidiano. Com efeito, vai afirmar Benjamin em sua sétima tese “Sobre o conceito de história”:

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, seu processo de transmissão. Por isso, tanto quanto possível, o materialismo histórico, se desvia deles. Considera sua tarefa a de escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 1994, p.225).

## CAPÍTULO II

### A REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA DAS ARTES E A PRAXIS POLÍTICA

Este trecho é dedicado a uma análise panorâmica sobre o ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*<sup>7</sup> de Walter Benjamin. Logo na introdução Benjamin dimensiona bem duas perspectivas delineadas que poderão ser observadas no corpo do texto.

A primeira é que sua análise propõe um resgate da interpretação marxista da sociedade capitalista que, havia sido feita por Marx, com o caráter de prognóstico. Ou seja, Marx analisou a sociedade capitalista de seu tempo e fez previsões a respeito do futuro daquele sistema sócio- econômico. Para Marx, segundo Benjamin (1994; p.165), o sistema capitalista estaria propenso a ampliar a exploração sobre o proletariado e provocar “a criação de condições de sua própria superação”. Observa-se aí que Benjamin, não quer apenas retomar e reafirmar um conceito marxista de sociedade, mas anunciar sua intenção de fazer uma abordagem prognóstica daquilo que ocorria no campo da arte, sobretudo as possibilidades de a reprodução técnica vir a despertar uma nova percepção estética que pudesse provocar no proletariado uma ação política revolucionária.

A segunda perspectiva que se verifica neste início de ensaio, em sintonia com a primeira, é que os prognósticos ora estabelecidos por Benjamin, não se referem apenas a um tipo de arte instrumentalizada pelo proletariado, mas “... às tendências evolutivas da arte, nas atuais condições produtivas.” (1994; p.166). Tendências estas que possuem um caráter dialético, pois, se o fascismo apropriou da evolução das técnicas de reprodução da arte para expandir os efeitos de seu domínio e distrair a grande massa de seus verdadeiros propósitos políticos e econômicos, aponta também o valor destas teses, ou seja, o potencial desta arte amplamente reproduzida, para o combate político do sistema capitalista. O trecho destacado abaixo sintetiza bem o posicionamento de Benjamin, em relação às grandes transformações ocorridas no seio da reprodução técnica da obra de arte em grande escala e seu prognóstico sobre o uso destas técnicas para impulsionar um novo processo político:

---

<sup>7</sup> O texto mencionado pertence à primeira versão escrita em alemão por volta de 1936, traduzida por Sérgio Paulo Rouanet e publicada no Brasil pela editora Brasiliense em 1985(1ªed.) como parte de uma coletânea de textos benjaminianos, intitulada “Magia e técnica, arte e política

Os conceitos seguintes, novos na teoria da arte, distinguem-se dos outros pela circunstância de não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo. Em compensação, podem ser utilizados para formulação de exigências revolucionárias na política artística. (BENJAMIN, 1994, p.166)

E que conceitos são estes? Sem sombra de dúvida, são aqueles conceitos advindos das alterações provocadas pelo processo de reprodutibilidade das obras de arte como autenticidade e autonomia, valor de exposição, percepção estética coletiva e a nova função social da arte.

### **2.1- A reprodutibilidade técnica e a nova percepção estética**

Esclarecendo este posicionamento inicial, Benjamin prossegue analisando cada aspecto da nova reprodução técnica da obra de arte que rompe completamente com a forma tradicional de reprodução da vida. Segundo ele a história recente mostra o quanto esse processo se intensificou nos anos que antecederam a década de 1930. A xilogravura, a reprodução da escrita pela imprensa, a litografia e a fotografia, foram acelerando e tornando mais intensos os processos de reprodução técnica da arte, e também da vida cotidiana, alterando em muito nossa recepção estética. Mas é no cinema falado que este processo de reprodução técnica da arte e da vida alcança seu nível mais elevado, até então, jamais vistos. Benjamin parece se encantar com as possibilidades oferecidas pelo cinema para mudar os rumos do processo político fascista, centrado na continuidade do sistema de produção capitalista e permeado de autoritarismo.

Em que pese à repercussão do uso da arte cinematográfica no processo político conduzido pelo fascismo, denunciado por Benjamin, por ora ele nos convida a entrar nos meandros do conceito de “aura”, mais propriamente, da destruição da aura da arte cultural provocada pela sua reprodução técnica em série. Benjamin define a aura como sendo a “existência única de uma coisa”.

É a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. (BENJAMIN, 1994, p.170)

Na obra de arte o que representa esta aura é o seu sentido histórico que se prende a uma tradição cultural e cultural.

Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, estava inscrita numa certa tradição entre os gregos, que faziam dela um objeto de culto, e em outra tradição na Idade Média, quando os doutores da Igreja viam nela um ídolo malfazejo. O que era comum às duas tradições, contudo, era a unicidade da obra ou, em outras palavras, sua aura. (BENJAMIN, 1994, p.171)

Daí a revolução que o processo de reprodução técnica, nos moldes do cinema, provoca: "... com a reprodução técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual" (ibidem, p.171). Então a reprodução técnica funciona, tanto para a arte quanto para qualquer outro objeto que venha a ser reproduzido em série, como propulsora de uma nova percepção humana. Tal percepção se organiza agora de um modo diferente. "Fazerem as coisas ficarem mais próximas"; esta é a nova mentalidade das massas. Destruir a aura significa neste contexto benjaminiano, romper com uma ordem social hierarquizada, onde a interpretação da realidade e a práxis política se encontram em um domínio monolítico. Significam, sobretudo, a possibilidade de implantar uma sociedade economicamente e socialmente mais justa. Com o advento da reprodução técnica a obra de arte agora se funda na "práxis política". Com a arte cinematográfica é possível vislumbrar, segundo Benjamin, o exercitar de novas formas de percepções que podem alterar, substancialmente, a relação com o cotidiano. Com isso, altera-se também, a maneira de percepção dos fatos políticos. Tudo isso porque, "A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. Retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressista diante de Chaplin." (ibidem, p.187). Mas o cinema não transita sozinho neste universo da práxis política. A fotografia, que é sua precursora, já sinalizava sua significação política quando o fotógrafo Atget fotografou "as ruas de Paris, desertas de homens, por volta de 1900." (ibidem, p.174). Nesse sentido, fotografia e cinema são portadores de uma nova sensibilidade estética, tanto para o artista que produz estas artes como para quem as recebe. Aliás, Benjamin retrata em determinada parte do texto sobre "*A obra de arte...*", as dificuldades enfrentadas pela fotografia e o cinema para serem consideradas como obras de arte. Justamente pela característica dessas duas modalidades de apreenderem a realidade exterior imediata e não o fantástico ou o sobrenatural. Também não procedem de uma capacidade criativa ou do gênio de um artista. Mas, segundo ele, essas dificuldades são próprias de uma época história em que a reprodução técnica das artes revoluciona o próprio



conceito de arte e sua função. De arte estática para uma arte em movimento, de uma função cultural para a práxis política. Ele chama a atenção ainda, para a diferença entre representar no teatro e no cinema:

Ao contrário do ator de teatro, o intérprete de um filme não representa diante de um público qualquer cena a ser reproduzida, e sim diante de um grêmio de especialistas- produtor, diretor, operador, engenheiro do som ou da iluminação, etc.- que a todo o momento tem o direito de intervir. (BENJAMIN, 1994, p.178)

Isso caracteriza uma permanente situação de teste a que o ator de cinema está submetido. Do ponto de vista social a execução de um teste é significativo, pois, segundo Benjamin, no processo de trabalho o operário é submetido a uma situação semelhante a do ator de cinema, na cadeia de montagem das fábricas. Essa relação entre a situação do ator de cinema e do operário nas fábricas é tão intensa que Benjamin percebe aí uma sintonia e um deslumbramento da massa de operários perante o desempenho do ator ao executar “seus testes” nas salas de cinema.

O interesse desse desempenho é imenso. Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo. (BENJAMIN, 1994, p.179)

Nesta relação entre expectadores e aparelhos técnicos de reprodução, aparecem aspectos bem próximos daqueles efeitos mencionados pouco tempo depois na análise de Adorno/Horkheimer sobre a *Indústria Cultural*. Mas o que diferencia em Benjamin é sua aposta numa percepção estética fundada numa distração cognitiva. No cinema isto é mais visível porque nele a massa se sente visibilizada no desempenho do intérprete, ou melhor, como vai dizer em outra ocasião sobre o cinema russo em que a massa de operários é protagonista das filmagens, podem ser eles mesmos os atores. Por outro lado o próprio intérprete de cinema sente, “... que sua relação é em última instância com a massa. É ela que vai controlá-lo.” (ibidem, p.180). É o que Benjamin vai chamar de “auto-alienação criadora” que vem do tempo em que se tinha prazer em contemplar a si mesmo no espelho. Mas, ao mesmo tempo ele faz um alerta:

Não se deve, evidentemente, esquecer, que a utilização política desse controle terá que esperar até que o cinema se liberte da sua exploração pelo capitalismo. Pois o capital cinematográfico dá um caráter contra revolucionário às oportunidades revolucionárias imanentes a esse controle. (BENJAMIN, 1994, p.180)

Basta verificar o culto do estrelato e do personalismo que transforma a arte cinematográfica em mercadoria que, exposta ao público, corrompe as massas e serve aos interesses políticos fascistas.

Benjamin se encanta e aposta no cinema como meio eficaz de transformação do meio social por que este vem de encontro com a necessidade das pessoas de serem vistas. Ser filmado, destacar-se da multidão é, cada vez mais, uma necessidade destes “novos tempos”. “Cada pessoa, hoje em dia, pode reivindicar o direito de ser filmado.” (ibidem, p.183). Para os políticos o rádio e o cinema dão visibilidade às suas ações, ao mesmo tempo em que provocam uma crise na democracia, pois, agora não são mais os parlamentos que controlam as ações dos governantes, mas a grande massa de expectadores dessa reprodução técnica da política. “Esse fenômeno determina um novo processo de seleção, uma seleção diante do aparelho, do qual emergem, como vencedores, o campeão, o astro e o ditador.” (ibidem, p.183). Eis aí a estetização da política, fenômeno que analisaremos mais adiante, neste mesmo espaço.

Por ora nos deteremos, um pouco mais, na análise do cinema e de outros tipos de arte como o dadaísmo, responsáveis pelo que Benjamin chama de *distração*, que proporciona uma nova percepção estética. Inicialmente, Benjamin usa de um paralelo entre o pintor e o cinegrafista para dizer que é próprio do cinema querer penetrar na realidade para atender a necessidade de uma nova percepção estética que é o desejo das massas de tornar as coisas mais próximas. Enquanto “O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade.” (ibidem, p.187). Pois bem, a reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica, substancialmente, a percepção estética. Nesta nova percepção estética se enfatiza três aspectos: o primeiro é o caráter coletivo da recepção estética. Isto quer dizer que o cinema, por exemplo, é uma arte que exige novo tipo de aproximação e recepção. Ele tem necessidade de ser exposto e visto pelo maior público possível, senão se tornaria inviável pelos custos

elevados de sua produção. Um segundo aspecto desta recepção estética, provocada pela reprodutibilidade técnica, é que os aparelhos ampliam e alteram em muito a capacidade de observação e contato com a realidade, possibilitando aos indivíduos um novo olhar sobre “os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro, assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade.” (ibidem, p.189). Por último, fazem parte dessa nova percepção estética vislumbrada por Benjamin, as reações inconscientes como as psicoses, alucinações e sonhos que são apropriadas pela massa de espectadores, ávidos por incorporar certas deformações ou esteriótipos transmitidos pelas câmeras. E faz um alerta:

A enorme quantidade de episódios grotescos atualmente consumidos no cinema constitui um índice impressionante dos perigos que ameaçam a humanidade, resultante das repressões que a civilização traz consigo (BENJAMIN, 1994, p.190).

Mas Benjamin continua acreditando que a reprodução técnica da arte, e o cinema em especial, são portadores de uma percepção estética inovadora que através da hilaridade como fez Chaplin, é possível minimizar os efeitos psicóticos e promover um “amadurecimento natural”. O que é constatado por Benjamin é um novo alcance da arte que sai do seu recolhimento cultural para impulsionar novas atitudes sócio-políticas. Seja a indignação e escândalo provocados pelo dadaísmo<sup>8</sup>, ou a força coletiva da distração provocada pelo choque de imagens do cinema, o homem contemporâneo é levado a compreender melhor os riscos da sua existência e compelido a agir politicamente na realidade social.

Na seqüência do texto Benjamin apresenta um paralelo entre a atitude das massas que procuram na arte a distração e o conhecedor que busca o recolhimento. Segundo ele, enquanto o recolhimento levaria o observador a mergulhar na obra de arte “A massa distraída, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo” (1994, P.193). Os efeitos desta segunda recepção é que nos serve a análise do fenômeno da participação política das massas, pois, se pretende uma transformação política se deve então promover uma arte que provoque esta reação de mudança. Nesse sentido o distraído pode ser levado a criar hábitos e reorganizar sua percepção estética de modo novo e pronto a enfrentar as contradições do nosso tempo. E finalizando o texto sobre “*A obra de*

---

<sup>8</sup> O dadaísmo é um movimento artístico-cultural europeu que surgiu em 1916 e desenvolviam uma pintura e uma literatura com a intenção de chocar e evitar a contemplação passiva. Criticaram e satirizaram os valores tradicionais e influenciaram o surgimento do surrealismo e outras tendências de vanguarda.

*Arte...*”, Benjamin denuncia uma estética da guerra promovida pelo fascismo. Faz menção ao discurso futurista de Marinetti que apregoa a “Beleza” da guerra como meio de expansão das forças produtivas e do mercado capitalista.

Contudo, Benjamin assinalara, em outros escritos, um caráter político da arte surrealista e do teatro épico de Brecht. Ou seja, mesmo no meio capitalista é possível desenvolver uma arte que choca os apreciadores, ora pelas interrupções bruscas ou por mostrar as contradições vividas na sociedade capitalista. São as interrupções das cenas do teatro ou a pintura que mostra os horrores desta sociedade que produzem uma distração positiva que impulsiona à ação. Nesse sentido, em lugar da contemplação e recolhimento da arte aurática há agora uma inquietação que provoca uma atitude de distanciamento ou de estranhamento. Em outras palavras, provoca nos observadores uma reflexão sobre sua existência. É dialogando, ora com Brecht, ora com os surrealistas, que Benjamin defende a “vivência do choque” como catársis. Mas é no cinema que Benjamin observa as potencialidades de um ensinamento que proporcione uma mudança de percepção nos espectadores. No dizer de Damião, em seu ensaio sobre “*Os modos de recepção estética...*”, no livro *As luzes da arte*, “O cinema como meio privilegiado de percepção por meio da distração seria a melhor correspondência para o espaço de realização dessa tarefa que revela a ocorrência de mudanças estruturais na percepção” (1999, p.533).

Portanto, a distração de que fala Benjamin, não se confunde com a idéia de pessoa desatenta e desligada do cotidiano vivido. Combina mais com a idéia de sujeito despertado por uma sensação de descontinuidade, de interrupção que provoque uma reflexão sobre sua condição de classe oprimida. O distraído de Benjamin, nesse sentido, estaria propenso a uma nova recepção estética muito mais próxima “daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética.” (BENJAMIN, 1994, p.194). Podemos aqui recorrer ao conceito de mimeses que Aristóteles cunhou quando escreveu sobre os efeitos catárticos das encenações das tragédias na Grécia antiga. Pois, Benjamin vê, na arte amplamente reproduzida, a possibilidade de um conhecimento sobre a existência cotidiana, um despertar para ver o mundo de outro modo. É também uma oportunidade de viver a experiência da descontinuidade. Novamente recorreremos a Carla Damião:

Ao lidar com essas noções, Benjamin não parece ter perdido de vista o que Kracauer dizia no seu texto a respeito da transformação dos valores culturais, desenvolvendo o sentido positivo de *distração*, ali indicado. Parece não deixar de lado também a “função pedagógica ou instrumental da arte, o que o aproxima muito de Brecht. E, nesse caso, o cinema aparece como a escola das massas que, por meio da *distração* e do *hábito* (este que seria a garantia morosa do conhecimento), deveria, para citar novamente Bolz, ‘aprender a viver em descontinuidade’.(1999, p.534)

Então, ficam garantidas, ao mesmo tempo, duas funções a que a arte pode restabelecer. Por um lado, uma distração que provoque um despertar através dos choques que, por sua vez, impulsiona as transformações culturais e sociais que a sociedade precisa. Por outro, uma função pedagógica da arte reproduzida tecnicamente: aprender a viver em descontinuidade, muito próprio ao que aquela sociedade urbanizada exigia.

## **2.2- A destruição da aura e a nova práxis social e política**

A discussão sobre o conceito de aura e a sua destruição pela reprodutibilidade técnica se insere no âmbito da obra de arte. Tal discussão não é meramente estética, mas encontra-se entranhada nos domínios da política. No ensaio, sobre *A obra de arte...*, Benjamin procura averiguar até que ponto a teoria fascista da estética teria se apropriado do processo de destruição da aura para desenvolver uma estetização da política que mantém o sistema de produção capitalista intacto e, ao mesmo tempo, que conforma a massa com os espetáculos ideológicos. Com esse intuito ele faz uma comparação entre a estética fascista que estetiza a política e a estética socialista que politiza a arte e questiona como esses sistemas políticos teriam conseguido se apropriar do avanço da técnica e colocá-lo a serviço de seus projetos políticos. “A tese benjaminiana defende que alguns desses conceitos não podem ser apropriados pelo fascismo” (DE PAULA, 2006, p.155).<sup>9</sup> No entender do referido autor Benjamin evoca o próprio conceito de aura para mostrar que o fascismo quer regredir no tempo e aproveitar da reprodução técnica para desenvolver um novo tipo de culto: o do personalismo; o que torna incompatível com os novos tempos da dispersão estética e da arte coletivizada. E as implicações não param por aí, pois, com a destruição da aura o valor de culto da obra de arte tradicional foi alterado pelo valor de exposição da arte submetida à

---

<sup>9</sup> DE PAULA, Márcio Gimenes. *O conceito de aura e suas implicações para a estética e a política na obra de Walter Benjamin: a estetização da política e a politização da arte*. Texto acessado por meios técnicos em: [www.google/ www.mackenzie.com.br/fileadmin/Graduacao/EST/Publicacoes-artigos/paula\\_11.pdf](http://www.google.com.br/fileadmin/Graduacao/EST/Publicacoes-artigos/paula_11.pdf)

reprodução técnica. O melhor exemplo é o que ocorre com o cinema. Arte técnica por excelência o fascismo tenta usá-lo politicamente para seus intentos, “fazendo uso de uma retórica e de um discurso teatral... Contudo, a arte técnica do cinema possui o pré-requisito de que cada pessoa seja filmada” (ibidem, p.159), podendo fugir deste controle político pela força da apropriação coletiva que possui. “Assim sendo, a tentação do fascismo é querer retirar as coisas do coletivo para jogá-las no âmbito do individual, como outrora, na arte aurática, o sacerdote contemplava a imagem de Deus” (ibidem, p.159-160). Com efeito,

Há, ao menos, três motivos incitando a destruir a aura: o motivo estético da autenticidade oposta ao artifício, o motivo ético (e político) de uma contestação do privilégio ou caráter exclusivo da aura e, enfim; o motivo antropológico de uma metamorfose da percepção indo no sentido de um primado da atitude cognitiva que Benjamin observa aqui no julgamento de valor (ROCHLITZ, 2003 p.209).

