

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

IMPLICAÇÕES POLÍTICAS DA ARTE
EM WALTER BENJAMIN: Cruzamentos e Complementaridades em Giorgio Agamben

Denise Silveira

São Leopoldo
2021

IMPLICAÇÕES POLÍTICAS DA ARTE
EM WALTER BENJAMIN: Cruzamentos e Complementaridades em Giorgio Agamben

Monografia apresentada ao Programa de Graduação em Filosofia, da Universidade do Vale
do Rio dos Sinos - UNISINOS
Orientação: Prof. Dr. Castor Bartolomé Ruiz

São Leopoldo
2021

*Ouço que levantaste a mão contra ti mesmo
Te antecipando ao carniceiro.
Oito anos desterrado, observando a ascensão do inimigo
Por fim, coagido a uma fronteira intransponível
Uma transponível, diz-se, ultrapassaste.*

*Reinos desabam. Os chefes de quadrilha
Avançam como homens de Estado. Não
Se vê mais os povos sob os armamentos.*

*Assim o futuro jaz na escuridão, e as forças do bem
Estão fracas. Tudo isso tu vias
Ao destruíres o torturável corpo.¹*

¹ BRECHT, Bertolt. Ao suicídio do fugitivo W. B. (Poema de 1941. Retirado do livro “Poesia”, de Bertolt Brecht, 583 páginas, Editora Perspectiva, tradução de André Vallias.).

AGRADECIMENTOS

Finalmente terminando a formação em Filosofia na Unisinos, tendo iniciado o curso em 2009 (pensando na época, que com o aproveitamento e a vivência da formação anterior em Comunicação Social poderia concluir rapidamente), devo tudo em primeiro lugar ao tempo que me ensinou muito sobre imprevisibilidade e trajetória. Durante todo esse tempo, me tornei mãe, passei por mudanças, perdi meu pai, me tornei professora. Todo este crescimento pessoal deu-me a oportunidade de encontrar um guia na pessoa do Professor Castor Ruiz que me orientou de forma coesa, direcionando os meus interesses para o desenvolvimento de uma investigação extremamente formativa. Resta o desejo de poder, de fato, continuar meus estudos sobre Walter Benjamin e Giorgio Agamben em novas pesquisas de pós-graduação.

Agradeço ao meu companheiro Bruno Silveira, pai das mais preciosas obras que criamos juntos: Sofia, Caetano e Nina, por me dar condições de me dedicar aos estudos e por colaborar enormemente em intercâmbios/debates intelectuais. Sua formação em história e sociologia, bem como a atuação política, ampliaram minha visão de mundo e me permitem ver melhor o presente. Agradeço, com isso, sobretudo, às crianças, que despertaram em mim uma força utópica para a transformação da sociedade, para que um futuro melhor se torne um imperativo categórico em cada ação cotidiana.

Agradeço a todos os professores da Unisinos, que em aulas instigantes e qualificadas me conduziram ao longo dessa formação filosófica. Aos colegas, amigos, companheiros e familiares que de várias maneiras e em várias circunstâncias/capacidades contribuíram para esta caminhada.

Agradeço aos companheiros da AMA (ONG socioambiental da qual faço parte), por me permitirem construir ao lado deles um grupo de pessoas que trabalha pelo patrimônio ambiental, histórico e cultural de nossa região, permitindo-me conduzir concretamente a luta pela cultura dos valores locais de acordo com os mais nobres valores universais.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. FUNÇÃO SOCIAL DA ARTE	16
1.1. Trajetória de Benjamin na Europa das Guerras	23
1.2. Reprodutibilidade Técnica, Magia e Política	43
1.3 História: Espaço e Tempo	61
2. IMPLICAÇÕES POLÍTICAS DA ARTE EM WALTER BENJAMIN	94
2.1. A Linguagem	111
2.2. Profanações: cruzamentos e complementaridades em Giorgio Agamben	137
Apêndice - Arqueologia da obra de arte	155
CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	168
ANEXOS	172

RESUMO

Esta pesquisa visa compreender a teoria estética de Walter Benjamin, acerca das implicações políticas da arte na contemporaneidade, sobretudo a sua filosofia da linguagem, a teoria da reprodutibilidade técnica e o conceito de aura da obra de arte. Queremos entender os elementos que estabeleceram as condições para que Benjamin alcançasse uma identidade filosófica própria e conduzisse sua produção intelectual na intersecção *arte & política*. Buscamos relacionar a teoria crítica de Benjamin com teorias e conceitos de Giorgio Agamben sobre temas afins, de modo a refletir sobre as implicações políticas da arte num mundo ainda mais contemporâneo. Traçaremos alguns cruzamentos e complementaridades entre o filósofo alemão e o italiano Agamben, tomando os conceitos benjaminianos como ponto de partida para análises voltadas a contemporaneidade, uma sociedade cada vez mais técnica, em que as obras de arte estão cada vez mais inseridas na reprodutibilidade da lógica capitalista. De acordo com Agamben, é procurando compreender o presente que nos sentimos implicados a investigar o passado, pois o homem só pode ter acesso a sua verdade por meio de um confronto com o próprio passado, acertando as contas com a história. Escolhemos os autores e conceitos que pretendemos investigar, por vermos neles a possibilidade de pensar como se inter-relacionam estética e política no mundo atual.

Palavras-Chave: Arte, Política, Estética, História, Contemporaneidade.

INTRODUÇÃO

Buscando compreender as implicações políticas da arte em Walter Benjamin, bem como as características que definem a linguagem estética, partimos da aceitação de que as transformações do seu pensamento refletem um modo de ver o mundo, um modo de representar o mundo. Parece-nos muito importante destacar que o espaço e o tempo em que viveu esse pensador é o ponto de partida que permanece impregnado em suas teorias, mesmo depois de romper paradigmas.

Partimos de uma recuperação biográfica de Benjamin, buscando contextualizar histórica, cultural, social e politicamente o mundo em que viveu até cometer suicídio em 1940, em Portbou, fugindo dos nazistas pelos Pirineus, fronteira espanhola. Os temas que percorrem toda a sua obra, os conceitos e o diálogo com outros filósofos nos apontam possibilidades interpretativas acerca do seu pensamento. Queremos compreender os elementos que estabeleceram as condições para que Benjamin alcançasse uma identidade filosófica própria e, à sua maneira, conduzisse sua produção intelectual na intersecção entre arte e política, entre estética e ética. Para tanto, recorreremos à excelente biografia escrita por Bernd Witte, estudioso da vida e da obra de Walter Benjamin, bem como a trechos de suas correspondências com Adorno e Scholem, e aos comentários desenvolvidos por Michel Löwy, em “Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses ‘Sobre o conceito de História’”.²

Para compreender a teoria estética de Walter Benjamin, selecionamos alguns textos fundamentais: primeiramente os ensaios contidos nas “Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política”, que recorrem à literatura e a história da cultura; Também alguns dos ensaios contidos em “Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo”; e em “Rua de mão única”. Para ampliar a análise, consideramos sobretudo o prólogo crítico epistemológico de a “Origem do drama trágico alemão”, teoria estética que trabalha as questões da filosofia da linguagem buscando definir o trágico barroco em contraposição à tragédia grega; E, por fim, traçamos um breve diálogo entre o filósofo alemão e o italiano Giorgio Agamben, tomando os conceitos benjaminianos como pontos de partida para as leituras de Agamben, com o

² LÖWY, Michael. Walter Benjamín: aviso de incêndio. Uma leitura das teses ‘Sobre o conceito de História’. São Paulo, Boitempo, 2005. (Tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller).

texto o “O capitalismo como religião”, de Benjamin, e de ensaios de Agamben contidos em “Profanações”, “Nudez” e “O que é o contemporâneo?”.