Por esses motivos é possível compreender o significado que Benjamin atribui à queda da *aura*, não como um fato isolado, mas fruto de um processo histórico que muda também a própria percepção humana. Ele menciona uma exigência de uma experiência estética cada vez mais autêntica, a exigência ético-política de acesso amplo às artes e uma ação cognitiva na mudança da percepção. Por isso, o fim da aura extrapola o âmbito da arte e ganha um contorno político. Há transformações sociais em curso que provocaram e exigiram o fim da aura. Precisamos, pois, percorrer os meandros desse processo afim de que seja estabelecida uma compreensão sobre as condições e as possibilidades históricas que a arte e a técnica podem nos oferecer em termos de emancipação.

Se há algo de permanente na constelação filosófica de Benjamin é sua teoria estética. Ela perpassa toda sua obra e unifica algumas de suas teses mais ousadas. É o que se pode deduzir do ensaio sobre *A obra de arte...*, e de sua tese sobre a destruição da aura, pela reprodutibilidade técnica das artes. Benjamin parece convencido de que esse processo ocorrido no âmbito das artes e que, altera completamente seu estatuto, faz parte de um processo mais amplo de transformações que ocorrem no seio da sociedade urbano industrial. A exigência de fazerem as coisas ficarem mais próximas: esta é uma atitude das massas que parece vê no processo de reprodução técnica a oportunidade de libertar-se da ignorância causada pela falta de acesso às artes e as culturas tradicionais. Nesse sentido, há uma exigência social e política na destruição da aura das obras de artes. Esta aposta na arte

“técnica” como propulsora de uma nova práxis política está presente com mais rigor em seu ensaio sobre *A obra de arte...*; mas perpassa também por outros escritos como *Pequena história sobre a fotografia*, *Passagenswerk*, *O narrador*, *O que é o teatro épico: um estudo sobre Brecht*, *Surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia* e *O autor como produtor*. Deteremos um olhar mais específico sobre o ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* de 1935 (1ª versão).<sup>10</sup>

Em nosso percurso contaremos com as contribuições valiosas de Rainer Rochlitz em seu escrito *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*; na qual Rochlitz interpreta a obra de Benjamin sob a ótica de que o desencanto da arte promovido pela perda da aura é, para Benjamin, um fator decisivo para que a arte assuma sua função cognitiva e seja impulsionadora de uma nova percepção muito mais perspicaz e dispersa. Perspicaz porque incita à reflexão e à ação e dispersa porque é uma percepção apropriada coletivamente; não pertence a um indivíduo isolado. É também uma alusão à leitura weberiana de “desencantamento do mundo” impulsionada pela racionalização do trabalho e da vida em sociedade.

A aura para Benjamin está ligada a arte cultural que, na tradição religiosa, representa uma percepção que ele classifica como contemplativa e parasitária. Na arte submetida à reprodutibilidade técnica ocorre o oposto. Ela é produzida para o acesso coletivo e de um modo perspicaz e dinâmico. Por isso o cinema é a arte que mais se adequa aos novos tempos. O filme que é uma produção que mobiliza altos custos exige de imediato um grande público para que seja viável.

Mas, não é essa a principal característica que faz do cinema a arte das massas. Há no cinema os mecanismos de montagem e exibição que provocam nos expectadores a “terapia” do choque. A distração é o resultado mais imediato desse contato mediado pelas novas técnicas. Não uma distração vaga e alienante, mas, “dispersa e perspicaz”, como diz Gagnebin. Para

---

<sup>10</sup> Segundo Susan Buck-Morss, há pelo menos três versões conhecidas do texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. A primeira versão foi escrita em alemão por volta de 1935, e só depois de reeditada foi escrita em francês para ser, finalmente, publicada em 1936 na revista do Instituto. Depois uma terceira versão, reescrita em 1937-38 e só publicada postumamente. Cf. S. Buck-Morss. *A origem da dialética negativa*, p.293, nota 98.

Rochlitz, na distração benjaminiana está contida a função cognitiva da arte. Há nessa arte amplamente reproduzida um aspecto democrático que traz um entendimento novo sobre nossa existência no mundo. Essa arte desencantada, por que sem a aura tradicional, tem para Benjamin um potencial revolucionário, porque é apropriada coletivamente e provoca um despertar da consciência para a ação. É o que assegura Rochlitz:

Ele (Benjamin) retoma o aspecto de uma exigência ética e de uma mudança na percepção humana: as massas de hoje tendem a dominar a unicidade e o distanciamento das imagens às quais desejam ter acesso; e esse gosto da reprodução é compatível “a importância crescente da estética”, mas, desta vez, a ambigüidade desse processo joga, nitidamente, a favor da reprodução. No domínio da arte; Benjamin dá sentido positivo à dessacralização e ao “desencantamento do mundo”. Porque a tradição artística aparece indissociável de uma noção de culto que perdeu legitimidade. (ROCHLITZ, 2003, p.215)

Cabem agora alguns questionamentos: Como a arte reproduzida tecnicamente pode contribuir para as transformações políticas e econômicas que as massas de subjugados e explorados necessitam? De que maneira essa contribuição pode ser acolhida ou estimulada? No contexto do século XXI, das avançadas técnicas de reprodução e de meios de comunicação globais e instantâneos, como realizar a utopia benjaminiana? Que tipo de “aura” precisa ser destruída para que a arte seja revolucionária? Como emancipar-se pelo estético?

Nesse cenário o papel do artista, do intelectual e do produtor deve sofrer uma transformação. Segundo Rochlitz no processo de “desencantamento da arte” que Benjamin processa, há um olhar marxista segundo o qual a autonomia da arte ou dos intelectuais perde o sentido:

A autonomia da arte e do pensamento é considerada incompatível com o engajamento político, Benjamin procura, portanto, demonstrar que o intelectual da era Burguesa é vítima complacente da falsa consciência: Esse intelectual está convencido da autonomia de seu percurso, ao passo que o único meio de escapar aos mecanismos da sociedade burguesa seria renunciar à autonomia para visar a reconquistá-la por meio de sua consciência política (ROCHLITZ 2003, p. 233).

O Papel da reprodução técnica, por sua vez, é afastar a massa das fantasmagorias da sociedade mercantil burguesa. Função que vem completar a do filósofo que “lhe parece ser arrancar a humanidade do estado de sonho no qual a mergulha a fantasmagoria da sociedade mercantil” (ibidem, p.236). E assim, Benjamin, vai especificando as transformações que se deve



vislumbrar em cada “profissional”, artífice das transformações político-sociais: o escritor deve transformar “o aparelho de produção” e contribuir na produção de outros intelectuais; Ao fotógrafo deve ser exigido que saiba “colocar legenda em suas fotografias para livrá-las dos modismos e lugar-comum e que lhes conferirá o valor de uso revolucionário”. (ibidem, p.237)

Para o autor de desencantamento da arte, o próprio Benjamin tem a consciência do seu papel transformador: “Procurando colocar seu pensamento a serviço da transformação social, Benjamin interpreta a confusão de categorias que é constitutiva do fetichismo como o sonho de um sujeito social que é preciso encaminhar para o despertar.” (ibidem, p. 236). Despertar este que vai de encontro à atitude de romper com as ilusões dos sonhos e “destruir” os traços mistificadores da arte e os aspectos fantasmagóricos da sociedade industrial e tecnológica. Portanto, se as condições históricas do processo de estetização da política e da vida, constatadas em seu tempo, se prolongaram até nossos dias podemos dizer que,

As reflexões de Benjamin sobre o declínio da aura nos interessam ainda hoje, porque ultrapassam o momento histórico em que nasceram. De fato, elas acompanham as preocupações contemporâneas sobre o papel ambíguo das mídias em relação à arte e à cultura (JIMENEZ, 1999, p. 330).

### CAPÍTULO III:

#### O CONCEITO DE ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA E A POLITIZAÇÃO DA ARTE

*“Nesse espírito a atualização do passado acende o pavio do explosivo que se refugiou no outrora (e cuja figura autêntica é a moda). Abordar assim o ‘outrora’ significa estudá-lo, não mais de maneira histórica, mas de maneira política, com categorias políticas.”*

*(WALTER BENJAMIN, 1989, p.405)*

Benjamin assinala que o processo de destruição da aura, ocasionado pela reprodutibilidade técnica, afeta não só as obras de arte tradicionais, mas modifica nos indivíduos a própria percepção do mundo à sua volta. Esta nova recepção estética, provocada no meio social pela reprodução técnica, se fundamenta na distração e no desejo (prazer) de se aproximar cada vez mais dos objetos e se apropriar dos mesmos com rapidez e eficácia. Ou seja, capturar os objetos, as coisas, a natureza, e a realidade à sua volta, preservando sua “autenticidade” (aproximação entre as imagens capturadas pelas objetivas de uma máquina fotográfica ou pelo close de uma filmadora e a realidade que se quer fotografar ou mostrar) é a nova ordem da recepção estética impulsionada por uma percepção, ao mesmo tempo, perspicaz e dinâmica.

##### 3.1- A estetização da política

Benjamin denuncia: O fascismo apropriou-se dos meios de reprodução técnica da arte, de maneira atrofiada e procura implementar uma política centrada nas imagens do astro, do campeão, e do ditador, onde o culto ao personalismo desvirtua as possibilidades de transformações ocasionadas pela destruição da aura. Como se não bastasse, a estetização da política promovida pelos fascistas faz uma apologia a uma estética da guerra como recurso de expansão do mercado capitalista. Nisto consiste a estetização da política: se utilizar dos meios técnicos mais avançados- o rádio e o cinema nos tempos de Benjamin- para propagar imagens e mensagens que provoque nas massas de proletários uma alienação estética que os levem a

esquecer sua consciência de classe e apoiar os interesses políticos e econômicos do sistema capitalista. “Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagens e gravação, a massa vê o seu próprio rosto.” (BENJAMIN, 1994, p.195). Todos os esforços são mobilizados para atender o interesse das massas de se verem, de alguma forma, representadas esteticamente nestas imagens, de se sentirem participantes do processo político sem questionar as relações de produção capitalista. A esse respeito diz Benjamin:

As massas têm o direito de exigir a mudança das relações de propriedade; o fascismo permite que elas se expressem, conservando, ao mesmo tempo, essas relações. Ele desemboca, conseqüentemente, na estetização da vida política. (BENJAMIN, 1994, p. 195)

A estetização da política ocorre então em meio a um cenário de uma política que usa de meios técnicos de reprodução da arte e da vida cotidiana em termos de que a “reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas.” É também um esforço de controle da política pelo estético, aproveitando-se do poder da reprodutibilidade técnica, não só da arte, mas da vida em sociedade. O problema é que esta estetização fascista da política aponta para a guerra como parte de um processo de manutenção das relações de produção existentes e, ao mesmo tempo, permite a expressão dos grandes movimentos de massa. Benjamin perscruta essas intenções veladas no discurso futurista de Marinetti. Segundo Marinetti (citado por BENJAMIN, 1994, p.196), “a guerra é bela pelos efeitos especiais que produzem: as imagens “das máscaras de gás”, “dos megafones assustadores”, “dos lança-chamas”, pelo prado florido de orquídeas de metralhadoras”; enfim, “a guerra é bela pela arquitetura dos grandes tanques, dos esquadrões aéreos e espirais de fumaça sobre as aldeias incendiadas”. Por isso Benjamin chega a seguinte conclusão:

Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo de si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte. (BENJAMIN, 1994, p. 196)

De todas essas afirmativas se pode deduzir o conceito de estetização da política como uma simultaneidade entre o processo de avanço das técnicas de reprodução das obras de arte com a conseqüente destruição da aura e o aproveitamento destas técnicas de reprodução pelo fascismo configurando-se um uso retórico e teatral do culto à personalidade.

Como parte desta análise é preciso considerar ainda uma possível abordagem do conceito de estetização da política para além da *Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Neste texto que acabamos de mencionar, Benjamin condena a estetização da política fascista que desemboca no culto a guerra como parte de uma estratégia de manter as relações de produção capitalistas inalteradas. Em *Teorias do fascismo alemão* Benjamin denuncia a intenção velada dos autores da coleção *Guerra e guerreiros* de fazerem um culto e uma apoteose à guerra imperialista.

### 3.1.2- O culto à Guerra

Logo de início uma constatação: Todos os autores que assinam a coleção “Guerra e guerreiros” foram soldados da Primeira Guerra mundial. Daí a surpresa na afirmativa dos autores de que a “questão de saber em que século se luta, por que idéias e com que armas, desempenham um papel secundário.” Ou seja, para Benjamin, ao se pronunciar nestes termos eles estão na verdade anunciando uma concepção velada da próxima guerra mundial. Depois porque “os autores falam com prazer e com muita ênfase da primeira guerra como a destacar o seu alcance planetário.” (1994, p.62). Esse culto à guerra está presente também na ênfase que os autores dão ao uniforme como a despistar nos emblemas de heroísmo o grande salto no desenvolvimento do armamentismo europeu. Com efeito,

A luta de gases, pela qual os colaboradores do livro demonstram tão pouco interesse, promete dar à guerra futura um aparato esportivo que superará as categorias militares e colocará as ações guerreiras sob o signo do recorde: sua característica estratégica mais evidente é da guerra, da forma mais radical, um caráter de guerra ofensiva (BENJAMIN, 1994, p.63)

E mais adiante, no mesmo texto, anuncia como um profeta: “A guerra de gases se baseará nos recordes de destruição, com riscos levados *ad absurdum*” (ibidem, p.62). Por isso o texto desses autores “é mais que curiosidade, é um sintoma, que um texto de 1930 dedicado à guerra, e aos guerreiros, omite todas essas questões. Sintoma de um entusiasmo pubertário que desemboca num culto e numa apoteose da guerra, cujos profetas são aqui Von Schramm e Günther.” (ibidem, p.63). A esta altura, já deve ter ficado claro que “atrás da guerra eterna há a idéia da guerra ritual e atrás desta, a idéia da guerra técnica.” (ibidem, p.64). Na verdade, esses homens que fazem culto a guerra não conhecem outra coisa que não a própria guerra. E Benjamin pergunta indignado: “De onde vêm vocês? E o que sabem sobre a paz?” (ibidem, p.68).

Mas, numa reviravolta quase que inesperada, Benjamin proclama sua esperança militante:

Que os filhos sejam menos curiosos e mais sensatos. Que não manejem a técnica como fetiche do holocausto, mas como uma chave para a felicidade.;... darão uma prova de sua sensatez quando se recusarem a ver na própria 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 à altura de desfazer esse sinistro feitiço da guerra.(BENJAMIN, 1994, p.72)

Benjamin é assim: Sua visão dialética o leva a ler o mundo em outra ótica. Ele não está preocupado com o academicismo ou com rótulos de um clichê filosófico. Para ele, segundo Rochlitz, o que vale é a verdade da vida vista à luz da revelação. Porque, para Benjamin,

O passado é um conjunto de ruínas que precisam ser restauradas, e o presente é mais do que aparenta ser. Estas ruínas abrigam um conhecido que não é aproveitado. As obras de arte e a filosofia propõem uma verdade que precisa ser julgada, mas cuja avaliação jamais é única e decisiva. Como o próprio Benjamin afirmou no prospecto de sua revista *Ángelus Novus*, “os julgamentos e veredictos são sempre abertos à renovação” (ROCHLITZ, 2003, p.10).

O cinema desafia essa estética fascista, pois, se sustenta na lógica da coletividade. Ora, se o objetivo do fascismo é estetizar a política, o socialismo deve, no entender de Benjamin, politizar a arte.

### 3.2- A politização da arte

A politização da arte, por sua vez, se fundamenta na força coletiva da arte cinematográfica e seu valor de exposição, por um lado, e numa política de remanejamento dos meios técnicos de reprodução da arte para fins de transformação do modo de produção capitalista em direção ao socialismo. Segundo Benjamin, no cinema ocorre o que já havia acontecido com os escritores de outros tempos que viram suas funções serem assimiladas pelos leitores de suas obras ou escritas. Os leitores de jornais agora são escritores de cartas; os profissionais do mercado de trabalho especializado são autores de episódios de sua vida profissional. Com efeito, essa reviravolta é muito mais nítida no cinema do que em qualquer outra arte.