Nossos objetivos são: Compreender os elementos do contexto histórico que estabeleceram as condições para Benjamin alcançar sua identidade filosófica e trazer sua produção intelectual à intersecção entre arte e política, estética e ética; Recolher, apresentar e analisar brevemente a biografia de Benjamin, a sua participação na Revista de Pesquisas Sociais e o seu diálogo com outros autores da teoria crítica da Escola de Frankfurt; Compreender a teoria estética de Benjamin, sobre as implicações políticas da arte, em particular a sua filosofia da linguagem, a teoria da reprodutibilidade técnica da obra de arte e o conceito de aura; E, por fim, articular o pensamento de Benjamin com o de Agamben em termos de política, estética, ética e sociedade.

Buscaremos entender as reflexões de Benjamin acerca da linguagem estética, sobretudo na literatura, no teatro e nas artes visuais. Suas experiências como crítico literário e ensaísta, num tempo de grandes guerras, permitiram-lhe entender que as transformações na linguagem e na narrativa estavam intimamente ligadas às transformações da sociedade. Segundo Benjamin, a aceleração desenfreada do homem para dominar a natureza o leva ao abismo e não ao progresso, tornando-o escravo de suas próprias invenções, sujeito à tecnologia, dependente dela. Nos tempos modernos, o sucesso da renda, do comércio, é o que qualificaria como boa uma obra de arte. E a arte acaba se tornando uma simples mercadoria, servindo como ferramenta política de manipulação das massas.

Walter Benjamin não é um autor como os outros: sua obra fragmentada, inacabada, hermética e anacrônica ocupa um lugar singular, verdadeiramente único no panorama intelectual e político do século XX. Ele foi antes de tudo um crítico literário, um homem de letras. A recepção de Benjamin, principalmente na França, centrou-se no aspecto estético de sua obra, com certa tendência a considerá-lo um historiador da cultura. Em geral, apontando para uma nova história humana, os escritos de arte e literatura só podem ser entendidos em relação a uma visão global que os ilumina por dentro: sua reflexão constitui um todo em que arte, história, cultura, política, literatura e teologia são indissociáveis.

Michael Löwy, um dos maiores conhecedores da obra de Benjamin no Brasil, em seu livro “Aviso de Incêndio” afirma que estamos acostumados a classificar as diferentes filosofias da história de acordo com seu caráter progressista ou conservador, revolucionário ou nostálgico. Walter Benjamin, no entanto, escapa dessas classificações. É, em todos os

sentidos da palavra, extraordinário. Seu trabalho realmente se destaca entre as principais correntes da filosofia contemporânea.

Para Löwy, uma tarefa impossível seria transformar Benjamin em um autor pós-moderno. Sua deslegitimação da modernidade ocidental, sua desconstrução do discurso do progresso, sua defesa apaixonada da descontinuidade histórica estão a uma distância incomensurável dos pós-modernistas na sociedade de hoje. A concepção de história de Benjamin não é pós-moderna, principalmente porque assume que é possível constituir uma forma heterodoxa da relação emancipatória: inspirada em fontes messiânicas e marxistas, usa a nostalgia do passado como um método revolucionário de criticar o presente.

O seu pensamento não é, portanto, nem "moderno" (no sentido habermasiano) nem "pós-moderno" (no sentido de Lyotard), mas consiste essencialmente numa crítica moderna e numa modernidade inspirada na cultura e nas referências históricas. Um dos principais conceitos de Benjamin, o "tempo do agora" (*Jetztzeit*), este momento autêntico que rompe o *continuum* da história, aparece visivelmente inspirado por uma "fusão" entre experiências surrealistas e temas do misticismo judaico.

Muitas vezes encontramos dois erros simétricos na literatura sobre Benjamin, que Löwy considera evitáveis a todo custo: o primeiro consiste em dissociar pela ruptura epistemológica, o idealista e o teológico. De um lado, o "trabalho juvenil" e de outro lado o "trabalho maduro" materialista e revolucionário. O segundo erro, ao contrário, vê sua obra como um todo homogêneo e não leva em conta a profunda transformação que a descoberta do marxismo lhe proporciona. Devemos considerar, portanto, a continuidade de certos temas essenciais, bem como as várias mudanças e rupturas que definem o percurso intelectual e político de Benjamin.

Começemos pelo movimento romântico, que está no centro das preocupações do jovem Benjamin. O romantismo do século XIX era uma visão de mundo, um estilo de pensamento, uma estrutura de sensibilidade que se manifestava em todas as áreas da vida cultural: de Rousseau e Novalis aos surrealistas. A cosmovisão romântica pode ser definida como uma crítica cultural da civilização capitalista moderna em nome de valores pré-modernos e pré-capitalistas. Uma crítica ou um protesto sobre aspectos considerados degradantes: quantificação e mecanização da vida; objetivação das relações sociais; dissolução da comunidade; e desencanto com o mundo. No final do século 19, na Alemanha, o Romantismo (às vezes chamado de movimento "neo-romântico") era uma das formas

culturais dominantes, tanto na literatura quanto nas humanidades; e se expressou por meio de múltiplas tentativas de reencantar o mundo, no qual o retorno do religioso ocupa um lugar importante.

Um dos primeiros artigos de Benjamin (publicado em 1913) é apropriadamente intitulado *Romantik* "Romantismo": ele clama pelo nascimento de um novo romantismo, proclamando que "a vontade romântica de beleza, a vontade verdadeiramente romântica de ação" são "realizações incomparáveis da cultura moderna."³ Este texto inaugural, confirma a profunda ligação de Benjamin à tradição romântica (concebida como arte, saber e prática) e, ao mesmo tempo, um desejo de renovação.

De acordo com Löwy, esse ar subversivo já encontra-se em sua palestra "A vida dos estudantes" (1915), documento fundamental que parece reunir em um único raio de luz todas as ideias que desenvolverá em sua vida. Segundo Benjamin, os problemas reais da sociedade não são apenas problemas técnicos de natureza científica, mas problemas metafísicos. Dentre esses temas metafísicos, de Platão à Spinoza, dos românticos à Nietzsche, a temporalidade histórica é fundamental. Os comentários que abrem o ensaio fornecem uma demonstração extraordinária de sua filosofia messiânica da história: "transformar o estado imanente de plenitude de forma pura em estado absoluto, torná-lo visível e soberano no presente - eis a tarefa histórica."⁴

Imagens utópicas, messiânicas e revolucionárias, diante da "tendência amorfa do progresso"⁵ são, em suma, os termos do debate que Benjamin conduzirá ao longo de toda sua vida. Segundo Löwy, o messianismo está no cerne da concepção romântica de Benjamin sobre o tempo e a história, e podemos encontrá-lo na introdução de sua tese de doutorado, "Crítica de arte no romantismo alemão" (1919), onde o filósofo insiste que a essência histórica do Romantismo é encontrada no messianismo romântico. Aqui estaria a questão metafísica da temporalidade histórica: Benjamin se opõe à concepção segundo a qual a vida da humanidade é um progresso do devir histórico, característica da ideologia do progresso moderno. Segundo Löwy, não há dúvida sobre a relação óbvia entre esse texto de 1919 e as teses de 1940 "Sobre o conceito de história".

³ LÖWY, M. Aviso de incêndio. 2005. Op.cit. p19.

⁴ BENJAMIN, W. Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo. 1986. p151.

⁵ Idem.

No livro "Rua de mão única", escrito entre 1923 e 1926, encontramos, sob o título *Feuermelder* "Alarme de incêndio", uma premonição histórica das ameaças do progresso: se a derrubada da burguesia pelo proletariado não ocorrer antes do momento quase calculável pela evolução técnico-científica, sinalizada pela inflação e pela guerra química, tudo estará perdido. Temos que cortar o pavio antes que a faísca atinja a dinamite. "Alarme de incêndio" é um sino que toca e tenta chamar atenção para os perigos iminentes que nos ameaçam, para as novas catástrofes dirigidas aos contemporâneos que se avolumam no horizonte:

A representação da luta de classes pode induzir em erro. Não se trata nela de uma prova de força, em que seria decidida a questão: quem vence, quem é vencido? Não se trata de um combate após cujo desfecho as coisas irão bem para o vencedor, mal para o vencido. Pensar assim é encobrir romanticamente os fatos. Pois, possa a burguesia vencer ou ser vencida na luta, ela permanece condenada a sucumbir pelas contradições internas que no curso do desenvolvimento se tornam mortais para ela. A questão é apenas se ela sucumbirá por si própria ou através do proletariado. A permanência ou o fim de um desenvolvimento cultural de três milênios são decididos pela resposta a isso. A história nada sabe da má infinitude na imagem dos dois combatentes eternamente lutando. O verdadeiro político, só calcula em termos de prazos. E se a eliminação da burguesia não estiver efetivada até um momento quase calculável do desenvolvimento econômico e técnico (a inflação e a guerra de gases o assinalam), tudo está perdido. Antes que a centelha chegue à dinamite, é preciso que o pavio que queima seja cortado. Ataque, perigo e ritmo do político são técnicos - não cavalheirescos.⁶

Nos tempos modernos, entendemos o tempo como uma medida de movimento. O tempo cronológico é uma medida linear para o movimento. *Cronos* devora seus filhos. É implacável. Inexorável. Por ser linear, o tempo tem um passado irremediável. O passado não pode voltar. Para Benjamin, a história tradicional é cronológica e positivista e com base nessa concepção, a modernidade vê o tempo como um progresso. Esta é a ideia da teleologia da história: nossa história seria a história do progresso cronológico da razão, da ciência, da tecnologia. Cronos, razão, progresso, abraça um futuro cada vez melhor. Segundo Benjamin, todavia, essa é uma visão ingenuamente otimista, que coloca um fim à história da versão vencedora.

⁶ BENJAMIN, W. "Alarme de incêndio". In *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p46.

Os antigos tinham uma visão cíclica do tempo. Benjamin, como judeu, resgata essa concepção judaica de tempo que está ligada a *Kairos*, onde o passado não está morto, ele permanece presente. Usa a noção de messianismo, a partir da possibilidade de romper com o tempo cronológico: o messias irrompe no instante em que ninguém o espera. É o momento da revolução, algo sem precedentes na história. O instante é a porta pela qual o messias pode entrar. Benjamin faz uma apropriação heterodoxa entre a teologia judaica e a filosofia da história e se propõe a conciliar o materialismo e a teologia, criticando o determinismo da história e o materialismo histórico. Ele abre a noção de materialismo histórico além do determinismo. E oferece uma outra história, *kairótica*. Onde o tempo é o momento de significação, de decisão, um tempo qualificado e crítico. *Kairós* irrompe em *Cronos*, interrompendo a sequência. É uma experiência extraordinária no tempo. É o tempo das experiências marcantes. Marca o modo de ser do indivíduo e da sociedade.

Para Benjamin, o conceito tradicional de história não corresponde à verdade vivida. É uma história cuja narrativa é o relato das vitórias de uma certa classe de indivíduos. A reversão pela qual a história deve passar só é possível por meio da revolução no *continuum* da história. As experiências presentes serviriam como uma revisão do passado pelo presente para poder salvar o que foi esquecido e construir um futuro melhor.

Benjamin sabia pouco sobre o Brasil ou a América Latina em geral. Mas, entre seus escritos, encontra-se um pequeno ensaio, uma resenha de uma biografia francesa de Bartolomé de Las Casas, documento muito interessante que parece ter escapado à atenção dos críticos e especialistas em sua obra. É uma resenha, publicada em 1929, do livro de Marcel Brion, "Bartolomé de Las Casas, Pere des Indiens" (Paris, Pion, 1927).⁷

Escreve que a conquista das américas, o primeiro capítulo da história colonial européia, transformou o mundo recém-conquistado em uma câmara de tortura. As ações dos ibéricos criaram uma nova configuração espiritual que não podemos retratar sem horror. Como toda colonização, a do novo continente teve suas razões econômicas: os imensos tesouros de prata e ouro da América. Teólogos oficiais tentaram justificá-lo com argumentos jurídico-religiosos. Bartolomé de Las Casas, ao contrário, defensor heróico nas posições mais expostas, lutou pela causa dos povos indígenas, e confrontou, na famosa polêmica de Valladolid (1550), o cronista e cortesão Sepúlveda (teórico da razão de estado), obtendo

⁷ LÖWY, M. Aviso de incêndio. 2005. Op.cit. p10.

finalmente do rei da Espanha a abolição da escravatura, medida que foi implementada, mas nunca realmente aplicada na América.