Pois, essa evolução já se completou em grande parte na prática do cinema, sobretudo do cinema russo. Muitos dos atores que aparecem nos filmes russos não são atores em nosso sentido, e sim pessoas que se auto-representam, principalmente no processo do trabalho. (BENJAMIN, 1994, p.184)

Esta constatação é significativa. Para Benjamin representa a possibilidade de remanejamento dos meios técnicos para democratizar o acesso a arte e a cultura. E mais ainda, colocar a arte a serviço da causa socialista. Dessa forma, os meios técnicos bem remanejados, iriam contribuir, decisivamente, na realização do anseio da massa de trabalhadores explorados: a necessidade de serem vistos. Benjamin vislumbra uma arte que desperte na massa de explorados a consciência de classe. Neste intento, antes mesmo de escrever o seu ensaio sobre *A obra de arte...*, Benjamin já havia considerado essa relação entre arte e política em outro ensaio: *O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia*. A questão que mobiliza o olhar benjaminiano é a produção de uma arte que provoque uma reflexão crítica sobre o cotidiano através de uma “Organização do pessimismo” e o posicionamento político. No dizer de Benjamin os surrealistas expressam, sobretudo através de Pierre Naville, um posicionamento político a favor da revolução comunista. Em seu texto já citado sobre o Surrealismo, ele vai dizer que, na resposta à pergunta “onde estão os pressupostos da revolução?”, os surrealistas demonstram cada vez mais uma aproximação, através da arte que produzem aos anseios revolucionários. Com efeito, diz Benjamin:

Os surrealistas se aproximam cada vez mais de uma resposta comunista a essa pergunta. O que significa: o pessimismo integral. Sem exceção. Desconfiança acerca do destino da literatura, desconfiança acerca do destino da liberdade, desconfiança a acerca do destino da humanidade européia, e principalmente desconfiança, desconfiança e desconfiança com relação a qualquer forma de entendimento mútuo: entre classes, entre povos, entre os indivíduos. (1994, p.33/34)

Há também, neste movimento artístico-literário, o que Benjamin chama de recuperação do “conceito radical de liberdade” que a Europa havia esquecido, desde Bakunin. Esta arte de vanguarda, de acordo com Benjamin, desenvolve uma politização quando promove uma quebra de padrões, incita a ironia e espalha o pessimismo. “Pensar a humanidade me faz rir”, é a voz do poeta Aragon destacada por Benjamin que mostra bem o caminho da politização da arte dos surrealistas que passaram de uma atitude contemplativa na sua arte para um posicionamento revolucionário (1994, p.28). Revela-se, com isso, uma outra característica desta arte politizada, ou seja, que esta arte deve provocar uma reflexão crítica em relação ao contexto sócio político que a arte aurática. Por isso se pode dizer que os surrealistas e outros movimentos artísticos de vanguarda como o dadaísmo, o teatro épico de Brecht e o cinema Russo estão entre as artes que Benjamin considera politizadas. Elas expressam uma contestação ao *status quo* e apontam para a superação das condições de barbárie dos poderes dominantes.

Mas enganam-se aqueles que pensam que Benjamin não vê contradições nos posicionamentos destes vanguardistas. Em sua perspectiva dialética, ele tece suas críticas aos surrealistas por serem afeitos aos escândalos burgueses como o protesto que fizeram contra a presença de estrangeiros no banquete de homenagem ao poeta Saint-pol-Roux. Naquela oportunidade gritaram “Viva a Alemanha” em protesto contra a presença de autoridades nacionalistas. Também à “inteligência burguesa de esquerda”, supostamente progressista envolvida que está numa “campanha de penetras contra Rússia” (BENJAMIN,1994, p.29) e de serem afeitos à cultura tradicional.

Nessa trilha da arte politizada podemos ainda, assinalar com Benjamin, a obra de Dostoievski que se levanta contra o moralismo pequeno burguês.

Ninguém como ele compreendeu como é falsa a opinião pequeno burguês de que, embora o bem seja inspirado por Deus, em todas as virtudes ele pratica, o Mal provém inteiramente de nossa espontaneidade, e nisso somos autônomos e responsáveis por nosso próprio ser (BENJAMIN, 1994, p.30-31).

Porque “o Deus de Dostoievski não criou apenas o céu e a terra e o animal, mas também a vingança, a mesquinha e a crueldade” (ibidem, p.31). Com efeito, “em todos os seus livros e iniciativas a proposta surrealista tende ao mesmo fim: mobilizar para a revolução as energias da embriaguez” (ibidem, p.32). Convicto, Benjamin postula ainda a substituição do espaço da política pelo espaço da imagem. Não imagens contemplativas dos tempos da arte aurática, mas que sirvam de metáfora e provoquem uma “destruição dialética”. A esse jogo de imagens parece estar associado à idéia de que a arte revolucionária deve mostrar “o mundo em sua atualidade completa e multidimensional, no qual não há lugar para qualquer ‘sala confortável’” (ibidem, p.34). Ou seja, um mundo onde evidenciado a descontinuidade, a cesura e a tensão revolucionária. Conclui-se, deste modo, que:

No momento, os surrealistas são os únicos que conseguiram compreender as palavras de ordem que o *Manifesto comunista* nos transmite hoje. Cada um deles troca a mera gesticulação pelo quadrante de um despertador, que soa durante sessenta segundos; cada minuto (ibidem, p.35).

Contudo, na sociedade capitalista a politização da arte não ocorre, como deveria devido a processos de exploração de seu sistema econômico que impede a democratização do acesso à arte e a dificuldades de participação consciente das massas na produção cinematográfica; a

não ser em concepções ilusórias e alienantes que corrompem os interesses de classe. Um exemplo disso são as mulheres que são envolvidas mais facilmente em campanhas publicitárias que visam entretê-las de uma forma ilusória nos concursos de beleza e no culto às estrelas. Por essa razão, diz Benjamin, “a expropriação do capital cinematográfico é uma exigência do proletariado.” (1994, p.185). Ou seja, a politização da arte é parte de um processo mais amplo de transformação social e política em que os meios de produção e reprodução da arte sejam colocados a serviço de uma nova sociedade. Politizar a arte é restabelecer a ela o seu caráter coletivo que a perda da aura proporcionou, democratizando a recepção estética das obras de arte e despertando na massa os anseios de mudança.

Eduardo Fernandez Gijon, em seu escrito *Walter Benjamin: iluminação mística e iluminação profana* destaca que a questão central em torno da politização da arte é “... sua potencial utilização a serviço da luta do proletariado” (1990, p.135). Ele assinala que a perspectiva de Benjamin é também compartilhada por Brecht:

O certo é que Benjamin se aproximava cada vez mais da postura de Brecht, afirmando que artistas e intelectuais deviam aliar-se à causa dos trabalhadores, contribuírem em sua educação política mediante o manejo correto de técnicas e materiais que acabara por suprimir a função ideológica que a burguesia lhes havia adjudicado. (GIJON, 1990, p.139)

Este trecho ilustra bem a posição benjaminiana frente a de outros membros do Instituto de Pesquisa Social, sobretudo Adorno, que acusava Benjamin de estar violentando sua própria consciência. Mas Benjamin se mantinha convicto de suas idéias. Para ele “a solução para a arte e a filosofia, como para outras atividades do espírito”, era romper com a desvinculação entre a práxis intelectual e a práxis política. O que se debate aí, no dizer de Gijon (1990, p.139), é “... a questão acerca da necessária adesão e solidariedade com a causa dos oprimidos.”. Desta forma, o teatro épico de um lado, e o cinema de outro, assim como outros tipos de arte e os meios técnicos que a reproduzem, devem ser colocados a serviço de uma nova educação e consciência políticas. Nisto consiste, também, a politização da arte.

“O comunismo responde com a politização da arte” (BENJAMIN, 1994, p.196). Segundo Terry Eagleton esta última frase do texto sobre a reprodutibilidade técnica,



... não está naturalmente, recomendando uma substituição da arte pela política, como foi interpretado por certas correntes teóricas de ultra –esquerda. Ao contrário, a própria política revolucionária de Benjamin é de muitos modos estética- na particularidade concreta da constelação, na *mémoire involontaire aurática* que propõe um modelo para a tradição revolucionária, tanto quanto na substituição do discurso pela imagem, na restauração da imagem do corpo e na celebração da *mimeses* como relação não- dominante da humanidade com o mundo. Benjamin está a procura de uma história e de uma política surrealistas, que se liguem fortemente ao fragmento, à miniatura, à citação causal, mas que empurrem esses fragmentos uns sobre os outros com o efeito politicamente explosivo, como o Messias que transfigura completamente o mundo através de mínimas intervenções nele. ...Mas se sua política é, nesse sentido, estética, é só porque ele subverteu quase todas as categorias centrais da estética tradicional (beleza, harmonia, totalidade, aparência), começando, ao contrário, pelo que Brecht chamava ‘as más novidades’, e descobrindo na estrutura da mercadoria, na morte da narrativa, no vazio do tempo histórico e na tecnologia do capitalismo, todos os impulsos messiânicos que ainda estão neles fracamente ativos. (EAGLETON, 1993, p.246)

Deduz-se destas afirmativas que a politização da arte, para Benjamin, é o coroamento de todo um processo de construção teórica que perpassa suas concepções de política e de estética. A política pode ser revolucionária à medida que tomar o estético da arte como estratégia de luta. Por outro lado, a estética tradicional é subvertida em suas categorias centrais como beleza, harmonia, totalidade e aparência, pois, a arte de vanguarda é portadora de “efeitos politicamente explosivos”. Ou seja, a substituição do discurso pela imagem, a restauração da linguagem do corpo e a celebração da *mimeses* como relação não dominante da humanidade com o mundo traz consigo um potencial revolucionário que ganham visibilidade extraordinária na política. Semelhante ao Messias da teologia judaica que, com pequenas intervenções, é capaz de transformar a própria situação do mundo. Só uma arte assim é capaz de descobrir, na estrutura da mercadoria, na morte da narrativa, no vazio do tempo histórico e na tecnologia capitalista, seus impulsos messiânicos que se encontram camuflados pela ideologia do sistema econômico capitalista.

### 3.2.1- O Teatro Épico de Brecht

Em seu ensaio *Que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht*, Benjamin procura descrever as mudanças ocorridas no teatro tradicional em relação ao teatro contemporâneo que não se utiliza mais do drama e da ópera para desenvolver suas encenações. A referência agora é o palco e não mais o drama. Há também o desaparecimento da orquestra e do abismo que existia entre os atores e o público. O palco agora se transformou em tribuna. O que existe agora no

teatro contemporâneo são “peças de tese, com caráter político.” (BENJAMIN, 1994, p.72). Porém Benjamin faz algumas considerações precavidas a respeito dessas mudanças:

Mas, qualquer que tenha sido o funcionamento desse teatro político, do ponto de vista social ele se limitou a franquear ao público proletário posições que o aparelho teatral havia criado para o público burguês, mantendo as mesmas relações funcionais entre palco e público e entre diretores e atores. (ibidem, p.79)

No teatro épico, porém, essas relações são alteradas. “Para seu público, o palco não se apresenta sobre a forma de ‘tábuas que significam o mundo’(ou seja, como um espaço mágico) e sim uma sala de exposição disposta num ângulo favorável” (ibidem, p.79). O público agora é uma assembléia de pessoas interessadas, que os atores precisam satisfazer suas exigências. O texto virou roteiro de trabalho que permite adaptações. E para o ator se exige um posicionamento em relação às teses que deve defender em seus papéis. O teatro épico é gestual. E sendo gestual ele se caracteriza pela transparência de suas ações e, por isso, menos sujeito às ambigüidades e falsificações.

Mas, é na interrupção das ações que reside a mudança mais profunda do teatro épico e o que o faz produzir um espaço de reflexão e de afirmação de uma nova percepção no público. O resultado do teatro épico, que retrata a realidade, é uma “consciência incessante, viva e produtiva” ao contrário do teatro tradicional que é ilusionístico. Estas condições permitem ao espectador ordenar os elementos da realidade e são surpreendidos por um “assombro”; um choque que provoca um despertar que pode traduzir-se numa descoberta das condições vividas. Com efeito, diz Benjamin (1994) em *O autor como produtor*:

A interrupção da ação, que levou Brecht a caracterizar seu teatro como épico, combate sistematicamente qualquer ilusão por parte do público. Essa ilusão é inutilizável para um teatro que se propõe tratar os elementos da realidade no sentido de um ordenamento experimental. Porém as condições surgem no fim dessa experiência, e não no começo. De uma ou de outra forma, tais condições são sempre as nossas. 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. O teatro épico, portanto, não reproduz as condições, ele as descobre. A descoberta das condições se efetua por meio da interrupção das seqüências. Mas a interrupção não se destina a provocar uma excitação, e sim a exercer uma função organizadora. Ela imobiliza os acontecimentos e com isso obriga o espectador a tomar uma posição quanto à ação, e o ator, a tomar uma posição quanto a seu papel. (BENJAMIN, 1994, p.133)

Por todas essas alterações que o teatro épico introduz no jeito de fazer teatro e nas relações com o público, Benjamin o situa no mesmo patamar das novas técnicas que correspondem às formas de transmissões do cinema e do rádio. A idéia central que perpassa esse princípio da aproximação com o público traz consigo a possibilidade de uma maior interação entre os atores e o público. Contudo, é nas interrupções das cenas que o público percebe o caráter de descontinuidade que acompanha sua vida cotidiana. Por fim, o teatro épico induz os atores ao conhecimento que, por sua vez pode produzir um efeito pedagógico nos indivíduos, através do assombro (choque) produzido pelas interrupções. “O objetivo autêntico desse assombro é a dialética em estado de repouso” (ibidem, p.89). Por tudo isso o teatro épico de Brecht é considerado por Benjamin como um modelo de arte politizada que serve a politização das massas, junto com o cinema e o surrealismo.

## CAPÍTULO IV

### ARTE E SOCIEDADE: A estetização da vida e as possibilidades de emancipação

*“A arte fascista glorifica a capitulação, exalta a irracionalidade e torna a morte fascinante.”*

(SUZAN SONTAG, 1986, p.72)

A despeito da análise benjaminiana sobre o fenômeno das grandes transformações ocorridas nas técnicas de reprodução da obra de arte e as alterações provocadas na concepção daquilo que se considerava arte até os anos de 1930, seria pertinente considerar desse ponto de vista, as novas configurações e relações entre arte e sociedade. Se atentarmos para as transformações sofridas pelas artes, ao longo da história, passando de uma função mais religiosa a um estágio de autonomia em relação à obra de arte como criação e expressão, podemos perceber que ocorreram dois tipos de alterações. Por um lado, as transformações no fazer artístico, provocando mudanças nos estilos artísticos. Há um impulso em tornar o fazer artístico cada dia mais adaptado ao contexto sócio-histórico. Por isso mudam-se as relações entre matéria e forma, em relação à concepção do objeto artístico e o lugar ocupado por uma arte no interior das demais e servindo de modelo a elas. De outro lado, há também transformações no que se concerne à finalidade social das obras de arte. De uma arte voltada para uma comunidade religiosa a uma arte voltada ao mercado consumidor. Isso acarretou profundas mudanças nos estatutos da arte, mas também, impulsionou transformações no âmbito social.

A esse respeito assinala Cordeiro Silva, em seu artigo *Cultura, dominação e emancipação: dois pontos de vista*, que:

Quanto mais uma obra de arte perde seu valor de culto, mais aumenta seu valor de exibição. Isso significa que ela vai ganhando autonomia. ... Surge então uma situação paradoxal: por um lado, constitui-se a autonomia, que diz respeito a liberdade criadora do artista; por outro, surge o mercado, enquanto elemento regulador da autonomia estética, que impõe a necessidade de o artista vender suas obras para sobreviver e isto depende da aceitação do público. O gosto coletivo pode interferir na liberdade criadora. (SILVA, 2006, p.26)

Esta análise serve para identificar e discutir as diferentes concepções a respeito das novas funções que a arte passa a ter na sociedade de capitalismo avançado. Na verdade os próprios membros da Escola de Frankfurt tiveram diferentes abordagens sobre o tema. De um lado Benjamin, acreditando numa “redenção”<sup>11</sup> dos proletários por meio da arte amplamente reproduzida pelas novas tecnologias. De outro, Adorno e Horkheimer sustentando a tese de que os novos meios técnicos têm servido a indústria cultural que arrefece ainda mais as consciências. Segundo Chauí:

A discussão sobre a relação arte-sociedade levou a duas atitudes filosóficas opostas: a que afirma que a arte só é arte se for pura, isto é, se não estiver preocupada com as circunstâncias históricas, sociais, econômicas e políticas. Trata-se da defesa da “arte pela arte.” A outra afirma que o valor da obra de arte decorre de seu comprometimento crítico diante das circunstâncias presentes. Trata-se da defesa da “arte engajada”, na qual o artista toma posição diante de sua sociedade, lutando para transformá-la e melhorá-la, e para conscientizar as pessoas sobre as injustiças e as opressões do presente. (2005, p.152)

Ela assinala que essas duas concepções são problemáticas, pois, a primeira “desemboca no chamado formalismo” e a segunda, “no conteudismo.” Mas Benjamin vê o fenômeno das transformações entre arte e sociedade de forma diferente, analisando o modo como se dá as novas relações entre arte e sociedade no capitalismo avançado, tomou como base o processo de destruição da aura pela reprodução técnica das obras de arte. Com efeito, diz Benjamin no seu ensaio sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*:

..., é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. Ele deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonante das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e repetibilidade. Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar “o semelhante no mundo” é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único. Assim se manifesta na esfera sensorial a tendência que na esfera teórica explica a importância crescente da estatística. Orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento como para a intuição. (BENJAMIN, 1994, p.170)

---

<sup>11</sup> Redenção é um termo inspirado na teologia judaica, utilizado por Benjamin em escritos como as teses *Sobre o conceito de história* para significar um resgate da cultura e da história dos oprimidos e invisibilizados pela história oficial dos vencedores.

Sem sombra de dúvida, as alterações trazidas pela reprodutibilidade técnica trazem sociedade. É algo que ocorre simultaneamente com o crescimento dos movimentos de massas, ou seja, é uma exigência das próprias massas que sentem a necessidade de tornarem as coisas mais próximas. A clareza destas afirmações nos serve bem ao intento deste estudo. Mostrar que a arte autônoma desenvolve uma nova função social e política. Como diz Benjamin ela se funda em “uma nova práxis, a práxis política.” As artes agora ocupam um lugar de destaque na transformação social. Para Benjamin a transformação desejável é a superação do modo de produção capitalista para a implantação do socialismo-comunismo. Para isso uma arte politizada, nos moldes do teatro épico de Brecht ou do cinema Russo poderia contribuir decisivamente para um despertar revolucionário.