Nesse texto, de acordo com Löwy, Benjamin apresenta uma dialética histórica no campo da moral: em nome do catolicismo, um padre se opõe às atrocidades cometidas em nome do catolicismo. Da mesma forma que outro padre, Sahagún, salvou o patrimônio indígena nativo destruído em sua obra. Patrimônio destruído sob o protetorado do catolicismo. Embora esta seja apenas uma breve descrição, o texto de Benjamin é uma aplicação interessante de seu método, interpretando a história a partir da perspectiva dos perdedores, usando o materialismo histórico do passado latino-americano. Surpreende também a observação sobre a dialética cultural do catolicismo, quase um presságio da futura teologia da libertação que se realizará nas Américas. A ideia de uma associação entre teologia e marxismo deu origem a muitos mal-entendidos e perplexidades. Para Löwy, porém, o que era apenas um palpite em 1940 tornou-se um fenômeno histórico da maior importância. A teologia da libertação na América Latina, com um conjunto de autores de uma cultura filosófica extraordinária, como Gustavo Gutierrez, Hugo Assmann, Enrique Dussel, Rodolfo Kusch, Leonardo Boff e tantos outros, articulou de forma sistemática o marxismo e a teologia e ajudaram a mudar a história do pensamento crítico na América Latina.

Contudo, segundo Löwy, é a partir dos vários textos dos anos 1936-1940 que Benjamin desenvolve a sua visão da história, dissociando-se cada vez mais radicalmente das "ilusões de progresso" da esquerda europeia. Um longo ensaio, intitulado "*Eduard Fuchs, collectionneur et historien*", publicado em 1937 na revista da Escola de Frankfurt (já exilada nos Estados Unidos), é dedicado à obra do historiador e colecionador Eduard Fuchs. Neste ensaio, que contém passagens inteiras que pressagem, às vezes literalmente, as teses de 1940, ele ataca o marxismo social-democrata, uma mistura de positivismo, evolucionismo darwiniano e o culto do progresso: desenvolvimento da tecnologia, progresso das ciências naturais e não regressão da sociedade que se alimenta principalmente da técnica de guerra.

A partir de 1936, Benjamin integrou cada vez mais o movimento romântico em sua crítica marxista das formas capitalistas de alienação. Por exemplo, em seus escritos de 1936-1938 sobre Baudelaire, ele retoma a ideia romântica da oposição radical entre vida natural e civilização, no quadro de uma análise de inspiração marxista da transformação do proletariado. Em contraposição aos gestos repetitivos, insignificantes e mecânicos dos operários diante da máquina, Benjamin invoca uma "vida anterior", simbolizada pelo poeta,

como referência a um tempo primitivo rico em significados profundos onde o culto e as celebrações se fundiam. É, portanto, a experiência que alimenta o jogo da correspondência em Baudelaire e o inspira a rejeitar a catástrofe moderna: o essencial é que as correspondências contêm uma concepção de experiência que dá origem a elementos culturais. Esses elementos culturais remetem a um passado distante, análogo às sociedades estudadas, que pode ser salvo pelos dados da memória, não os da história, mas os da pré-história, que constituem a grandeza e a importância de tudo o que conhecemos.

Para Benjamin a experiência estética, assim como toda experiência, é aquilo que deixa uma marca profunda na existência. Possui um caráter transformador do espírito. E acaba se tornando fonte de narrativas políticas e históricas. As narrativas só são possíveis a partir das experiências e são modos de transmissibilidade fundamentais para a existência cultural. Numa sociedade positivista, técnica, massificada, onde as experiências estéticas são reduzidas a meras vivências de reprodução do *status quo*, as grandes narrativas se perdem e, com isso, as memórias e o poder politicamente transformador da arte se perdem também, cedendo lugar ao puro consumismo. Isso se relaciona intimamente com os movimentos de massa. Com isso, a função social da arte é reduzida, mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico, acontece a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura.

Na modernidade a arte se desloca de sua origem religiosa, entretanto, mesmo assim, permanece como objeto de culto. Com a reprodutibilidade, a obra de arte se emancipa pela primeira vez do universo simbólico do rito e do culto religioso. Da antiguidade até a modernidade a obra de arte possuía um valor de culto que estava inserido dentro de uma sociedade em relação a sua função espiritual. Na contemporaneidade surge a arte pela arte. E na contemporaneidade, sobretudo com o cinema, a arte se emancipa por completo. O êxito da renda, do comércio, é que qualifica a obra boa. E a arte acaba servindo como uma ferramenta política ideológica de manipulação das massas.

A resposta para essa reificação da obra de arte, segundo Benjamin, deve ser a politização da arte. Enquanto o fascismo estetiza a política, usando a arte como instrumento de manipulação, cabe a nós politizarmos a estética. Esses problemas Benjaminianos no campo da estética, e acerca da aura da obra de arte, abrem caminhos para uma reflexão mais aprofundada sobre a questão das narrativas e da própria história contemporânea.

Acreditamos que, a partir dos estudos realizados sobre Benjamin aliados às reflexões sobre a obra de arte em Giorgio Agamben, podemos encontrar elementos importantes para pensar a relação entre Benjamin e as implicações políticas da arte na contemporaneidade. Vencidos pelo capitalismo, vivemos o domínio de uma cultura cada vez mais massiva, cada vez mais reificada, cada vez mais seduzida por imagens. O cruzamento da bibliografia reunida será realizado buscando encontrar complementaridades entre os conceitos dos autores trabalhados. Tendo Walter Benjamin como ponto central, as teorias de Agamben serão usadas para estabelecer um diálogo mais atual com as teses benjaminianas. Não temos dúvida de que se trata de um trabalho de fôlego que, acreditamos, pode contribuir para o entendimento sobre as implicações políticas da arte no mundo globalizado de hoje.

Em “Arqueologia da obra de arte” Agamben pressupõe uma problemática relação com a obra de arte. E desta forma, a pergunta verdadeiramente filosófica se transforma em: O que é obra de arte? Neste texto, que é a transcrição de uma conferência na Sicília, Agamben defende que a arte é o modo no qual o Artista, em relação constante com a prática, constrói sua via como forma-de-vida. A vida do Artista, na qual está em questão a sua felicidade, é uma forma de viver. Ou seja, Artista ou Poeta não é quem tem a potência ou a faculdade de criar e, por meio da vontade ou intuição divina, decide executar algo. Ao contrário, são sujeitos que no uso do seu corpo e intelecto fazem experiências de si e se constituem como formas-de-vida.

De acordo com Agamben, é procurando compreender o presente que nos sentimos implicados a investigar o passado. Para o pensador, o homem europeu, por exemplo, só pode ter acesso a sua verdade por meio de um confronto com o próprio passado, acertando as contas com a história. Por isso, segundo Agamben, a Europa atravessa uma crise da sua relação com o passado. E, uma vez que o único lugar em que o passado pode viver é no presente (e se o presente não sente mais o passado como vivo) a Academia e os Museus tornaram-se lugares problemáticos. Se a arte, por sua vez, tornou-se a figura eminente do passado, a pergunta que precisa ser colocada em meio a toda crise pela qual passa a sociedade contemporânea é: Qual o lugar da arte no presente?

1. FUNÇÃO SOCIAL DA ARTE

“A arte não é um fim em si mesma, mas ajuda a atingir os objetivos finais da humanidade.”
Asja Lācis⁸



Pintura rupestre em Lascaux, na França. National Geographic

Antes de entrarmos na seara conceitual e metodológica construída por Benjamin e trabalhada posteriormente por Agamben acerca das implicações políticas da arte no presente, gostaríamos de nos perguntar: que impulso levou nossos ancestrais a representarem, através da arte, a vida que levavam e o que sentiam? E por que, desde então, todos os seres humanos, em todas as culturas, em todos os tempos e lugares, produzem arte? O que é arte, afinal?

A arte surge no comportamento do homem pré-histórico, que inclui a vida em grupo, técnicas de produção de artefatos e hábitos rituais. Surge no Paleolítico Superior, há 40.000

⁸ “Novas tendências no teatro”, de Asja Lācis. In: Sinais de outro mundo: o teatro proletário como espaço educativo. Textos de Asja Lācis e Walter Benjamin, com introdução de Andris Brimkmanis. Documenta 14 n°4. Edição n°9, Kassel, 2017.

anos, na maior revolução que o homem já conheceu, justamente a revolução que criou a humanidade. É a expressão da capacidade criativa do ser humano, um impulso de natureza inata, que se desenvolveu e se aprimorou ao longo do tempo de acordo com as diferentes culturas.

Arte, do latim *Ars*, e do grego *Techné* significa técnica, habilidade. É uma criação humana com valores estéticos que sintetizam e expressam sentimentos, pensamentos, história e cultura, usando de uma ampla variedade de meios, materiais e linguagens. Pode ser percebida pelo ser humano pelos sentidos, principalmente de três formas: sonora, visual ou audiovisual. O artista utiliza a técnica artística como meio de comunicação, para que o mundo saiba o que pensa; para expressar e divulgar suas crenças; para estimular e distrair a si mesmo e aos outros. Mas acima de tudo, buscaremos encarar a arte, aqui e agora, como uma forma de explorar e interpretar o mundo que nos cerca.

As muitas respostas sobre o que define a arte variam ao longo da história. Durante a Antiguidade a arte foi entendida como representação do belo. A partir do fim do séc. XIX diferentes formas de conceber os significados e os modos do fazer artístico impuseram novas reflexões ao campo da arte. Em especial, movimentos artísticos como o *simbolismo*, o *expressionismo*, o *dadaísmo* e o *surrealismo*, vanguardas modernistas, revolucionaram os caminhos da arte e trouxeram novas reflexões ao campo estético ao longo do século XX. Hoje a arte é entendida como a permanente reinvenção de uma linguagem e afirma-se também como meio de provocar a reflexão no observador sobre o lugar da própria arte, da sociedade e do ser humano.

Na modernidade, considera-se que no início da história humana a arte teria principalmente funções mágicas e rituais, mas ao longo dos séculos e das diferentes culturas, tanto o conceito, quanto a função se transformaram. Segundo David Hume⁹, o que sentimos através da *experiência estética*, quando contemplamos uma obra de arte, depende do nosso conhecimento, da nossa imaginação e estado de espírito, da nossa bagagem cultural e referencial teórico, repertórios que permitem desencadear algum tipo de resposta, em nós, como senso de beleza ou prazer.

Toda criação pressupõe um criador que filtra e recria a realidade e nos permite interpretá-la. Nessa perspectiva, cada obra de arte é um reflexo do artista, de sua época e da

⁹ HUME, David. Ensaios morais, políticos e literários. Tradução de Luciano Trigo. Introdução de Renato Lessa. Prefácio e notas de Eugene F. Miller. Rio de Janeiro: Liberty Fund, 2004.

cultura na qual está inserida. O contexto produtivo de uma obra de arte pode nos dar muitas pistas sobre seu significado e as intenções de quem a produziu. No momento de sua criação, além de expressar o olhar individual do artista, a obra reúne características de sua época: os materiais e as técnicas utilizadas no meio e na exposição; sua função social; valores e costumes da tradição cultural; Expressando assim algo de caráter coletivo, político e ético: características que criam condições e impõem limites à interpretação da obra de arte.

A Estética designa uma área específica de estudos filosóficos, definida por Kant como os estudos das condições de percepção pelos sentidos. Alexander Baumgarten¹⁰, entretanto, foi o primeiro a utilizar esse termo no sentido de uma teoria do belo e das suas manifestações através da arte. Assim, como estudo e teoria do belo, a “*estética*” constitui um campo de investigação filosófica, criado por Baumgarten no séc. XVIII, que fundamenta um modelo criado por Leibniz¹¹ para estudar a natureza espiritual do homem em três níveis: Razão (lógica); Vontade (ética) e Sentimento (estética). Pretende, com isso, alcançar um tipo específico de conhecimento: aquele que se refere ao que é captado pelos sentidos. Seria, portanto, o extremo oposto do conhecimento lógico-matemático, que parte da razão para construir um conhecimento claro e distinto. A estética, por sua vez, parte da experiência sensorial para chegar a um resultado que não apresenta a mesma clareza e distinção da lógica. Seu principal objeto de investigação é o fenômeno artístico que se traduz em obra de arte.

Baumgarten definiu a estética como disciplina que reflete sobre as emoções produzidas por objetos nos sujeitos; obras de arte admiradas pelos seres humanos como sendo belas. O autor afirma que a estética deve ser abordada a partir da consciência de cada indivíduo, pois a maneira de se apreciar uma obra de arte se dá através da sensibilidade do observador. Isto só é possível quando o observador se permite contemplar a arte a partir de sua subjetividade. Ele definiu o belo como a perfeição do conhecimento sensível e dividiu a estética em uma parte teórica (estudando as condições desse conhecimento) e outra, prática (ocupando-se da criação poética).