É assim que Benjamin nos oferece outro trecho que prefigura as possibilidades que a arte cinematográfica nos oferece e um contraste entre as funções da arte pré-histórica e a arte emancipada tecnicamente. Diante das mudanças históricas que o meio social sofre e que atinge em cheio as massas,

Uma coisa é certa: o cinema nos oferece a base mais útil para examinar essa questão. É certo, também, que o alcance histórico dessa refuncionalização da arte, especialmente visível no cinema, permite um confronto com a da pré-história da arte, não só do ponto de vista metodológico, como material. Essa arte registrava certas imagens, a serviço da magia, com funções práticas: seja como execução de atividades mágicas, seja a título de ensinamento dessas práticas mágicas, seja como objeto de contemplação, à qual se atribuía efeitos mágicos. Os temas dessa arte eram o homem e seu meio, copiados segundo as exigências de uma sociedade cuja técnica se fundia inteiramente com o ritual. Essa sociedade é a antítese da nossa, cuja técnica é mais emancipada que jamais existiu. Mas essa técnica emancipada se confronta com essa sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas. Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou, mas há muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira. Mais uma vez, a arte põe-se a serviço desse aprendizado. Isso se aplica, em primeira instância, ao cinema. O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas- é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido. (BENJAMIN, 1994, p.173-174)

No bojo dessas constatações, podemos vislumbrar uma função pedagógica da arte que perpassa o tempo histórico: aprender a lidar com as contradições da guerra e as crises em um cotidiano movido pela técnica. O filme, com suas interrupções é a arte por excelência na educação do homem para exercitar as novas percepções exigidas pela sociedade da técnica.

Nesse retrospecto histórico Benjamin se viu diante de duas perspectivas: uma situação política concreta do nazi-fascismo que atinge seu país de origem e se espalha por toda Europa. E a expectativa de que a revolução socialista se espalhasse para além da Rússia. O nazi - fascismo havia promovido a estetização da política alimentada pela transformação dos desfiles militares, comícios e jogos em grandes espetáculos de propaganda ideológica onde as massas se expressavam e se viam envolvidas nos devaneios totalitários do regime. Mas Benjamin aposta em uma alternativa capaz de colocar a reprodutibilidade técnica a serviço da democratização da arte e da cultura: a revolução socialista como emancipação do gênero humano. Porém, a Revolução Russa se burocratizou e o socialismo real que se alastrou para outros países do mundo mostrou-se incapaz de adotar uma politização da arte que viesse a concretizar as expectativas benjaminianas de emancipação das classes oprimidas por meio da arte política.

Temos, então, a ampliação da dominação sócio-política com advento da estetização da vida no capitalismo globalizado. Neste contexto, afirma Duarte em seu texto *Mundo globalizado e estetização da vida*,

...a dimensão estética surge como um elemento importantíssimo no sentido de legitimar a existência humana numa época em que freqüentemente se suspeita de que “nada há mais a fazer”. E isso ocorre de modo bastante específico, isto é, não mais apenas enquanto “estetização da política”, denunciada por Benjamin a respeito do fascismo, mais como uma espécie de “estetização da vida cotidiana”, onde ela é minimamente realizável, isto é, onde uma situação de calamidade visível torne claramente suspeita qualquer tentativa de contemporização. (DUARTE, 2006, p.7)

Essa constatação, assinalada pelo autor, pode ser percebida “... em todo o mundo ‘desenvolvido’ e nas partes industrializadas da periferia do capitalismo internacional,” (ibidem, p.7) através dos recursos da informática e do chamado mundo virtual que ampliam em muito as possibilidades do sistema capitalista e os efeitos perniciosos da indústria cultural<sup>12</sup>. A estetização da vida ocorre, então, de duas maneiras: em um pólo como uma crescente importância da dimensão estética da vida, ou seja, todos são levados a envolver-se nas realidades sensoriais produzidas de forma virtual; em outro pólo, como um produto da face autoritária do capitalismo, onde a vida se torna visivelmente presa a modelos de referência vendidos pela mídia.

<sup>12</sup> Indústria cultural é o conceito formulado por Adorno e Horkheimer no livro *Dialética do esclarecimento* para designar a indústria da diversão vulgar que transformou a arte em mercadoria e se tornou um meio eficaz de ofuscar as consciências dos indivíduos.

#### 4.1-A Mídia e Estado e a recorrência da estetização da política

O termo recorrência quer registrar certa continuidade daquilo que Benjamin classificou como estetização da política promovida pelo fascismo. Grandes comícios, desfiles militares e eventos esportivos transmitidos pelo rádio e o cinema, onde se destacavam a saga dos vencedores, dos campeões e do grande chefe. Ou seja, mesmo com a derrubada do nazi-fascismo, no final da 2ª grande guerra, há uma constância na utilização de instrumentos e meios técnicos para envolver a massa de proletários em ideologias e regimes políticos autoritários. Aliás, o próprio comunismo Russo Stalinista passou a promover uma politização da arte arbitrária e monolítica de cultuação ao personalismo e ao poder. Nas sociedades capitalistas multiplicaram-se o uso ostensivo da mídia e do marketing para disfarçar projetos políticos escusos e promover uma verdadeira maquiagem nas propostas e medidas a serem adotadas, para que tudo pareça necessário e favorável às populações e setores mais carentes. Senão, vejamos: Quando Benjamin escreveu o texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* constatou dois processos simultâneos que se utilizavam dos meios técnicos de reprodução da arte e da vida cotidiana com fins opostos. A reprodução da arte, por meios técnicos avançados como a fotografia, o rádio e o cinema trouxe consigo possibilidades de transformações na percepção estética da grande massa de trabalhadores. Benjamin assinala a importância desta transformação para a sociedade industrial e urbanizada onde os trabalhadores tinham a oportunidade de acesso a arte e a cultura. Mas, nota-se também o reverso da moeda, onde as técnicas de reprodução são utilizadas para a estetização da política pelo fascismo que almejam a manutenção do modo de produção capitalista e a guerra como recurso apoteótico. Vejamos o que escreve Trevisan, em seu ensaio *A estetização da política vs. formação da opinião pública*:

Quando fala na estetização da política, Benjamin tem presente a *estética da destruição* própria dos acontecimentos da 2ª guerra, transformada em obras de propaganda e pelos grandes espetáculos de massa, nos quais, jogos, paradas militares, danças, ginástica, discursos políticos e música formavam um conjunto ou uma totalidade coercitiva única, visando a tocar fundo nas emoções e paixões mais primitivas ou recalçadas da sociedade. Nesta perspectiva, a reprodutibilidade técnica das artes estava indubitavelmente a serviço da propaganda de mobilização totalitária das classes sociais em torno da figura do “grande chefe”. (TREVISAN, 2007, p.3)<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> TREVISAN, A.L. *A estetização da política vs. formação da opinião pública*. Revistas Eletrônicas PUCRS, 2007. Site: [www.google.com.br/revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/560/390](http://www.google.com.br/revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/560/390) - em 15/03/2009.



Habermas é o primeiro a dizer que a estetização da política denunciada por Benjamin persiste, mesmo depois da derrocada nazi-fascista. No entender de Habermas (1980, citado por TREVISAN, 2007, p.5), em sua *Crítica conscientizante ou salvadora – a atualidade de Walter Benjamin*, a distração das massas provocada pelo cinema não se traduziu, como pensava Benjamin, em cognição ou despertar da consciência. Ao contrário, “O mercado, que inicialmente tornou possível a autonomia da arte burguesa, faz surgir uma indústria cultural que se infiltra nos poros da obra de arte e impõe ao observador, devido ao seu caráter de mercadoria da arte, a atitude padronizada de um consumidor” (1980, p.183). Habermas constata, ainda que o conceito de politização da arte defendido por Benjamin tomado de empréstimo, provavelmente de Brecht, não encontrou eco em sua teoria da arte, pois, não há uma ligação desta com a práxis política. Contudo, as idéias de Benjamin encontram no movimento pós-moderno, defensores que irão se apoiar, sobretudo, em sua teoria da arte para analisar o que acontece com a sociedade e a política. Fredric Jameson (1996, citado por TREVISAN, 2007) assinala, em seu livro *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio* que há uma “estetização da realidade” por meio da mídia. Enquanto que para David Harvey (2001, citado por TREVISAN, 2007) as crescentes condições criadas pelos meios técnicos para reprodução da arte acabou por modificar e ampliar “o papel social e político dos artistas” (2001, p.32).

Mas são os franceses, Debord e Baudrillard que irão analisar o espetáculo das imagens e formular teorias que reportam a estetização benjaminiana. Debord (1997, citado por TREVISAN, 2007, p.8), “sustentava que a onipresença dos meios de comunicação de massa e suas encenações espetaculares ampliavam a coisificação e a reificação” (1997, p.13). Baudrillard (citado por TREVISAN, 2007, p.9), por sua vez, “certificou que a mídia criou um mundo de “simulacros”<sup>14</sup> que substitui a realidade vivida”. Nesse sentido, teria afirmado certa vez que na Guerra do Golfo não teria existido vencedores nem vencidos, pois, tudo que se viu foi um jogo de imagens virtuais, onde não apareceram a destruição e o sangue característicos das guerras. Nessa mesma direção afirmou logo depois dos ataques às torres gêmeas que o ato terrorista teria sido “a globalização combatendo a si mesma” querendo supor que o simbólico substitui o real. Numa alusão à influência da mídia na fabricação da realidade os dois pensadores cunharam o termo “sociedade espetáculo” que poderíamos

---

<sup>14</sup> Simulacro é um conceito criado pelo filósofo e sociólogo francês Jean Baudrillard, para designar o mundo virtual criado pela mídia eletrônica que substitui a realidade vivida. Nessa simulação um signo é trocado por outro que passa a ter a sua equivalência.

identificar como uma evolução da influência dos meios técnicos na reprodução da arte e da vida política que Benjamin diagnosticou em seu tempo.

No intento de diagnosticar a recorrência da estetização da política, passemos agora a analisar um fato histórico ocorrido na política brasileira que poderá esclarecer a influência que os meios técnicos de reprodução exercem na condução das ações políticas. Para essa análise utilizaremos o artigo “*O caso Collor ou a política na era dos meios de comunicação de massa*”<sup>15</sup>, escrito pela pesquisadora da obra de Benjamin, a historiadora e jornalista Sônia Marrach. Logo de início a autora assinala que sua análise procura identificar dois aspectos desses acontecimentos:

O primeiro, relativo ao papel da mídia impressa e eletrônica na difusão cultural da aldeia global. O segundo coloca a questão da política na era da reprodutibilidade técnica, quando a política é apreendida como espetáculo e consumida como produto descartável (MARRACH, 1993, p.135).

O processo que desencadeou na eleição de Collor de Melo como primeiro presidente eleito diretamente pelo voto popular, depois de um longo tempo de ditadura militar é conhecido da maioria da população brasileira. Porém, é importante ressaltar que em 1989(ano das eleições presidenciais) o mundo vivia sob forte influência da mídia que instigava à aceitação tácita dos domínios do capital que se globalizava em uma escala jamais vista na história. A derrocada do comunismo soviético e a derrubada do muro de Berlim se tornaram símbolos dessa aldeia global, agora tomada pelo capitalismo triunfante. No Brasil havia acontecido em 1984 o movimento que defendia as eleições diretas (o Diretas já) que só mais tarde iria se transformar em realidade com a Constituição Federal de 1988, o que despertou na mídia, segundo Marrach, uma nova postura em relação à política. Todos os setores da mídia, sobretudo as emissoras de televisão, alteraram sua programação para se adequarem aos novos tempos.

Com o movimento pelas ‘Diretas já’, a televisão modificou a programação; a política passa para primeiro plano no telejornalismo e nos programas de entrevistas. Mais que a TV, a imprensa mergulhou na campanha, definindo o conteúdo e o espaço jornalístico em função da luta pelo Estado de Direito e pelas liberdades democráticas (MARRACH, 1993, p.136).

---

<sup>15</sup> MARRACH, Sônia. *O caso Collor ou a política na era dos meios de comunicação de massa*. Revista Educação e Sociedade. São Paulo: Editora Papirus, vol.44; 1993 p.135 -152

Essa mudança de postura da mídia em relação à política no Brasil reflete o que é comum em países que adotam o regime democrático. Deduz-se daí aquilo que Benjamin já assinalava em seu texto sobre *A obra de arte...* que, com o advento da reprodução técnica e o avançar das transmissões de imagens e discursos, através da mídia, os parlamentos se esvaziam e as democracias entram em crise. Com efeito, diz Benjamin:

A metamorfose do modo de exposição pela técnica da reprodução é visível também na política. A crise da democracia pode ser interpretada como a crise nas condições de exposição do político profissional. As democracias expõem o político de forma imediata, em pessoa, diante de certos representantes. O Parlamento é seu público. Mas, como as novas técnicas permitem ao orador ser ouvido e visto por um número ilimitado de pessoas, a exposição do político diante dos aparelhos passa ao primeiro plano. Com isso os parlamentos se atrofiam, juntamente com o teatro. O rádio e o cinema não modificam apenas a função de quem se representa a si mesmo diante desses dois veículos de comunicação, como é o caso do político. ... Esse fenômeno determina um novo processo de seleção, uma seleção diante do aparelho, do qual emergem, como vencedores, o campeão, o astro e o ditador (BENJAMIN, 1994, p.183).

É o prenúncio do que se avizinha no fato que estamos analisando. Pois bem, “Da criação publicitária do mito ao desmascaramento da farsa, Collor foi, sobretudo um fenômeno midiático.” (1993, p.137) A produção do mito coube a influência da mídia eletrônica, enquanto que o desmascaramento envolveu primeiro a mídia impressa, depois todos os meios de comunicação de massa apontaram o seu gatilho para o mocinho que virou bandido. “Mas de onde vem esse poder de fazer e desfazer um presidente?”, pergunta a autora. Para ela, o poder dos meios de comunicação vem do mesmo processo de “desencantamento do mundo” assinalado por Weber que desembocou numa racionalização da produção industrial, do Estado e da vida em sociedade. Neste cenário os meios de comunicação fazem parte das organizações burocráticas da sociedade responsáveis por “fabricar” e vender informações como qualquer outra mercadoria. “Submetida ao capital, a palavra passa por uma metamorfose; torna-se uma mercadoria e faz o jogo da autoridade que lhe corresponde. A escrita se levanta e é lida em posição de sentido” (ibidem, p.137).

Para Benjamin o poder dos meios de comunicação está prescrito na chamada violência simbólica que se dá através do fascínio que eles exercem. Com visão futurista ele profetizava:

Muitas deformações e estereótipos, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente esse mundo nas psicoses, alucinações e sonhos. Desse modo, os procedimentos da câmara correspondem aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador. (BENJAMIN, 1994, p.191)

Com a fascinação dos meios fica mais difícil aos expectadores perceberem que estão sendo enganados ou induzidos a assumir um comportamento estranho a sua própria racionalidade. Tocando na emoção os meios de comunicação de massa exercem um poder sutil, mas consistente. Fascinados pelo meio o conteúdo da mensagem torna-se secundário. E se há uma sensação de desencanto ou perda de sentido os meios de comunicação de massa se encarregam de assegurar, no imaginário popular, um sentido para as coisas ou decisões a serem tomadas. Dessa maneira, segundo a autora do artigo já mencionado:

Para Benjamin a autoridade da palavra jornalística não tem limites. Ela une as faculdades legislativas e executivas da linguagem, Dessa união das duas faculdades, sob a arbitrariedade do signo, o jornalista extrai sua superioridade: sua palavra aparece com a autoridade de um juiz, para quem a palavra de terceiros, em geral, se parece comum "*corpus delicti*". Por isso, os meios de comunicação impressos e eletrônicos desfrutam desse poder de fazer e desfazer contextos, ora exaltando a imagem de uma pessoa, ora destruindo a idealização antes produzida; afirmando o verso e o averso da opinião. (1993, p.138)

Na política na era da reprodutibilidade técnica as palavras e as imagens é que contam.

#### **4.2- A política na era da reprodutibilidade técnica e do simulacro**

Com o advento da sociedade de massas a arte e a política passam a depender da reprodutibilidade técnica para atingir as massas. Essas técnicas de reprodução e o marketing político proporcionaram uma mudança na relação dos políticos com o povo e provocaram uma crise na democracia burguesa.

Com a evolução da mídia, o palco é transferido para os meios de comunicação impressos e eletrônicos. A política tem que passar pelos microfones, câmeras, redações de jornais, releases do relações-públicas, publicitários e agências internacionais da aldeia global. (MARRACH, 1993, P.139).

Na mídia o político, assim como o astro da telenovela, se transforma em mais um produto a ser consumido. O diferencial são os efeitos técnicos e a performance do “personagem” que, de acordo com o gosto médio, pode ser bem aceito ou rejeitado. Para facilitar essas escolhas foram inventados os clichês e os simulacros. Foi o que aconteceu no caso Collor. Um apagado governador de um estado pouco representativo em termos de política nacional foi transformado no bem sucedido político, “caçador de marajás”. Mas esse simulacro de político moderno, bem apessoado, decidido salvador da pátria já era esperado pela massa.

Em um momento em que as massas, irritadas com a inoperância do governo Sarney e do congresso (diante de uma inflação de cerca 80% ao mês, desemprego e salário mínimo irrisório), mostravam-se descrentes em relação à política e aos políticos. E buscavam o “novo”, não identificado com os políticos que faziam parte dos partidos tradicionais. (MARRACH, 1993, p.141).

Por isso, foram para o segundo turno das eleições presidenciais daquele ano dois candidatos que pareciam não fazer parte do “*establishment*” da política tradicional brasileira. Lula, vindo das bases sindicais, era um apagado deputado e nunca havia ocupado um cargo no executivo. Pertencia a um partido com menos de dez anos de existência e sem muita expressão política. Collor foi mais ousado: criou um novo partido às vésperas do processo eleitoral que tinha como símbolo as cores da bandeira nacional. “Fernando Collor, porém, surpreendeu quando chegou a TV. Bom ator, representando com segurança o papel do bom mocinho incansável no combate ao supersalário- sucesso garantido em terra onde a maioria vivia com menos de dois salários por mês” (ibidem, p.140).