Etimologicamente a palavra estética, de origem grega, *Aisthesis*, significa faculdade de sentir, compreensão pelos sentidos. Apesar de ser uma ciência moderna, a discussão

¹⁰ BAUMGARTEN, A. G. Estética: a lógica da arte e do poema. Trad. Miriam Sutter Medeiros. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

¹¹ LEIBNIZ, G. W. Novos ensaios sobre o entendimento humano (Pensadores). 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1992.

estética existe desde a antiguidade. Nomeada como poética entre os filósofos da Grécia clássica. Os gregos identificavam a Beleza com o Bem e com a Verdade. Pitágoras acreditava que a origem do belo está nas leis objetivas da natureza, que se expressam nas estruturas e formas da matéria, em leis matemáticas. Platão¹² via o belo associado ao bem e a perfeição da verdade que pertence ao mundo das idéias. Sem desligar a atividade artística do problema mais geral do conhecimento, tornou-se um pioneiro da Filosofia da Arte, interpretando seu valor, sua razão de ser e seu lugar na existência humana a partir do conceito de *mimesis*. Já Aristóteles¹³, em sua *Poética*, primeira teoria explícita da arte, adotou o conceito de *poiesis*, aprofundando o sentido da *mimesis* de Platão. Aristóteles se preocupa com assuntos relativos à técnica artística, pois para ele, o artista não imita o que é individual e contingente, mas sim o que é essencial e necessário. A beleza, para Aristóteles, se fundamenta na proporção entre as partes, no equilíbrio.

A estética é, portanto, constituída no campo da reflexão filosófica que, ao longo da história do pensamento ocidental, se tornou gradualmente uma ciência autônoma. A questão da beleza, embora envolva uma grande diversidade com respostas distintas para cada pensador, instigou diferentes filósofos, criando algumas conceituações que influenciam a tradição em torno do belo. Segundo a corrente platônica, o Belo existiria em si, a partir de uma essência ideal, objetiva, independente do gosto. Esta tendência compôs o ideal universal de beleza dominando a arte da antiguidade até o século XVII. No século XVII os empiristas originaram outra tradição, o Belo tornou-se subjetivo, circunscrito ao gosto de cada um, à maneira como cada sujeito percebe o objeto. Em David Hume, por exemplo, os indivíduos percebem a beleza de modo distinto, por isso, beleza não é uma qualidade das coisas em si. Ela existe somente no espírito de quem a contempla. Para Hume, cada um percebe a beleza de modo diferente.

Os processos subsequentes da estética devem-se a Kant¹⁴ que, no século XVIII, estabeleceu em sua crítica do Juízo a autonomia do domínio do belo. Para Kant, o fenômeno estético não depende da natureza real das coisas que satisfazem o homem, mas da intuição ou do sentimento. Consequentemente, o Belo seria propriedade das coisas que agradam sem

¹² PLATÃO. O banquete. In: Diálogos, vol. III-IV. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1980.

¹³ ARISTÓTELES. Poética. In: Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

¹⁴ KANT, Immanuel. Crítica da Faculdade do Juízo. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2. Ed - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

dependem de um conceito, e que produzem uma satisfação desinteressada. Segundo Kant, a objetividade está no objeto e a subjetividade no sujeito, portanto, o belo existe em si, no objeto, mas cada sujeito percebe ou não a beleza a partir de sua subjetividade. Depois de Kant, o problema do Belo converte-se na questão mais ampla da *experiência estética* (fruição). E foi diferentemente interpretada pelas distintas correntes alemãs: A arte como manifestação do livre jogo do espírito (Schiller¹⁵); Do infinito dentro do finito (Schelling¹⁶); Da vontade de viver (Schopenhauer¹⁷); E da vontade de potência (Nietzsche¹⁸).

A contemplação estética é pensada por Schopenhauer, por exemplo, segundo a forma geral de representação sujeito-objeto. Trata-se de uma concepção estética idealista. Há certa compatibilidade entre a concepção estética e os modos de representação do Mundo. Contudo, Schopenhauer introduz uma série de diferenças. A representação é a objetividade da vontade, vontade tornada objeto. Portanto, *a coisa em si* de Kant torna-se a *vontade* de Schopenhauer. A objetividade imediata da coisa em si seria a ideia: realidade última, princípio de tudo. Para Schopenhauer, quando o objeto abandona toda relação com algo externo a ele e o sujeito, por sua vez, toda relação com a vontade, é que o conhecimento deixa de ser meramente coisa individual e se torna idéia. Numa tal contemplação, a um só golpe, a coisa individual se torna idéia e o sujeito que intui, se torna sujeito puro do conhecimento. Suprimindo o sujeito que conhece e o mundo como representação, nada restará além de simples vontade, ímpeto cego. A arte, para Schopenhauer seria uma representação com poder de, na experiência estética, fazer com que o sujeito se ligasse diretamente à vontade. A arte nos conectaria à essência do mundo.

Por sua vez, o objeto da *experiência estética* se constitui como idéia e não como particular sensível. O objeto da Estética, para Schopenhauer não é uma entidade inscrita no mundo representacional. A forma de representação sujeito-objeto serve para conhecer a possibilidade do sujeito. Na *experiência estética*, o sujeito do puro conhecimento, conhece a essência do mundo como vontade. Sendo assim a *experiência estética* é possibilidade de conhecimento das idéias. Nesse sentido, o sujeito conhece o mundo metafisicamente, não

¹⁵ SCHILLER, F. A educação estética do homem: numa série de cartas. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

¹⁶ SCHELLING, F. W. J. Filosofia da arte. Tradução e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001.

¹⁷ SCHOPENHAUER, Arthur. Livro III de O Mundo como Vontade e como Representação. São Paulo: Ed. Unesp, 2005. Tradução: Jair Barboza.

¹⁸ NIETZSCHE, F. O Nascimento da Tragédia. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

apenas representacionalmente. O Mundo como Vontade é a essência. E o Mundo como Representação, aparência.

A *estética*, portanto, enquanto ramo da filosofia que procura investigar os fundamentos da arte e do belo; os diferentes tipos de arte; as relações entre arte e sociedade; a capacidade de expressar e despertar sentimentos; é a *ciência da experiência estética*.

Na contemporaneidade, a axiologia da arte valoriza a subjetividade da *experiência estética*: o gosto como critério de avaliação que inclui refinamento e evolução. Por isso, temos na fenomenologia uma importante base teórica para pensar a arte na atualidade. A estética fenomenológica diz que devemos recorrer antes de tudo a uma intuição particular que nos leva à própria essência do poético, do trágico, do cômico ou do sublime (as categorias estéticas). Nesse sentido, a intuição também pode penetrar no âmago das coisas. Seria um vínculo de simpatia entre o sujeito e o objeto, uma comunicação imediata que nos transporta para o que contemplamos. Desse modo, a arte romperia as barreiras do pensamento lógico e das necessidades práticas, permitindo uma percepção direta do fluxo da vida, do elo vital existente no mundo.