Mas, voltemos à idéia de simulacro. Collor tinha seu passado político ligado às oligarquias tradicionais do Nordeste brasileiro onde seu avô tinha sido ministro do Trabalho na ditadura de Getúlio Vargas. A mídia eletrônica, em especial a TV Globo, foi quem lhe deu nova roupagem. Apagando suas origens, naturalizando sua história com a deserção dos rótulos de oligarca e burguês aparece, então, um novo personagem:

E constatou-se o Collor caçador de marajás, salvador da pátria e herói dos descamisados. O mito deu certo, mas por pouco tempo. A política oligárquica do governo Collor revelou-se incompatível com as exigências neoliberais do Estado supranacional. No plano interno, produziu a falência do Estado e de empresas, gerou desemprego e muita miséria. Agravou as desigualdades, aumentando o abismo há muito existente entre as classes sociais. Provocou a descrença da população em relação à política e às instituições, sobretudo o Estado, levando as massas a achar que política significa a “arte de furtar” exercida por privilegiados malandros. (MARRACH, 1993, p.142-143).

À luz desse quadro é que se pode compreender o “*Collorgate*.”<sup>16</sup> Com as denúncias de corrupção acolhidas em primeira mão pela imprensa e depois pelos meios eletrônicos de comunicação de massa os acontecimentos políticos passaram a ser mostrados como uma novela. A cada dia um capítulo cheio de novidades e trapaças da turma do Collor. Dessa forma, a mídia mobilizou a opinião pública e impeliu o Congresso Nacional e o Judiciário às ações que culminaram no processo de “*Impeachment*” do presidente “astro de novela” em meados de 1993.

A política como espetáculo para as massas, como uma novela ou um jogo de futebol traz consigo os mesmos efeitos que Benjamin já apontava na estetização fascista da política. Com os efeitos técnicos das imagens e dos discursos as massas se emocionam e se sentem parte do espetáculo. O culto ao personalismo, o grande chefe como astro, o uso ostensivo dos meios de reprodução técnica disponíveis e o envolvimento emocional da massa de explorados traduzem bem a recorrência da estetização da política. Foi assim que “*os jovens de cara pintadas*” tomaram as ruas do Brasil para anunciar o “Último capítulo de *Anos Rebeldes: O impeachment de Collor*.”<sup>17</sup>

Entrecruzada ao Collorgate, a minissérie arrebatou os jovens da passividade política e unificou as tribos teens que foram às ruas de caras pintadas terminar os últimos capítulos da novela. Os jovens representavam feliz o papel de sujeitos da história. Em clima de festa, as manifestações constituíram em verdadeiros espetáculos. E como tais, precedidos por verdadeiros rituais: maquiagem para o rosto e o corpo, bandeiras brasileiras pintadas de preto, roupas adequadas à “guerra das cores”, latas de coca-cola com tarja preta, enfim, todo um equipamento devidamente preparado para a encenação da tomada do espaço público com ética.(MARRACH, 1993, p.147)

O problema é que quando a política é apreendida como novela, o sentido é consumido como se consome qualquer produto descartável. Por isso o relativismo ético em relação a outros fatos de corrupção, descaso e violência ocorrida na história sócio-política brasileira. A autora cita como exemplo o silêncio dos mesmos jovens em relação ao *Massacre do Carandiru*<sup>18</sup> que

<sup>16</sup> Expressão que faz referência ao escândalo que obrigou Nixon a renunciar do cargo de presidente dos Estados Unidos na década de 1960. Talvez pudesse ser traduzido por escândalo Collor.

<sup>17</sup> *Anos Rebeldes* foi uma minissérie que a TV Globo transmitia simultaneamente ao processo de impedimento do presidente Collor e que fazia alusão a participação dos jovens na história política do Brasil em ações de protestos contra a ditadura militar.

<sup>18</sup> *Massacre do Carandiru* é uma referência à uma invasão da polícia militar paulista a um presídio onde os presos faziam uma rebelião. Nessa invasão foram mortos 116 presos e muitos outros ficaram com seqüelas pelos tiros e espancamentos que sofreram.

aconteceu logo depois do impeachment e que traz à tona a questão ética: “Pode o Estado matar, cometer crimes? E a lei, e os direitos humanos como é que ficam?”. São perguntas que mostram o quanto estamos envolvidos numa estetização da política de âmbito global. Mostram também o quanto cresceu a influência dos meios técnicos de comunicação de massa no mundo político e na vida em sociedade. Poderíamos enumerar outros tantos fatos como o caso do “rouba, mas faz” que ronda a história política brasileira; políticos que renunciam ao mandato para não serem cassados por motivo de corrupção e depois são eleitos nas eleições seguintes.

A idéia de simulacro nos serve para mostrar a persistência da estetização da política através das criações e montagens fabricadas pelo marketing político. A imagem real do político Collor de Melo é ligada a oligarquia rural de Alagoas, neto de um Ex-ministro do trabalho da ditadura Vargas e formado na Escola dos Militares ligados à ditadura de 1964, deputado que votou contra as eleições diretas para presidente e empresário dono de uma rede de comunicação. No simulacro Collor é o “novo” da política, fez reforma agrária em seu estado e combateu os altos salários como caçador de marajás; politicamente é contra usineiros, empresários e banqueiros e a favor dos descamisados. Nas eleições de 2002 o Lula ex-sindicalista brigador, baderneiro e organizador de greves; “sapo barbudo” vira “o Lulinha paz e amor” que não briga com ninguém, nem revida aos ataques dos adversários. A esse respeito Marrach afirma que:

Quando a política entra na era da reprodutibilidade técnica, as massas prescindem do original porque crêm que o simulacro é a obra. O bom político é o que tem a melhor performance. As idéias políticas perdem para o efeito técnico. Sob a ruína do mundo das idéias políticas, ergue-se o fascinante mundo do simulacro, no qual a burguesia impera como sociedade anônima ou de massas. O mundo do simulacro prevalece graças à perda do sentido. A fascinação preenche o vazio da perda do sentido; ela é proporcional à insatisfação com o sentido. ‘Obtém-se a fascinação ao neutralizar a mensagem em benefício do meio, ao neutralizar a idéia em proveito do ídolo, ao neutralizar a verdade em benefício do simulacro. Pois é nesse nível que os meios de comunicação funcionam.’ (1993 p.147-148)<sup>19</sup>

Resta agora a união dos dois conceitos: de um lado a estetização da política puxada pela reprodutibilidade técnica. De outro, a idéia de simulacro conduzida e fabricada pela mídia. O que aproxima os dois conceitos são os meios técnicos de reprodução de imagens ou dos

---

<sup>19</sup> BAUDRILLARD, Jean. *A sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o significado das massas*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.33.

diferentes signos que servem como propagadores dos efeitos que produzem essas realidades constatadas por Benjamin e Baudrillard, respectivamente. Outra dimensão que une os dois termos é a sua aplicação prática no cotidiano da política e da vida na sociedade de massa. Aplicados à influência que a mídia exerce sobre a política e a vida em sociedade na atualidade, desnudam um universo carregado de aparências traiçoeiras que distorcem completamente as relações que as massas estabelecem com os políticos. Também a sociedade e conseqüentemente a política como espetáculo podem aproximar Benjamin e Baudrillard e seus conceitos. Resta-nos então, apoiarmos nas palavras de Trevisan em referência aos escritos sobre *A obra de arte...* de Benjamin:

Nesse contexto, surgem as seguintes indagações: no momento em que feneceram as esperanças escatológicas depositadas no comunismo, como superar o eclipse da política por sua transformação em espetáculo? Ou melhor, como uma razão que age no domínio público pode enfrentar a tarefa de pensar o agir político no momento em que ele se distanciou do Direito e da Ética, e se rendeu à Estética? (TREVISAN, 2007, p.300/301)

Benjamin já havia constatado que a política e a vida na sociedade de massas se movimentavam muito mais pelo estético do que pela razão e mantinha viva esta esperança numa nova recepção estética que modificasse a consciência dos trabalhadores. Nessa transformação a arte politizada teria um papel fundamental. Porém, diante do revês histórico do comunismo e da manutenção do sistema capitalista como emancipar os indivíduos pela arte?

Mas, há um aspecto em relação à barbárie institucionalizada no âmbito do estado em que Benjamin denuncia uma situação de permanente “estado de exceção” onde a violência impera sobre a mera vida (vida cotidiana). Em seu escrito *Para uma Crítica da violência*, Benjamin constata que o direito se fundamenta na violência. Segundo ele há uma violência instauradora do direito e uma outra violência mantenedora do direito. No primeiro aspecto a violência pode ser vista em relação à distinção arbitrária entre o que é legal do que é ilegal perante a lei. No segundo, a aplicação da lei só se sustenta se for admitido o uso da força. “Benjamin dá a essa violência (que instaura e mantém o direito) o nome de violência mítica (poder sangrento sobre a mera vida em nome da violência) usando o conceito de mito para entender os efeitos do poder das representações” (GALVÃO JÚNIOR, 2008, p.1). Pode-se acrescentar a idéia de violência como “produto da natureza” que a concepção do direito natural deixa escapar.



Se, de acordo com a teoria política do direito natural, todas as pessoas abrem mão do seu poder em prol do Estado, isso se faz, porque se pressupõe (como mostra explicitamente Spinoza no seu tratado Teológico-Político) que, no fundo, o indivíduo- antes de firmar esse contrato- exerce também de *jure* qualquer tipo de poder que, na realidade exerce de fato (BENJAMIN, 1990. p.132).

Percebe-se, nestas afirmações, que Benjamin tem em vista o papel do Estado nas sociedades capitalistas ocidentais que fundamentam sua política na concepção jusnaturalista. Que tal concepção de Estado se sustenta em um sistema jurídico permeado de violência. Neste ponto Benjamin se aproxima de Nietzsche (Citado por GALVÃO JUNIOR, 2008,) que havia dito: “Os verdadeiros estados de exceção são inaugurados pela própria ordem legal, e não por qualquer ato criminoso, perpetrado contra ela” (2008, p.2).

Diante do exposto Benjamin defende a instituição de um outro poder; o poder divino, que é um poder puro que possibilita a instauração de uma ordem revolucionária; “um verdadeiro estado de exceção” sob a ótica dos oprimidos. Com efeito, “se a existência do poder (divino), enquanto poder puro e imediato, é garantida, também, além do direito, fica provada a possibilidade do poder revolucionário, termo pelo qual deve ser designada a mais alta manifestação do poder puro, por parte do homem” (BENJAMIN 1986, p.203). Segundo Galvão Júnior em seu artigo *Poder e violência em Walter Benjamin* a história e o direito estão impregnados de barbárie porque só aparece aí um contínuo linear de progresso. Contra essa barbárie,

O próprio Benjamin disse que a tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” em que vivemos é na verdade a regra geral e que precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, percebemos que nossa tarefa é originar [criar] um verdadeiro estado de exceção [emergência]. Nesta leitura da história, direito e violência irão se movimentar dialeticamente e não “puramente pura”; isso não significa que a violência Benjaminiana (pura, imediata, divina) deva ser descartada, pois se o conceito de história corresponde a verdade do estado de exceção, caberá não somente aos proletários a mudança, mas a TODOS os grupos subalternos esta ruptura, inclusive aos intelectuais marginalizados, direcionando esta violência pura primeiramente para criar um estado de emergência e depois, dialeticamente, superando-os em culturas humanistas. (GALVÃO JÚNIOR, 2008, p.3)

#### 4.3- As possibilidades de emancipação pelo estético

Emancipar-se quer dizer: tornar-se livre de tutela, libertar-se da escravidão; ser responsável por si mesmo. No dizer de Matos (1993, p.58), “A emancipação não é possível em termos gerais. Só há emancipação do indivíduo na medida em que é nele que se concentra o conflito entre a autonomia da razão e as forças obscuras e inconscientes que invadem essa mesma razão”. Para Benjamin a emancipação parece se referir a um coletivo. Ele se dirige à massa dos proletários ou ao grande público do cinema que se apropriam de uma nova percepção estética que provoca neles um despertar da consciência. Para os frankfurtianos a razão que emancipa é uma razão crítica, que faz o indivíduo pensar, refletir sobre seu contexto; por que “Pensar é o contrário de obedecer”.

O estético, por sua vez, é a dimensão estética da sensibilidade que aflora a partir das experiências sensíveis que temos no contato com a natureza, com o mundo e com as pessoas que nos cercam. Mas, o campo privilegiado dessas sensações está no contato com as obras de arte.

Contudo, se a manipulação do estético imprime uma dominação que favorece o modo de produção capitalista, “... cabe ainda refletir sobre as chances que, nesse contexto, teria uma possível emancipação pelo estético” (DUARTE, 2006, p.8). Numa perspectiva dialética, como defendia Benjamin, a estetização da política (e da vida) usa de meios técnicos que podem ser remanejados em outra direção, ou seja, a favor da emancipação dos proletários de suas condições desumanas a que o capitalismo lhes submete. Para Duarte, defendendo uma emancipação nos moldes de Adorno e Horkheimer este potencial emancipatório do estético viria por meio da obra de arte “autêntica” que diferencia dos produtos da indústria cultural em função de romper com a lógica de que tudo deve ser visto sob a ótica do valor de uso e valor de troca, ou seja, como mercadoria. E, ao romper com essa lógica do uso imediato, a obra de arte sinaliza a existência de um outro mundo, onde estaríamos libertos da relação de escravidão que mantemos com as mercadorias. Contudo, “esta promessa de felicidade”, bem ao modo dos frankfurtianos, só se tornaria possível “... para aqueles que, diante de uma obra de arte, a qual não raro aparece em forma de mercadoria, inquiram-na apropriadamente, extraindo-lhe sua essência, i.e., o caráter de expressão da condição humana...” (ibidem, 2006,

p.8). Nessa perspectiva, em contato com a obra de arte autêntica, o apreciador pode ser transportado para outra dimensão estética que desafia a lógica da submissão aos efeitos perversos da indústria cultural. Com efeito, diz Adorno em sua *Teoria Estética*, citado por Duarte: “Existindo as obras de arte, elas postulam a existência de algo não existente e entram, com isso, em conflito com sua não existência real” (2006, p.9). Parece ser o que pensa, também, Fischer, em seu escrito, *A necessidade da arte*:

Que o homem quer ser mais do que apenas ele mesmo. Quer ser um homem total. Não lhe basta ser um indivíduo separado; anseia uma plenitude que sente e tenta alcançar, uma plenitude na direção da qual se orienta quando busca um mundo mais compreensível e mais justo, um mundo que tenha significação... . O homem anseia por absorver o mundo circundante, integrá-lo a si; anseia por estender, pela ciência e pela tecnologia o seu Eu curioso e faminto de mundo até as mais remotas constelações e até os mais profundos segredos do átomo; anseia por unir na arte o seu eu limitado com sua existência humana coletiva e por tornar social a sua individualidade... E a arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo; reflete a infinita capacidade humana para associação, para a circulação de experiências e idéias (FISCHER, 1971 p.12/13).

Estas palavras de Fischer mostram com clareza um dos objetivos deste estudo: as possibilidades de emancipação através da arte. Para Adorno só a arte “autêntica”<sup>20</sup> poderia alcançar este fim. Benjamin prefere o cinema como a arte que possui um caráter coletivo e estimulador de uma nova percepção estética. Encantou-se também com as possibilidades da reprodução técnica democratizar o acesso a arte e a cultura e com isso estimular o sentimento revolucionário rumo ao socialismo. Também Marcuse, em seu *Ensaio sobre a libertação*, defende a arte como meio capaz de proporcionar uma nova sensibilidade estética e social que levassem a sociedade industrial à libertação da exploração e do trabalho penoso. Para ele o “estético” pode ser entendido como “relativo aos sentidos” e “relativo à arte”, designando também a qualidade do processo produtivo-criativo num ambiente de liberdade (MARCUSE, 1977, p.40).

Em todas estas afirmativas é preciso destacar a perspectiva dialética, pois, a arte representa este agora sim e o ainda não do processo político social ou da realidade mesma da vida em todas as suas circunstâncias. Ou seja, a arte se transforma num elemento dinâmico da realidade. Ao mesmo tempo em que incorpora aspectos da realidade presente, ela é capaz de

---

<sup>20</sup> Há duas expressões artísticas que Adorno considera como arte autêntica: a música atonal e a arte que possui um caráter de expressividade da condição humana como o Surrealismo.

e elevar o homem à transcendência necessária, afim de que possa perceber melhor suas carências e realidades ainda não vividas, mas necessárias a uma sociedade mais justa e livre.

A questão que nos preocupa é identificar as novas funções da arte na atual sociedade de consumo e se ela possui um caráter transformador da realidade existente. Tem ainda a função cognitiva que possibilita à arte realizar um importante papel transformador das consciências e das realidades que nos cerca. Na análise benjaminiana o caráter cognitivo da arte se realiza por meio do entretenimento e das novas percepções provocadas pelos choques e interrupções das salas de cinema e do teatro, bem como nas artes de vanguarda. Adorno e Horkheimer discordam de Benjamin em relação ao papel desempenhado pelo entretenimento. Para eles entreter é sinônimo de enganar. É o que assinala Cordeiro Silva:

Benjamin, ao contrário dos demais, acreditou que as formas de arte reproduzidas tecnicamente se tornaram herdeiras do potencial histórico de transformação social. Por estarem voltadas para o entretenimento, elas permitiam mais fácil apreensão e conseqüentemente formação da consciência crítica e a politização dos espectadores e aficionados. (2006, p.35)

E hoje, o que prevalece? Uma arte voltada para o entretenimento cognitivo ou um entretenimento que serve a dominação. A nosso ver, ocorrem as duas situações. Há uma importância crescente da arte na sociedade de consumo de massa que serve à dominação. Mas, há também manifestações artísticas que veiculam mensagens de protestos, que expressam manifestações culturais de grupos sociais até então invisibilizados pela sociedade e pelo sistema. Herbert Marcuse, em seu artigo, *A arte na sociedade unidimensional* já identificava uma arte do protesto e da recusa ao “*establishment*” capitalista e até socialista, ao mencionar que todo sistema de linguagem que reivindicavam uma sociedade melhor estavam “despojadas de significados”; restando apenas “A linguagem da imaginação (que) permanece linguagem de desafio, de acusação e protesto.” (1967, p.247)

E hoje, em um mundo em que o sentido e a ordem, o “positivo”, têm que ser impostos por todos os meios possíveis de repressão, as artes por si mesmas assumem uma posição política: a posição do protesto, da repulsa e recusa. (MARCUSE, 1967, p.248)

Esta dimensão da arte apregoada por Marcuse e a ampliação e acesso aos novos e avançados meios técnicos de reprodução da arte e da cultura que hoje presenciamos, proporcionam a

divulgação e a difusão de uma imensidão de expressões artístico-culturais de comunidades tradicionais e de camadas populares da população, quase sempre invisibilizadas e oprimidas pelo sistema econômico e político. Com efeito, afirma Cordeiro Silva:

Assim, estaria em questão a difusão da cultura, notadamente aquela que hora brota das camadas populares e das comunidades periféricas, enquanto veículo de expressão do sofrimento e da dor, bem como de conscientização política e de construção da cidadania. (2006, p.37)

Então, podemos dizer que, as funções da arte sofreram profundas modificações nas sociedades de capitalismo avançado. Permanecem, porém, o dilema benjaminiano da estetização da política (e da vida cotidiana) e as possibilidades de transformações sociais vindas das técnicas de reprodução: Os meios técnicos de reprodução proporcionaram muitos avanços no acesso a arte e à cultura, sem, contudo, modificar substancialmente o sistema econômico vigente. No entanto as possibilidades de emancipação continuam existindo e a cada dia fica mais nítida a força e a influência que a arte tem na criação de novos mundos, sobretudo à arte cinematográfica aliada à computação gráfica e ao mundo virtual.

Existe em Benjamin uma firme convicção no poder transformador desta nova percepção estética que desabrocha na arte reproduzida tecnicamente. Na verdade há um potencial revolucionário na própria técnica. Com efeito, para Benjamin, no dizer de Terry Eagleton, "... a mesma tecnologia que produz a alienação, recebendo uma torção dialética, poderá liberar os produtos culturais de sua aura intimidatória e fazê-los funcionar em novas maneiras produtivas" (1993, p.238). Novas maneiras que incluem o manejo dessas técnicas em função do combate político. Combater o fetichismo da mercadoria, combater as fantasmagorias da sociedade burguesa e promover a politização da arte. Esta última ação reflete bem a torção dialética que o uso da técnica deve sofrer. De sustentáculo da estetização da política, agora sua função de reprodução técnica da arte, deve ser colocada a serviço de uma politização da arte e da emancipação pelo estético. Portanto, na emancipação proposta por Benjamin através da arte e da nova percepção estética destaca-se um novo manejo das técnicas de reprodução das artes em vista das transformações econômico-sociais. Mas que arte e que meios técnicos são estes?

Nos tempos de Benjamin as artes que possuíam um potencial revolucionário e emancipatório eram o cinema, sobretudo o cinema Russo, o teatro épico, a fotografia e as artes de vanguarda

como o Surrealismo e o Dadaísmo. Quanto aos meios técnicos ele elegeu o rádio, bem como os equipamentos e técnicas de produção e reprodução do filme cinematográfico como os mais adequados a atender às exigências da sociedade de massas. Em relação ao cinema ele chegou a afirmar que as massas eram “Retrógradas diante de Picasso, e se tornam progressistas diante de Chaplin” (1994, p.187). Certamente Benjamin apostava no hilário de Chaplin que provocaria uma distração cognitiva, ao passo que a pintura de Picasso levaria ao recolhimento. Esta possibilidade que os meios técnicos oferecem é oportuna, por que Benjamin, assim como outros pesquisadores da Escola de Frankfurt, vislumbra, na arte, uma salvação para os vícios e o beco sem saída em que a racionalidade filosófica – científico desembocou ao adotar a perspectiva iluminista-positivista em seu percurso.

Segundo Rochlitz, Benjamin sustenta esse potencial da arte como portadora de uma reflexão dinâmica e cognitiva (médium, crítica) recorrendo a Platão, Aristóteles e Kant.

Em Benjamin, a importância do belo e da arte justifica-se pelo fato de que a doutrina está fora de alcance: apenas a arte apresenta em cada época, uma imagem ‘definitiva’ do mundo. A filosofia é, aqui, um exercício análogo a arte: aquém de toda revelação, ela também ‘apresenta’ a verdade no médium<sup>21</sup> das idéias. (ROCHLITZ, 2003, p. 58-59).

Esta perspectiva se reporta a Platão e Kant e se configura numa filosofia que adota “a arte do descontínuo” e que recusa uma concepção “científico-matemática” da filosofia.

Se Benjamin recorre a Platão, é por que encontra nele esse elo entre o verdadeiro e o belo na idéia que é constitutiva de sua teoria da arte. O belo é para ele – assim como para Kant e no idealismo alemão - a face acessível de uma verdade considerada transcendental. A crítica da arte é, por esta razão, um exercício privilegiado de aproximação à verdade. Do banquete, Benjamin retém duas teses: ‘A verdade – isto é, o reino das idéias – é o suporte essencial da beleza e a verdade é chamada de bela...’ (ibidem, p.59-60).

A primeira afirmativa fornece à crítica estética o critério que tende a desaparecer com os românticos, em proveito de uma arte da religião; a segunda torna a teoria da arte indispensável à filosofia.

---

<sup>21</sup> Médium é um termo em latim que pode ser traduzido “no meio de” ou “no centro”. No sentido do texto parece ser uma força intermediária que une os contrários.

De Aristóteles aproveita as faculdades miméticas e catárticas da arte. “A natureza cria semelhanças. Que se pense, apenas, no mimetismo. Mas é no homem que se encontra a mais alta aptidão para produzir semelhanças.” (BENJAMIN, citado por ROCHLITZ, 2003, p.63)

Segundo Rodrigues, em seu ensaio sobre *O teatro e a política na estética de Benjamin*<sup>22</sup>, “é preciso não perder de vista que a mimeses é um componente específico da atividade artística, implicando uma faculdade ativa e criativa que, antes de reproduzir as coisas tal como elas são, recria-as em uma nova dimensão.” (1999; p.139). Dessa maneira teatro e política se aproximam nas necessidades de “realização contínua” onde o improvável e o inesperado que fazem parte da condição humana, cobra da comunidade política a disposição de “interpretar e recriar continuamente uma ação inicial. É por essa contínua realização, lembra Arendt<sup>23</sup>, que o teatro é uma arte política por excelência.” (ibidem, p.141). Embora Benjamin não veja, na visão de Rodrigues, um meio de aplicar o conceito de mimeses no drama barroco Alemão, tal qual formulado por Aristóteles para a Grécia democrática, ele (Benjamin) propõe utilizar a faculdade mimética de outro modo. Diz Rodrigues (1999, p.142): “Benjamin, contudo, abre espaço teórico para a recuperação da mimeses enquanto categoria crítica”. Nesse sentido, Benjamin estaria recolocando a faculdade mimética “no interior de uma disposição cognitiva”, o que serve ao aprendizado político do homem moderno e contemporâneo.

As interrupções e os choques, por sua vez, presentes nas apresentações do teatro e na exibição do filme, teriam um efeito pedagógico segundo Damiano, em seu texto sobre “*Os modos de recepção estética no ensaio sobre a Obra de arte de Walter Benjamin*”. Ela não menciona o efeito catártico aristotélico das encenações das tragédias gregas, mas admite que Benjamin vislumbrava dois efeitos pedagógicos no teatro e no cinema: mudanças na percepção estética (de recolhimento para distração) e a assimilação de novos hábitos.

Conceito utilizado na filosofia desde Aristóteles, o hábito adquiriu um novo significado na filosofia moderna, o qual enfatiza um tipo de conhecimento provindo da experiência e não da razão... Se tivermos em conta a proximidade de Proust a Bergson e o papel que o hábito assume em sua obra, poderíamos afirmar uma “filiação” de Benjamin a esse entendimento moderno da noção de hábito como um modo de conhecimento provindo da experiência, e que também no seu caso, é aplicado ao contexto social. (DAMIÃO, 1999, p.532)

<sup>22</sup> O ensaio em questão faz parte do livro *Luzes da arte* de Rodrigo Duarte e Virginia Figueiredo (orgs.). Belo Horizonte: opera prima, 1999.

<sup>23</sup> O autor aponta que Hannah Arendt faz uso da interpretação aristotélica do teatro como imitação e recriação de ações.

Nesse raciocínio podemos dizer com Benjamin que,

...o distraído também pode habituar-se. Mais: realizar certas tarefas, quando estamos distraídos, prova que realizá-las se tornou para nós um hábito. Através da distração, como ela é oferecida pela arte, pode-se avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas (1994 p.193/194).

É preciso observar, no entanto, que habituar-se para Benjamin passa a ter uma finalidade diferente da que Aristóteles previa. Em Benjamin o hábito a ser adquirido não tem a conotação moralizadora como previa Aristóteles. Benjamin está mais preocupado com um despertar para uma ação política transformadora.

De Kant ele herda, entre outras noções, uma leitura da “*Critica da faculdade de julgar*, feita pelo romantismo de Iena. Segundo essa leitura; a obra de arte é a passarela que permite transgredir os interditos metafísicos sob os quais se encontra o pensamento crítico”. (ROCHLITZ, 2003, p.71) O trabalho de Benjamin consistirá em demonstrar que a crítica romântica pressupõe, como essencial, a teoria estética de Kant. A idéia seria, pois, conferir a uma estética centrada não mais sobre o conceito de gosto, mas sobre o de obra o rigor de uma fundamentação transcendental do tipo Kantiano. É a partir de Kant que Benjamin vai elaborar muitos aspectos do seu conceito de crítica estética, até quando quer afirmar algo contrário às idéias kantianas. Por que para Benjamin a relação de oposição nos conceitos é uma constante.

Segundo Trevisan (2000) a idéia de politização da esfera estética autônoma já está presente em Kant. Apoiando-se em Hannah Arendt. (1992, citada por TREVISAN, 2007) vai dizer que “Kant teria encoberto as suas posições políticas sob o manto da estética, o que resultaria numa espécie de politização da esfera estética” (2007, p. 3). Veladas ou não, estes conceitos kantianos de autonomia da arte e a politização da esfera estética são decisivos, nas formulações do papel que as artes e a estética desempenham na emancipação política defendidas por Benjamin.



Desse modo as possibilidades de emancipação pelo estético podem ser verificadas no potencial que as próprias obras de arte representam. A arte técnica que se emancipou da recepção contemplativa presente nas artes tradicionais se apresentam como as que oferecem maiores possibilidades de emancipação coletiva. Elas afirmam uma nova percepção estética que se fundamenta na distração, através de uma recepção tátil e ótica. “A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado.” (BENJAMIN, 1994, p.194). O cinema com seus choques e interrupções provoca todo um processo de reflexão que podem despertar nos indivíduos um olhar diferente sobre o mundo a sua volta.

O cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que representa o mundo, graças a esse aparelho. Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade (BENJAMIN, 1994, p.189).

Benjamin, afirma ainda, que a arquitetura também é um exemplo de arte em que a recepção ocorre coletivamente, através de uma percepção difusa, pois, o indivíduo que mora experimenta a sensação de dispersão, enquanto quem só observa um monumento tem uma atitude contemplativa.

Mas as possibilidades de emancipação pela arte podem ser postuladas na própria relação da estética com a política numa perspectiva anônima. Na visão de Iser (2001, citado por TREVISAN, 2007), em seu escrito *O ressurgimento da estética*, “A desintegração da história... Fez a política se aproximar da arte e da estética, pois elas respondem de maneira mais produtiva a esses desafios contemporâneos.” Assim o estético, continua Iser, como “cascata de possibilidades” pode “lançar luz sobre a pluralidade como marca distintiva de nosso mundo.” (ISER, 2001, p. 47)

Habermas, por sua vez, “acentua que o movimento iniciado por Benjamin (de democratização da arte) tem como objetivo reforçar o papel de descentralização da arte; isto é, retirá-la das alturas esotéricas para situá-la no mundo da vida” (TREVISAN, 2007, p. 309). Dessa forma a

*mimesis* da arte democrática se toma meio de estabelecer conexões da arte com a vida, mantendo a autonomia em relação aos campos da razão e da política. E este distanciamento produtivo que conserva, ao mesmo tempo, a autonomia estética das obras de artes podem trazer benefícios reflexivos para o plano da vida. E assim se as mediações forem consistentes... “as aporias entre estetização da política e formação da opinião pública, assim como entre arte e vida, estética e mundo vivido”, (TREVISAN, 2007, p. 309) tendem a produzir consensos que permitem vislumbrar uma esfera pública mais politizada, “pois a arte autônoma representa um protesto, um efeito de choque em si mesmo, contra as atuais condições de pobreza e apatia vigentes”. (ibidem, p.310)

Hoje [...] o estético ultrapassou suas restrições, e, embora seja ainda um traço da obra de arte, estendeu sua atividade a vários domínios da vida. Podemos dar conta dessa imprevisível expansão do estético em novos territórios da existência humana, incluindo a política (ISER, 2001, p. 46).<sup>24</sup>

É isso que parece constatar Jabor (2009) em um comentário sobre a arte do brasileiro Vik Muniz:

A arte moderna dos anos 20 tinha a esperança de que a beleza ia reformar o mundo, mas depois de duas guerras mundiais, com a explosão da indústria cultural de massas, a arte ficou triste, lamentosa, sem caminhos. Muito da arte contemporânea, ou se isola num desprezo superior à vida ou parte para demonizar o horror atual que, aliás, não é pouco. Muitos artistas olham com desdém a indústria cultural bruta e dominante. Eu creio que a importância das obras de Vik Muniz vem de sua recusa de colocar a arte solitária de um lado e a arte massificada de outro. Vik devolve as catástrofes da cara do mundo, pega os detritos e recicla-os. Os materiais e os homens que a sociedade excluiu são seus assuntos. Do lixo aos diamantes ele reinventa a tragédia que se esconde nas sobras sujas ou revela o ridículo que se disfarça no luxo (JABOR, 2009).<sup>25</sup>

É esse tipo de arte que desafia a lógica do cotidiano das pessoas e que mostra as catástrofes da humanidade; que provoca reflexões solidárias é que acreditamos ter um caráter emancipatório. Na verdade, para Benjamin, toda arte já possui dimensões estéticas que a caracterizam como fonte de interpretação da realidade, ao mesmo tempo em que possui uma

<sup>24</sup> ISER, Wolfgang. O ressurgimento da estética. In.: ROSENFELD, Denis L. (Org.). *Ética e estética*. Rio de Janeiro: Zahar. 2001. (Filosofia política. Série III, n. 2).

<sup>25</sup> JABOR, Arnaldo. *Coluna do Arnaldo Jabor*. Jornal da Globo, São Paulo, 24/01/2009. Disponível em: <[www.g1.globo.com/jornaldaglobo](http://www.g1.globo.com/jornaldaglobo)> . Acesso em: 27/01/2009.

função transcendente no processo histórico. “Por suas dimensões cognitivas, éticas, política, etc., a arte remete a todas as dimensões da vida” (ROCHLITZ, 2003, p.68).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Sem absolutizar o eixo da análise pretendeu-se, no desenvolvimento dessa pesquisa, fazer uma opção pelo Benjamin afeito ao engajamento político e privilegiando a crítica estética como portadora de um poder de “nomação”<sup>26</sup> que resgata o olhar crítico sobre a realidade sócio-histórico e política. Na interpretação de Rainer Rochlitz,

Se cada leitor pode apropriar-se de um Benjamin diferente – privilegiando seja a abordagem “teológica”, seja a “materialista”: seja uma abordagem puramente estética, e no interior dessas visões de conjunto, um certo “momento” antes que outro: o de um Benjamin barroco, de um moderno. Próximo de Baudelaire, de um crítico engajado em favor das vanguardas, de Kafka, de Proust, surrealismo ou de Brecht, de um teórico da mídia, de um escritor autor de rua de mão-única e infância em Berlim – se tal atomização foi possível, é também em razão de uma particularidade da crítica estética erigida em filosofia por toda parte. Abordando uma obra, uma corrente artística ou literária, ela possui, a cada vez, uma “visão de mundo” cuja coerência é irredutível (2003, p. 347).

É na crítica estética e nas artes que Benjamin parece encontrar sua inspiração e fonte para o olhar crítico sobre a realidade sócio-histórica e política. Exercitando essa interpretação e o método benjaminiano de falar por meio de fragmentos, colheu-se essa análise em diversos artigos e ensaios que assinalam os conceitos de estetização da política e a politização da arte. Esta estratégia se tornou necessária em função da ausência de uma abordagem direta destes conceitos pelos comentadores de maior expressão. Percebe-se certa relutância destes comentadores em estabelecer uma análise mais detalhada sobre o conceito de estetização da política e a politização da arte. No geral parece haver um consenso de que o conceito de indústria cultural suplantou a estetização da política e a politização da arte afundou-se com o socialismo real.

No entanto, pode-se reafirmar o vigor teórico destes dois conceitos como elementos centrais que serviram de motivação para a realização dessa pesquisa:

- A Estetização da política tem sua especificidade e se mantém como um conceito válido e instigante para avaliar a ação política atual: sem exceção, com uma variável de intensidade, o

---

<sup>26</sup> Nomação entendida como o poder adâmico de nomear as coisas. Ou seja, na interpretação benjaminiana significa resgatar nos sujeitos da história o seu poder de nomear, de apreender o sentido da realidade e lhe conceituar

culto ao personalismo e o uso intenso da mídia continuam sendo fortes componentes a influenciar e a determinar os rumos da ação política, sobretudo nos países de regimes democráticos.

– A emancipação pelo estético impulsionada pelas possibilidades que oferecem a reprodução técnica das obras de arte continua sendo uma alternativa válida em um contexto em que outras linguagens estão cada vez mais decadentes. Os poderes das “imagens dialéticas” e uma “torção dialética” na função desses meios técnicos devem ser requisitados. Desde que se queira mobilizar a sociedade para a transformação social devem ser utilizados os meios técnicos mais avançados de transmissão de imagens que promovam uma reeducação estética. Uma reeducação da sensibilidade através da arte nos moldes de Marcuse em sua *Dimensão estética*:

A arte possui um tónus revolucionário especial: não pode mudar a sociedade, mas é capaz de transformar a consciência daqueles que modificam o mundo. Isso porque indica um ‘princípio de realidade’ incompatível com a coerção política e psíquica. [...] A poesia de Mallarmé é um exemplo extremo disso: suscita modos de percepção, de imaginação, dos gestos, uma festa sensual que reduz a migalhas a experiência cotidiana e anuncia um princípio de realidade diferente. (MARCUSE, 1979, citado por MATOS, 1993, p.110-111)

Retomando a intuição benjaminiana, de destruição da aura cultural das obras de artes tradicionais, é preciso vislumbrar: Que auras das artes atuais devem ser destruídas com vistas ao papel das obras de arte na transformação social?