Do ponto de vista da antropologia filosófica, os atributos culturais liberam o ser humano de sua condição de animal imerso nos instintos. Assim, com nossa capacidade de simbolizar a realidade, estabelecemos uma separação entre o cultural e o natural. Desse modo, percebemos claramente que a Cultura é uma espécie de universo simbólico que ajuda o ser humano a dar sentido à sua existência. Cultura, entendida em seu amplo sentido etnográfico, é o conjunto complexo que inclui a linguagem, os conhecimentos, práticas, crenças, artes, moral, leis, costumes e todas as outras habilidades adquiridas pelos membros de uma sociedade. A cultura deve ser entendida como uma complexa rede de significados que só terá sentido se estiver inserida no cotidiano da vida social, onde os sujeitos utilizam esse sentido para se relacionarem consigo mesmo e com o meio ambiente. Cultura é o conjunto de características que distinguem e dão identidade a um povo.

Porém, com os processos capitalistas e industriais da modernidade, a cultura de hoje se torna uma mercadoria, e o público passa a se relacionar com ela como consumidor, dependendo de seu valor de troca. A indústria cultural¹⁹ assume a produção dos bens artísticos e culturais, cerceando a formação de manifestações e indivíduos autônomos e

¹⁹ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

independentes, capazes de julgar e decidir conscientemente. Impedindo assim a livre expressão artística. Na indústria cultural, tudo vira negócio. Como empresa, seus objetivos comerciais são alcançados por meio da exploração sistemática e planejada dos bens culturais. E o ser humano, nesta indústria, nada mais é do que uma ferramenta de trabalho e consumo. Portanto, é tão bem manipulado que até a arte se torna uma extensão do sistema atual e do *Status quo*. Ganhamos um coração máquina. E tudo o que fazemos e desejamos está de acordo com a máquina, ou seja, de acordo com a ideologia dominante. A grande intenção da indústria cultural é, portanto, clara: obscurecer a percepção, alienar, entorpecer e controlar.

Para Walter Benjamin, por sua vez, a história da cultura humana é uma história de barbárie. Por trás dos grandes eventos e monumentos culturais e artísticos, há uma história de opressão e violência, uma história de barbárie. Em seus escritos, em especial nos "Documentos de cultura, documentos de barbárie"²⁰ Benjamin se propõe a refletir sobre a maneira como a cultura e a arte podem nos oferecer hoje ferramentas com potência de libertar-nos das garras da ignorância, transformando-nos em seres humanos melhores, livres e cada vez mais humanizados.

Segundo Benjamin, em seu "Prólogo Epistemológico Crítico"²¹, um objetivo essencial da filosofia da arte seria sua contribuição para a determinação do conceito de verdade. A tese de que a verdade é bela deve ser entendida a partir do "Banquete" em que a essência da verdade no reino das idéias garante o ser da beleza. Nesse sentido, ele apresenta a verdade como o conteúdo da Beleza, que se manifesta no processo das experiências. Os fenômenos estão subordinados aos conceitos e o conjunto de conceitos é usado para representar uma ideia. Surge, portanto, a questão de saber como alcançar os fenômenos, que se resolve pela representação. Para Benjamin, idéias se referem a coisas como constelações se referem a estrelas. O conceito surge de algo extremo e a salvação dos fenômenos seria a representação das ideias. A ideia, para Benjamin, é da ordem da linguagem e estaria na essência das palavras como símbolos. Para a filosofia da arte, portanto, os extremos são necessários e a história é contingente. Desse modo, a estética como teoria da arte deve ser

²⁰ BENJAMIN, W. Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo. 1986.

²¹ BENJAMIN, W. Origem do drama trágico alemão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

desenvolvida como método de pesquisa crítica que busca casos exemplares da ideia de beleza nas obras de arte, com auxílio de uma nova concepção de historiografia.

1.1 A trajetória de Benjamin na Europa das Guerras

Para compreender os elementos que se aplicam às condições em que Benjamin constrói sua identidade filosófica e para aproximar sua produção intelectual da intersecção entre arte e política, estética e ética, consideramos importantes alguns referenciais biográficos. Por esse motivo, apresentaremos aqui e agora um breve panorama da vida e da obra do filósofo.

Walter Benjamin, nascido em 1892, é um filósofo cuja obra não se separa de sua biografia. Um filósofo cujas ideias e conceitos, assim como a busca de um método, são essenciais para a compreensão do século XX. Mesmo quem não se interessa pelos aspectos metodológicos e epistemológicos de sua reflexão consegue se deixar encantar pelo personagem (criança, jovem, adulto, intelectual, amigo, amante, fugitivo). Sua biografia nos ajuda a compreender os meandros e as dificuldades que o levaram a concluir alguns trabalhos e deixar outros em aberto.

Um judeu alemão que amou Paris, que escreveu suas memórias de infância inspirado em Proust e que conceituou a *aura*²² da obra de arte provocado pelas transformações técnicas que o cercavam enquanto sujeito, esteta, crítico e ensaísta. Portanto, a noção sobre as condições sociais, econômicas, familiares e emocionais de Benjamin, bem como seus referenciais teóricos e literários, nos ajudará a compreender sua obra.

Sabemos que Benjamin morreu muito cedo, em 1940, aos 48 anos em Portbou, nos Pireneus, fronteira da França com a Espanha, fugindo da Gestapo. Tendo antes passado uma temporada em um campo de concentração e perdido seu irmão em outro, a sua situação profissional, financeira, emocional e política o levaram, em um ato de desespero, ao suicídio

²² No ensaio “Pequena história da Fotografia” Benjamin nos oferece uma definição de aura: “trama-singular de espaço e tempo, a aparição única de uma distância”. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. (Obras escolhidas v.I). São Paulo: Brasiliense, 2012.

com dose de morfina. Assim, há entre a vida e a obra de Benjamin, um fio condutor de sua infância berlinense às teses “Sobre o conceito de história”, seu último escrito inacabado.

Para começar a entender isso, nos guiamos pela excelente biografia produzida por Bernd Witte²³, professor alemão de teoria literária, autor de numerosos livros e artigos sobre pensadores alemães dos Séculos XVIII ao XX e Presidente da Sociedade Internacional Walter Benjamin. Nesta biografia, Witte tece relações humanas, conceituais, políticas e culturais dos tempos difíceis como os do período entre guerras em que Benjamin viveu e escreveu. Também nos guiaremos pelas notas autobiográficas presentes em sua crônica “Infância Berlinense” e por trechos de suas Cartas e Diários.