Num olhar a “contra pêlo” da nossa história recente é preciso apontar a existência, ou melhor, a persistência, de uma aura fetichista e mercadológica das artes produzidas no seio das sociedades capitalistas. Persiste, não só uma lógica comercial, mas uma profunda alienação do próprio gosto estético.

Os aportes interpretativos que brotam dos escritos de Benjamin, de forma mais relevante para nossa análise após o seu engajamento político, mostram uma perspicácia e uma estratégia que

ele nota na arte dos vanguardistas<sup>27</sup> de se apropriarem de meios como a publicidade e as técnicas de produção e reprodução do mercado burguês para colocá-los a serviço da reprodutibilidade de uma arte que cobra a transformação social. O jogo benjaminiano das imagens alegóricas que podem transformar o mau em bem é bastante sugestivo dessas estratégias reveladas tanto em *Rua de mão única*, quanto no ensaio sobre *A obra de arte...* Em Benjamin é preciso entender que essas estratégias significam pensar e agir dialeticamente sobre o mundo. Por isso ele vislumbra um potencial revolucionário das técnicas de produção e reprodução. Nesse caso uma apropriação social desses meios pelo proletariado já seria suficiente para colocá-los a serviço da transformação social e da reconciliação da humanidade. Nas palavras de Rochlitz é possível perceber a forma como Benjamin vê na publicidade um meio eficaz para produzir o seu contrário. Basta que a crítica literária se aproprie desses meios para fazer chegar, às massas, a sua mensagem:

Até a publicidade “exprime” mais do que diz. Ela atrai a intenção mercantil e transforma-se no seu contrário: o choque é tal que a ordem única corre o risco de afogar-se na poça. O mundo da publicidade está anestesiado; ele sonha de modo sentimental. Mas ele produz os efeitos que preparam o despertar. A crítica literária é, agora, obrigada a empregar os meios mais eficazes do momento: os da publicidade. Mas, é o efeito involuntário da publicidade, aquele do desvio e da subversão, que é estrategicamente buscado. (ROCHLITZ, 2003, p. 161-162)

Nestas constatações revela-se o método ou as estratégias, a maneira como Benjamin entende a politização da arte ou a torção dialética dos meios técnicos de reprodução a fim de serem colocados a serviço da emancipação dos indivíduos. Deduz-se que, essas estratégias seriam uma espécie de “corrosão das estruturas” de dentro para fora, como que mudando seu curso em favor de uma transformação social que assegurem melhores condições de vida para todos e não somente para alguns privilegiados.

Para penetrar no âmago dessa interpretação benjaminiana, foi preciso vislumbrar um manejo revolucionário das técnicas de reprodução e, ao mesmo tempo, afirmar o caráter politizador e transformador das obras de arte; procurou-se compreender sua perspectiva dialética, sua permanente aposta nas oposições criativas. Essa perspectiva dialética está presente em seus conceitos mais importantes. Sua crítica perscruta o contraditório como um modo mesmo da

---

<sup>27</sup> O termo vanguardista, utilizado aqui, engloba os escritores artistas, filósofos, intelectuais e revolucionários que, através da subversão, procuram se utilizar dos símbolos de dominação burguesa como a publicidade e a técnica para produzir um efeito contrario da expressão mercadológica, ou seja, a emancipação dos indivíduos.

realidade. “O mito que se apresenta desde a antiguidade como ‘crença pagã e supersticiosa’ aparece no projeto das *Passagens* como utopia. Agora, “tudo na cidade possui esta dupla característica de ser fonte de angústia e promessa de felicidade.” (ROCHLITZ, 2003, p. 173)

Esse potencial, de mostrar a realidade de forma mais sublime e instigadora, continua pertencendo à arte. Uma arte autêntica portadora dos poderes miméticos e catárticos para mostrar a dialética das imagens: um passado de exclusão econômica e social para um presente e um futuro de justiça e felicidade. “Ora, as injustiças do passado que não foram resgatadas nos assombram e nos envenenam quanto mais elas sejam esquecidas: elas podem, então, reproduzir-se impunemente.” (Rochlitz, 2005, p. 340).

Mas, num olhar crítico sobre a temática e os objetivos dessa pesquisa pode-se avaliar que os desafios foram muitos. O maior deles foi desenvolver a conexão entre o conceito de estetização da política formulado por Benjamin e a sua recorrência na ação política atual. As análises encontradas, em autores que abordam a questão, apenas aproximam da complexidade e da diversidade de experiências que envolvem o campo da política. A estratégia foi fazer um recorte desta análise e, através da escolha de um acontecimento singular da história recente da política brasileira mostrar em “miniatura” ou em fragmentos de História, como fazia Benjamin, aquilo que é recorrente na política de diversos países. Ao escolher o caso Collor para servir de elo de ligação entre a estetização fascista da política e aquela praticada na atual conjuntura de capitalismo global levou-se em conta a forte influência que a mídia e o marketing político continuam exercendo nas decisões políticas, e a persistência do culto ao personalismo.

Contudo, a arte como memória, salva do emudecimento e do esquecimento os sonhos de liberdade, de cidadania e de esperança na capacidade da humanidade escrever uma nova história onde os “vencidos” tenham vez e voz. Se essa era a esperança de Benjamin há que se ter um compromisso de resgate do potencial crítico que boa parte de nossa arte perdeu, ao se transformar em indústria cultural. E nessa trajetória da idéia benjaminiana de resgate do potencial revolucionário da arte em promover uma emancipação dos excluídos da história, podemos aproveitar a beleza dessas reflexões, para afirmar que,

A arte é uma manifestação dessa memória. Mesmo que não seja sua finalidade primeira, ela salva do emudecimento e do esquecimento, certas experiências insubstituíveis às quais a sociedade não dá nenhum direito de cidadania. Suas obras tornam públicos e conservam, ao longo do tempo, os possíveis da humanidade, a esperança que eles suscitam, as derrotas que sofreram. A arte é, por excelência, a cristalização simbólica desses sonhos abortados da humanidade que não podem ou não puderam traduzir-se em ação ou em instituição, nem deixar traço na história. Nesse sentido, a crítica tem uma tarefa ética antes de qualquer consideração das implicações éticas das obras. Ela deve recolher e amplificar, arrancando-as do esquecimento, as experiências exemplares que questionam aquelas que são admitidas e desenganadas. É assim que ela contribui para escrever 'a história dos vencidos'. (ROCHLITZ 2003, p. 340/341).

Conclui-se, portanto, que se a estetização pode ser afirmada como a existência de um culto ao personalismo, aos astros, heróis e vencedores; e se ainda pode ser configurada numa espetacularização do “grandioso”, então, podemos afirmar que não só a nossa política, mas também nossa vida e nossa história se encontram estetizadas. O culto ao estrelato e a saga dos vencedores que se reafirmam todos os dias através da mídia, demonstra-nos a existência de um cotidiano permeado de estetização.

Por outro lado, as artes como campo dos possíveis e catalisadoras dos sonhos da humanidade podem contribuir decisivamente para o despertar das mudanças necessárias a uma sociedade mais igualitária. Com relação a esta perspectiva de emancipação dos indivíduos pela arte e pelo estético é necessário mobilizar a grande massa de trabalhadores, pessoas e comunidades organizadas, grupos ligados às classes populares, intelectuais, artistas, jornalistas, produtores e outros comprometidos com a causa dos oprimidos para um processo de reeducar amplamente a população e aprofundar os anseios de mudanças. Assim como previa Marx que “concluiu que se podia esperar desse sistema (capitalismo) não somente uma exploração crescente do proletariado, mas também, em última análise, a criação de condições de sua própria supressão.” (1994, p.165), Benjamin vê um potencial revolucionário nas artes amplamente reproduzidas e aposta numa reviravolta histórica, impulsionada por uma nova sensibilidade, que leve em conta o clamor de justiça e liberdade dos subjugados e invisibilizados pelo sistema econômico dominante.

No entanto, é preciso expressar algumas desilusões que Walter Benjamin viveu em relação às experiências com as técnicas modernas de reprodução da arte e da vida que poderiam levar a humanidade a uma nova barbárie.



Esse retorno à barbárie, Benjamin o atribui, agora, à técnica moderna, e entre outras, a essas técnicas de reprodução como a fotografia e o filme que ele anteriormente sonhara como fatores que favorecem a secularização da aura e como meios que permitem satisfazer as aspirações legítimas das massas (ROCHLITZ, 2003, p.282)

Mas, se Benjamin age assim, é porque há uma ambigüidade no aproveitamento das técnicas e das artes nos usos que a própria sociedade do seu tempo faziam e que refletem profundamente nas suas formulações teóricas. Ou seja, as técnicas e as tecnologias podem ou não estar a serviço da vida.

Nas sociedades capitalistas industrializadas em que se encontra Benjamin e, nas sociedades de capitalismo tardio, as técnicas de reprodução solaparam a aura das artes e das comunidades artesanais. Então, se Benjamin reduz seu otimismo em relação aos poderes emancipatórios das técnicas de produção e reprodução, ele o faz em nome de uma volta ao passado para redimir o valor da vida em comunidade que a vida moderna mecanizada e solitária perdeu.

## REFERÊNCIAS

### **Bibliografia Básica** (Obras de Walter Benjamin)

BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin; Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. (1994a) 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Volume 1.

\_\_\_\_\_. *Walter Benjamin; Obras Escolhidas: Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987. Volume 2.

\_\_\_\_\_. *Walter Benjamin; Obras Escolhidas: Charles Baudelaire: um autor lírico no auge da modernidade*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. Volume 3.

\_\_\_\_\_. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992. 235p.

\_\_\_\_\_. *Sobre o conceito da História* (1994b). In: \_\_\_\_\_. *Walter Benjamin; Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. 7ª edição. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.

\_\_\_\_\_. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1994c). In: \_\_\_\_\_. *Walter Benjamin; Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. 7ª ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

### Bibliografia Complementar

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- BAUDRILLARD, Jean. *À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o significado das massas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Simulacros e Simulação*. São Paulo: Brasiliense, 1981
- BERLIN, Isaiah. *El mago Del norte; J. G. Hamann y El origem Del irracionalismo moderno*. Tradução espanhola de Juan Bosco Diaz-Urmeneta Muñoz. Madri: Editorial Tecnos, 1997.
- BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa*. México: Siglo XXI, 1981.
- BOLLE, Willy (org.). *Walter Benjamin: documento de cultura, documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986.
- BRUN, Jean. *Le stoïcisme*. Paris: PUF, 1985.
- DAMIÃO, Carla Milani. *Os modos de recepção estética no ensaio sobre a Obra de Walter Benjamin*. In: *As luzes da arte*. DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virgínia (orgs.). Belo Horizonte: Opera Prima, 1999.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Trad. de Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Micropolítica e segmentariedade*. Tradução de Suely Rolnik. In: *Mil Platôs; capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- DE PAULA, Márcio Gimenes. *O conceito de aura e suas implicações para a estética e a política na obra de Walter Benjamin: a estetização da política e a politização da arte*. Disponível em: [www.google.com.br/fileadmin/Graduacao/EST/Publicacoes-artigos/paula,11.pdf](http://www.google.com.br/fileadmin/Graduacao/EST/Publicacoes-artigos/paula,11.pdf). Acesso em 15/01/2009.
- DUARTE, Rodrigo. *Mundo Globalizado e Estetização da Vida*. In: *Teoria Crítica Estética e Educação*. (Org. Newton Ramos et Outros). Piracicaba/Campinas: Editora UNIMEP/ Editora Autores Associados, 2001.
- DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virgínia (Orgs.). *Luzes da arte*. Belo Horizonte: Ópera Prima, 1999.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- FERNANDEZ GIJON, Eduardo. *Walter Benjamin: iluminación mística e iluminación profana*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad, D.I. 22-1990.

FISCHER, Ernst. *A Necessidade da arte*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GALVÃO JÚNIOR, João C. *Violência e poder em Walter Benjamin*. In: XII ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA-ANPUH-Rio. Rio de Janeiro: Associação Nacional De História, 2007. Disponível em: <http://www.parana-online.com.br/direito-e-justica/news/230710>. Acesso em: 22/04/2008.

GUIDO, H. *A barbárie da reflexão e a decadência moral: a crítica de Vico à cultura do Iluminismo*. Philosophos: Goiânia, Volume 7, n. 2 p. 1-19, 2002.

HABERMAS, Jürgen. *Crítica conscientizante ou salvadora – a atualidade de Walter Benjamin*. In: Habermas: sociologia. (Orgs. da coletânea B. Freitag e S. P. Rouanet). São Paulo: Ática, 1980. (Grandes Cientistas Sociais).

ISER, Wolfgang. *O ressurgimento da estética*. In.: ROSENFELD, Denis L. (Org.). *Ética e estética*. Rio de Janeiro: Zahar. 2001. (Filosofia política. Série III, n. 2).

JABOR, Arnaldo. *Coluna do Arnaldo Jabor*. Jornal da Globo, São Paulo, 24/01/2009. Disponível em: [www.g1.globo.com/jornaldaglobo](http://www.g1.globo.com/jornaldaglobo). Acesso em 27/01/2009.

JAMESON, Fredric. *O marxismo tardio: Adorno ou a resistência da dialética*. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Boitempo/UNESP, 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MATOS, Olgária C. F. *Nihilismo e Autoconhecimento: Descartes em uma Perspectiva Benjaminiana*. In: *Kriterion*. nº.100 vol. XL Julho/Dezembro de 1999, pág.26-43.

MATOS, Olgária. *A Escola de Frankfurt: Luzes e Sombras do Iluminismo*. São Paulo: Editora Moderna, 1993.

MARRACH, Sonia. *O caso Collor ou política na era dos meios de comunicação de massa*. Revista Educação e Sociedade vol.44, p.135-152. São Paulo: Editora Papirus, 1993.

MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70, 1999.

MARCUSE, Herbert. *Um ensaio sobre libertação*. Tradução de Maria Ondina Braga. Lisboa: Livraria Bertrand, 1977.

MONTAIGNE. *Ensaio*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1987. Coleção “Os Pensadores”.

MURICY, Kátia. *Benjamin: política e paixão*. In: AAVV. *Os sentidos da paixão*. Rio de Janeiro/São Paulo: FUNARTE/Companhia das Letras, 1986. P. 497-508.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre o futuro dos nossos estabelecimentos de ensino*. In: \_\_\_\_\_. *Escritos sobre educação*. Seleção e tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora PUC-Rio/Loyola, 2003. p. 41-137.

OLIVEIRA, Fernando. *A politização da arte – impressões de um debate*. Disponível em: <C:\Documents and Settings\Quatim\Desktop\CMI Brasil – A Politização da Arte – Impressões de um debate.htm>. Acesso em: 15 nov. 2006.

OSBORNE, Peter et BENJAMIN, Andrew (orgs). *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Trad. de Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru, SP: EDUSC, 2003.(Col.Ciências Sociais)

RODRIGUES, Henrique Estrada. *O teatro e a política na estética de Walter Benjamin*. In. *As luzes da arte*. DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virgínia (orgs.). Belo Horizonte: Opera Prima, 1999.

SILVA, R. C. *Cultura, dominação e emancipação: dois pontos de vista*. Revista Interações-Cultura e comunidade, vol.1n. 1/2006, p.23-39.

SONTAG, Suzan. *Fascinante Fascismo*. In: *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: LP&M, 1986.

TREVISAN, A.L., *Estetização da política vs. Formação da opinião pública*. Educação. Porto Alegre/RS, ano XXX, n. 2 (62), p. 299-312, maio/ago. 2007.

VICO, Giambattista. *Ciência nova*. Tradução de Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

## ANEXOS

Os dois anexos que se seguem foram incluídos neste estudo em função das informações que estes escritos proporcionam a compreensão sobre muitos momentos da vida e da obra de Walter Benjamin sobre os quais pairam muitas dúvidas e controvérsias. O primeiro anexo trata da biografia deste autor e mostra que Benjamin viveu sobre o signo das contradições dialéticas. Esclarecem ainda as fontes, os autores, os fatos e as situações que influenciaram profundamente Benjamin em sua trajetória intelectual e os momentos finais de sua vida. Serve-nos como um despertar de uma luta por uma nova história muito mais comprometida com um resgate da dignidade humana.

O segundo anexo que nos apresenta o histórico quadro *Ángelus Novus* de Paul Klee é o um exemplo de arte politizada que Benjamin aproveita mais de uma vez em sua obra. A conclusão é inevitável: A história oficial, vivida e contada sob a ótica dos vencedores, tem produzido muitas catástrofes e barbáries que o anjo denuncia. Por isso ele está de costas para o futuro; como a denunciar esta situação e anunciar uma revisão neste processo de exclusão. Só uma politização da arte e uma torção dialética nos meios técnicos poderão proporcionar a escrita de uma outra história sob a ótica dos vencidos e invisibilizados pela história oficial e seu cúmplice mais recente que é o sistema capitalista.

### ANEXO I: A BIOGRAFIA DE WALTER BENJAMIN

Walter Benjamin nasce em 15 de julho de 1892, “sob o signo de Saturno”, em Berlim. Sua família é típica da burguesia judia, abastada e assimilada, como havia muitas no começo do século. A descoberta da especificidade do judaísmo, em particular da religião e da mística judaicas, se dá, para Benjamin como para muitos da sua geração, através do sionismo nascente e, no caso de Benjamin, graças à sua profunda amizade com Gershom Scholem, um jovem berlinense também que deixará seus estudos de matemática para se dedicar à redescoberta e à reinterpretação da cabala. Ambos se conhecem em 1915, isto é, um ano após o início da Primeira Guerra Mundial que marca, para Benjamin, seu afastamento definitivo da Jugendbewegung. Este “movimento de juventude” tinha por alvo uma reforma do sistema de

educação e de ensino alemão, num sentido mais amplo uma crítica da cultura e da sociedade alemãs. Seu mentor, Gustav Wyneken, influenciou profundamente o jovem Benjamin, que detestava a escola tradicional prussiana e se entusiasmou pelos ideais de liberdade, natureza e comunidade da Jugendbewegung. O apoio de Wyneken à Primeira Guerra assim como seu nacionalismo convicto levaram à ruptura.

Quando Benjamin conhece Scholem, descobre, simultaneamente, uma certa visão da política (na época, Scholem era mais à esquerda que seu amigo!) e do judaísmo como forças vivas. Benjamin casa em 1917 com Dora Sophie Pollak, uma mulher muito bela, inteligente e solidária que sempre o ajudará, mesmo mais tarde, depois do divórcio (lembro estes “detalhes” para matizar a imagem de um Benjamin sempre infeliz com as mulheres). Ambos emigram para Berna (Suíça) para evitar o engajamento de Benjamin no exército alemão. Em Berna nasce o único filho, Stephan. Benjamin conhece ali o filósofo marxista Ernst Bloch, também refugiado na Suíça. Em 1919 defende seu doutorado na Universidade de Berna. Tema deste trabalho rigoroso e analítico no melhor sentido da tradição acadêmica: O conceito de crítica de arte no romantismo alemão (tradução brasileira de Márcio Seligmann-Silva Ed. Iluminuras, 1993).

Ao voltar para Berlim em 1920, o jovem Benjamin tinha muito para “dar certo”: uma boa formação, alguns amigos, uma inteligência especulativa e um cuidado filológico ímpares. Os anos difíceis que seguirão e que se tornarão mais duros ainda na década de trinta podem ser explicados por vários fatores. Alguns subjetivos sem dúvida: Benjamin tinha uma incapacidade profunda em lidar com “as coisas práticas da vida”, em particular com o dinheiro, incapacidade que pode ser interpretada como típica deficiência de menino burguês rico e mimado e/ou como revés de uma genialidade especulativa e poética. Outros fatores são de ordem mais política: com o fim abrupto da Revolução Alemã, em particular com o assassinato de Rosa Luxemburg e de Karl Liebknecht em 1919, a República de Weimar envereda por um caminho de pseudo-classicismo e de conformismo cujas conseqüências culturais talvez perdurem até hoje. Uma delas é a separação crescente entre uma universidade sólida, mas bastante tradicional, ciumenta dos seus privilégios e até esclerosada, e uma vida social efervescente de protesto e experimentação fora, às vezes mesmo contra a academia. Benjamin não pertence nem ao establishment acadêmico nem a um movimento intelectual determinado (como o expressionismo ou outros “ismos”). Ele representa, como diria Hannah

Arendt, uma espécie em extinção na sociedade ocidental do século XX: “*un homme de lettres*”, isto é, um homem culto, inteligente, livre e, antes de mais nada, deslocado.

Sua posição em relação à esquerda não o leva a um maior confronto, no seio de um partido por exemplo, como foi o caso para muitos intelectuais de sua geração, pelo menos durante alguns anos. Se ele se aproxima cada vez mais do marxismo, notadamente depois de ter conhecido Asja Lacis em 1924 e, em 1929, Bertold Brecht, nunca adentrará no Partido Comunista, apesar da insistência dos seus novos amigos. Sua viagem a Moscou em 1926 só fará aumentar suas dúvidas em relação ao desenvolvimento da União Soviética, mesmo que escreva, oficialmente, relatos positivos sobre esse período. Paralelamente, sua desconfiança em relação ao sionismo e seu apego à velha tradição europeia também o impedem de emigrar para Jerusalém, onde Scholem o convida insistentemente (este último tinha migrado já em 1923 para a Palestina e iria se tornar um dos maiores pesquisadores e historiadores da mística judaica).

Nos anos 20, Benjamin ainda tenta uma colocação mais segura na carreira acadêmica. Escreve um longo ensaio sobre o livro de Goethe, “As afinidades eletivas”. O poeta Hugo Von Hofmannsthal o acolhe com entusiasmo e o publica na sua prestigiosa revista *Neue Deutsche Beiträge*. Este sucesso permite a Benjamin, já com 32 anos, barganhar uma nova “mesada” com seu pai e se dedicar à sua tese de livre-docência, o famoso livro *Origem do drama barroco alemão* (tradução brasileira de Sérgio Paulo Rouanet, Ed. Brasiliense, 1984). Esta obra difícil, renovadora e erudita, obscura e brilhante, é característica da relação ambígua que Benjamin mantém com a tradição acadêmica: sob a avalanche de citações se perfila uma crítica mordaz à historiografia complacente e autocentrada da “ciência burguesa”, em particular da filosofia e da teoria literária. A irreverência concorre com a sutileza num texto indigesto, simplesmente ilegível para os olhos (e a cabeça) de professores acostumados ao estilo acadêmico respeitoso. Assim, Benjamin foi desaconselhado a apresentar sua tese de livre-docência na Universidade de Frankfurt, o que era uma forma – bem educada? – de recusá-la. Benjamin renuncia, então, à carreira acadêmica. Renúncia anunciada e previsível, talvez até preparada por alguém que não quis se dobrar aos rituais de praxe de uma carreira clássica. Renúncia que só antecipava, aliás, uma demissão segura da universidade alemã, a partir dos anos 30, com a ascensão do nazismo.



A partir de 1925, Benjamin assume, então, essa existência de “*freier Schiriftsteller*” (“escritor livre”, versão nobre do nosso “free-lance”) na qual a liberdade tem geralmente por preço a pobreza, às vezes a miséria. Viaja para Moscou, volta a Berlim, faz longas estadias em Paris, onde tenta se aproximar dos meios literários franceses. Traduz Baudelaire, Proust, Saint John de Perse, entrevista Gide, lê com entusiasmo O camponês de Paris de Louis Aragon. Começa o gigantesco trabalho da Obra das passagens (Passagen-Werk), uma tentativa de reconstrução do século XIX e de arqueologia da modernidade pelo retrato da Paris desaparecida do último século. Em 1933 Hitler é feito chanceler do Reich; o incêndio do Reichstag inaugura uma caça sem precedentes aos comunistas e, também, aos judeus. Benjamin exila-se definitivamente e viverá em Paris até sua morte, com freqüentes mudanças de endereço para conseguir quartos mais baratos e com várias estadias na Dinamarca (na casa de Brecht, também exilado), em San Remo (na pensão de sua ex-mulher, Dora), e em Ibiza, onde a vida é menos cara que em Paris.

Desde 1934 ele se torna bolsista do Instituto de Pesquisa Social. O famoso instituto, núcleo da assim chamada “Escola de Frankfurt”, tinha emigrado em 1933 para Genebra e, em meados de 1934, para Nova York. Seu chefe incontestado era Max Horkheimer, uma das melhores cabeças, Adorno. As relações entre Horkheimer, Adorno e Benjamin são antigas: Horkheimer era o assistente do professor frankfurtiano que “recusou” a tese de livre-docência de Benjamin. Em compensação, Adorno estudou com seus alunos A origem do drama barroco alemão num dos seus últimos seminários nesta universidade, em 1932. Amizade sem dúvida, mas também dependência (econômica da parte do bolsista Benjamin), concorrência e suscetibilidade, solidariedade também caracterizaram essas relações nada simples. Mesmo depois da morte de Benjamin, a política editorial de Adorno em relação à publicação dos escritos do seu amigo morto foi duramente atacada. No que diz respeito aos últimos anos de Benjamin, podemos reconhecer o empenho dos “nova-iorquinos” em possibilitar a emigração de Benjamin para os Estados Unidos. Mas este empenho como, igualmente, as tentativas sérias por parte de Benjamin de deixar a Europa foram tardios demais.

O ano de 1939 o encontra no limiar da miséria. Desde 1935 as revistas e os jornais alemães não aceitam mais nenhum dos seus artigos. Lembremos que, com a Kristallnacht, no início de novembro de 1938, as gigantescas perseguições aos judeus que ainda viviam na Alemanha se tornam sistemáticas. Benjamin depende, portanto, do pagamento do Instituto do qual se torna, desde fins de 1937, colaborador regular, mas que não aumenta seus financiamentos na medida

por ele desejada. Os desacordos teóricos – sobre os trabalhos a respeito de Baudelaire em particular – só podiam ser ressentidos por Benjamin também como ameaças para sua sobrevivência material. Em maio de 1939, Benjamin toma conhecimento pela embaixada alemã em Paris que foi destituído da cidadania alemã (“*Ausbürgerung*”). Suas tentativas de naturalização francesa não terão sucesso; ele mesmo escreve a Horkheimer que, em abril de 1939, há 90 mil pedidos de naturalização pendentes na prefeitura de Paris! Em agosto do mesmo ano, a Alemanha nazista e a União Soviética firmam um pacto de comércio, depois de não-agressão mútua. Em 1º de setembro, a Alemanha invade a Polônia. Inglaterra e França exigem a retirada das tropas alemãs e, diante da recusa, declaram guerra à Alemanha em 3 de setembro. No mesmo dia, o governo francês afixa avisos públicos que chamam os cidadãos de origem alemã e austríaca, agora virtualmente inimigos da França, mesmo que estejam refugiados dos seus próprios países, as se encontrar num estádio olímpico, no norte de Paris (a história dos estádios poderia ser um capítulo à parte da história do Século XX). Walter Benjamin segue a ordem como cerca de outros quatro mil homens. As condições de internação e de higiene eram muitíssimo precárias. Depois de umas duas semanas, os detentos foram transferidos para “campos para trabalhadores voluntários” na província. Benjamin chega assim em Vernuche, perto de Nevers, num antigo castelo vazio e sem nenhum conforto. Os trezentos internos organizam uma vida comunitária provisória. Um jovem sionista de Frankfurt, Max Aron, cuida de Benjamin com respeito, constrói uma parede de tábuas em baixo de uma escada para eles terem um mínimo de privacidade. Profundamente religioso, celebra o *Shabbath* em condições precárias e conta histórias midráshicas a Benjamin, que retribui com belas historietas... chinesas. Benjamin e outros companheiros começam a projetar um “boletim de Vernuche” que nunca chegou à publicação, mas cujos esboços manuscritos ainda se encontram no Arquivo Benjamin. Em meados de novembro, Benjamin é libertado graças à ação conjunta de seus amigos franceses Adrienne Monnier (dona da famosa livraria do Odéon) e Henri Hoppenot, um diplomata de alto escalão, que trabalhava no Ministério das Relações Estrangeiras e que iria, mais tarde, passar para a Resistência.

Em 30 de novembro de 1939, Benjamin escreve a Horkheimer: “A Bibliothèque Nationale foi reaberta e conto retomar meus trabalhos depois de ter me restabelecido minimamente e arrumado meus papéis.” De fato, renova sua carteirinha da biblioteca em vez de tomar medidas concretas para fugir de Paris, como lhe aconselha sua ex-mulher, Dora. Escreve, então, em fevereiro de 1940, as belíssimas teses Sobre o conceito de história, um marco da

crítica de esquerda à historiografia burguesa e, também, à “ideologia do progresso” que, segundo Benjamin, impede as forças de esquerda de resistir realmente ao fascismo.

Em 1940, as tropas alemãs ocupam a Dinamarca e a Noruega. Em maio começa o ataque contra a Holanda, a Bélgica e a França. No dia 20 de maio se inicia a construção de Auschwitz. Em 3 de junho há um ataque aéreo alemão em Paris, que será ocupada pelas tropas alemãs em 14 de junho. Em 17 de junho se forma o Ministério de Pétain em Vichy, em 22 de junho se conclui um armistício entre Alemanha nazista e a França de Vichy. A França se compromete a entregar os emigrantes refugiados alemães às autoridades alemãs.

Em 23 de maio de 1940 é proclamada uma segunda ordem do governo francês, ordenando aos “alemães, aos habitantes do Saarland e de Dantzig” e aos outros “estrangeiros de nacionalidade indeterminada, mas de origem alemã” que se reúnam num outro estádio perto de Paris. Graças à nova intervenção de Hoppenot, Benjamin escapa, por milagre, desta nova internação que, muito provavelmente, o teria levado a outros campos, desta vez de extermínio. Consegue ainda fugir de Paris de trem para Lourdes, nos Pirineus, na parte ainda não ocupada da França, onde reencontra outros refugiados. De Lourdes tenta desesperadamente conseguir asilo em outro país. Escreve ao historiador suíço Jacob Burckhardt em fins de julho de 1939, pedindo um visto de entrada na Suíça. Os amigos de Nova York batalham um visto provisório de entrada nos Estados Unidos e enviam ao consulado americano em Marselha. Benjamin passa alguns dias em Marselha, provavelmente em meados de agosto, encontra na cidade outros refugiados e emigrantes (Kracauer, Koestker etc.) e consegue, de fato, um visto de trânsito através da Espanha e de Portugal para embarcar para os Estados Unidos. Não consegue, porém, um documento essencial: um visto francês de saída da França. Não sendo mais alemão aos olhos dos alemães – já que foi destituído da cidadania alemã em 1939 -, não sendo francês – já que não conseguiu a naturalização -, só lhe restava este estatuto de “estrangeiro de nacionalidade indeterminada, mas de origem alemã” que grita por uma regularização irrealizável. Decide, então, tentar sair do país ilegalmente. Forma um pequeno grupo com uma senhora conhecida em Marselha, Hanny Gurlan, e com o filho dela de dezessete anos. Em Vernuche, no Campo de “trabalhadores voluntários”, tinha conhecido Hans Fittko, outro emigrado alemão, reencontrado em Marselha. Este lhe passa o endereço de sua esposa, Lisa Fittko, uma mulher corajosa que ajudou vários refugiados a atravessar os Pirineus em direção à Espanha por caminhos de contrabandistas.

Lisa Fittko escreveu, quarenta anos mais tarde, um livro de memórias sobre esta época. Num artigo de 1982, na revista Merkur, intitulado “*The Cury of old Benjamin*”, ela descreve o último caminho de Walter Benjamin. O título é revelador: Benjamin era velho não só porque sábio como um ancião chinês; estava gordo, sofria muito do coração, aparentava mais que sua idade (48 anos). A descrição da subida íngreme, no sol, por uma senda montanhosa que desaparece no cerrado, é pungente. Benjamin carrega consigo uma pasta preta pesada, com manuscritos preciosos que ele quer salvar a qualquer preço e que desapareceu misteriosamente depois da sua morte. Seus companheiros se revezam para ajudá-lo. Ele sobe devagar: dez minutos de subida, um minuto de pausa, cronometra o tempo no seu relógio. Escreve Lisa Fittko: “He seemed to be quite absorved by the job of timing himself”. Encontram o caminho, mas com dificuldades. Na primeira noite na montanha, Benjamin prefere ficar sozinho ao céu aberto e não quer voltar para uma aldeia próxima – para confirmar junto a uns amigos que o caminho indicado estava correto – e, mais tarde, refazer o caminho de subida. Teria tido um pequeno derrame nesta noite? Não está bem quando Lisa Fittko e os outros o reencontram no dia seguinte, mas continua subindo. Respira com dificuldade. (Na introdução ao livro sobre o drama barroco, tinha escrito: “Incansável, o pensamento começa sempre de novo e volta sempre, minuciosamente à própria coisa. Esse tomar fôlego infatigável é a mais autêntica forma de existência e contemplação”). Lisa Fittko deixa o grupo para voltar para o lado francês quando se avista o posto de polícia, na fronteira com a Espanha, perto de Port Bou. Quando chegam ao posto, Benjamin, sua companheira, o filho dela e três outras senhoras que tinham chegado por outro caminho são avisados que não podem passar e que devem voltar para a França, isto é para a polícia do governo de Vichy e, rapidamente, para as mãos da Gestapo, pois não têm os documentos necessários: falta o visto de saída da França, o visto de trânsito através da Espanha não é suficiente. Desesperados e exaustos, ainda conseguem permissão para passar a noite do dia 25 ao dia 26 de setembro num pequeno hotel, que se chama Hostal International. No dia 26, de manhã cedo, Benjamin chama Hanny Gurland e lhe diz que tomou na noite anterior a dose letal de morfina que sempre trazia consigo. Agoniza o dia inteiro. O filho de Hanny Gurland e o velho dono do hotel lembram-se da sua respiração ofegante, cujo ruído atravessa a porta fechada do quarto. Morre pelas dez da noite. O médico diagnostica uma “hemorragia cerebral” como a causa do óbito. Hanny Gurland cuida ainda de pagar uma vaga no cemitério por cinco anos, mas não assiste à inumação porque, finalmente, consegue com os seus companheiros uma autorização do chefe da polícia local para passar a fronteira e seguir rumo a Portugal.

Alguns anos mais tarde, já não há mais nenhum indício do túmulo de Benjamin. O Partido Socialista Operário Espanhol manda afixar, em 1979, uma placa em catalão no cemitério, em memória de Walter Benjamin, “Filosof Alemany”. Hoje, depois de longos debates, ligados ao seu financiamento, há no cemitério uma escultura simples do artista israelense Dani Karavan em memória de Benjamin. Sua memória também persiste, assim esperamos, nos seus escritos e nas lutas em favor de outros refugiados, emigrantes, migrantes, exilados, e outros estrangeiros de origem variável.

Este texto é uma versão modificada do artigo publicado por Jeanne Marie Gagnebin intitulado “Walter Benjamin, um estrangeiro de nacionalidade indeterminada, mas de origem alemã”.

In: Márcio Seligmann-Silva. (Org.). Leituras de Walter Benjamin. 1 ed. São Paulo: FAPESP e Anna Blume, 1999, v. 1, p. 201-208, 2ª edição .

## Anexo II

### O Anjo da História



Eis as palavras com as quais Benjamin abre o texto teses *Sobre o conceito de história*:

"Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*.

Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente.

Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas.

O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado.

Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés.

Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las.

Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso."<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> *Walter Benjamin, "Obras Escolhidas", tradução: Sérgio Paulo Rouanet, 1994 - 7.ed. Editora Brasiliense. p.226. Disponível em: < [www.estadão.com.br](http://www.estadão.com.br) >. Acessado em 27/04/09.*