Nas imagens mnemônicas da obra "Infância Berlinense: 1900"²⁴, escrita por Benjamin aos 40 anos, ele tenta traçar as causas das transformações de uma sociedade burguesa que perecia em meio a guerras e crises econômicas. Benjamin se descreve como um menino de classe média de uma boa família, filho de comerciantes de produtos franceses, lembrando em detalhes a atmosfera que cercava a residência de sua família em Berlim. Os textos em prosa consistem em retrospectivas de um ponto de vista histórico materialista. A ternura com que Benjamin se lembra da mãe, conferindo-lhe os poderes arcaicos dos antigos contadores de histórias, está ligada às reflexões dos ensaios "O Narrador"²⁵, "O Autor como Produtor"²⁶ e “Experiência e Pobreza”²⁷, nos quais Benjamin reflete sobre o fim das grandes narrativas nos tempos modernos, vinculando esse final ao surgimento do romance e, também, ao advento da linguagem jornalística. Com exceção deste trabalho, que é único ao explorar as circunstâncias de sua vida pessoal, Benjamin manteve grande discrição em relação a sua família e entes queridos. Além deste livro, só encontraremos em seus diários e em suas correspondências publicadas postumamente²⁸ (em especial nas cartas para Scholem e Adorno), outras relações pessoais sobre as quais tentaremos aprofundar em pesquisas futuras.

²³ WITTE, Bernd. Walter Benjamin: uma biografia. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017.

²⁴ BENJAMIN, W. Infância em Berlim por volta de 1900. (Obras escolhidas v. II) São Paulo: Brasiliense, 2012.

²⁵ BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. (Obras escolhidas v.I). São Paulo: Brasiliense, 2012.

²⁶ Idem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ ADORNO, Theodor; W. BENJAMIN. Correspondência, 1928-1940/Adorno-Benjamin. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

Desde seus primeiros escritos, Benjamin provou ser um outsider intelectual. Textos literários publicados na década de 1910 já atestam seu estilo único. De acordo com Witte, “Benjamin é desde o começo ele mesmo em seus escritos”²⁹. No início da graduação, nos anos imediatamente anteriores à Primeira Guerra Mundial, surge o movimento expressionista com seus artistas, dando voz aos protestos contra a burguesia e anunciando o pressentimento de catástrofes iminentes. Benjamin, que tinha em seu círculo de amigos alguns expressionistas, não se identificava com o expressionismo como um todo. Professava um conceito idealista de transformação social por meio da Revolução Cultural. E durante a obtenção do diploma, envolveu-se em círculos de estudo, movimentos estudantis e publicações que reúnem o debate sobre questões artísticas e morais. Em contraste com o *pathos*³⁰ universal dos expressionistas, Benjamin nos apresentou desde cedo um *pathos* fundado ontológica e teleologicamente.

Devido à sua educação em uma casa paterna liberal alheia às tradições culturais e religiosas do judaísmo, foi somente em 1912 que ele entrou em contato com o sionismo. No entanto, afastou-se do sionismo como movimento político e social, devido ao tipo de nacionalismo, que se opunha aos seus valores pessoais. Em vez disso, ele se identificou com o sionismo cultural. Sua recusa em se engajar politicamente, seja no sionismo ou no sentido do socialismo, durou para sempre. Preferiria a liberdade de desenvolver sua autonomia intelectual. Historicamente, nessa época, Benjamin reivindicava uma redescoberta do romantismo, ao lado de uma distinção entre sensibilidade e razão, o que Kant já havia colocado como base do pensamento moderno.

²⁹ WITTE, B. 2017. Op. cit. p21.

³⁰ No campo da poética, podemos dizer que o Pathos está ligado às emoções provocadas por uma ação dramática nos espectadores durante a apresentação de uma obra. Como observado, pathos (afeto) é um padrão de recepção que pode levar à catarse. O público é, portanto, convidado, por assim dizer, a se identificar com um acontecimento perturbador. É importante notar que pathos foi, na verdade, uma das partes que compõem o subgênero da tragédia grega. Embora originalmente identificado no modo dramático, o patético se manifesta no modo narrativo (prosa fictícia) e também no lírico. Historicamente, o pathos influenciou o Barroco, o Romantismo, o Simbolismo, o Impressionismo e muitas correntes literárias atuais. O pathos expressionista aproxima os artistas de uma relação constante com o “feio”, aproximando-os do horror, do fantástico e do demoníaco. É possível estabelecer uma linha de comportamento expressionista que inclui manifestações pré-históricas, românticas, góticas e barrocas, incluindo, no século XX, várias correntes de vanguarda. Em todas essas correntes e tempos, uma crise espiritual se manifesta pelo grito, horror, chamado ou resignação, protesto. No século XX, claramente em crise em todos os setores, o expressionismo encontra terreno favorável. A questão do pathos na filosofia da experiência de Walter Benjamin tem uma diferenciação: entre vivência (Erlebnis) e experiência (Erfahrung). A vivência, para Benjamin, é uma experiência empobrecida, pode-se dizer: esvaziada. A experiência, por outro lado, diz algo que produz conhecimento sobre o assunto, uma marca. O caminho de experiência por experiência é construído por meio da narração. Ao relatar sua experiência, o sujeito lhe dá um limite, introduz uma forma, apropriando-se da experiência, que se torna experiência. O ato de contar é sempre direto, a fala exige escuta. No processo de análise, quando ocorre a fala, o pathos analisado torna-se patologia.

Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, Benjamin se alistou como voluntário na cavalaria. Essa atitude se deveu pelo fato dele não querer afastar-se de seus amigos, que também estavam alistados. Durante esse tempo, ocorre um acontecimento que o marcará por toda a vida: um casal de amigos muito próximos (Fritz Heinle e Rika Seligson) suicidam-se por desespero diante da guerra. Essas mortes marcam-no como uma espécie de experiência original que separa a idade estudantil e as esperanças ligadas ao movimento juvenil, de uma nova fase que aí se inicia. A morte de Heinle, sobretudo, tem um significado decisivo na vida de Benjamin, que usa a experiência da sobrevivência para testemunhar a produtividade de seu amigo e poeta, atrelando sua morte ao trágico destino dos dramas.

A morte, portanto, é definida como o princípio que dá à figura do poeta o seu contorno definitivo, ao seu texto o significado, à sua obra efeito e credibilidade, de modo semelhante à sua definição posterior no livro sobre o Drama trágico. Essa visão “existencialista” da literatura interpreta o destino do poeta como um destino trágico. Ele precisa necessariamente perecer para poder realizar a sua tarefa própria, a fundação de relações próprias com o mundo.³¹

A indiferença inicial que Benjamin possuía em relação à guerra torna-se uma oposição determinada e fundamentada teoricamente. Ele se eximiu do serviço militar fingindo problemas de saúde e começou a escrever cartas e artigos contra a guerra. Em 1915, Benjamin mudou-se de Berlim para Munique para continuar seus estudos ao lado da namorada Maria Rilke.

Segundo Witte, a construção de uma relação entre o pensamento de Benjamin e as obras de contemporâneos como Ernst Bloch e Georg Lukács é muito estreita. Principalmente "O Espírito da Utopia" de Bloch e "A Teoria do Romance" de Lukács, por se basearem em posições semelhantes na filosofia da história. Em Bloch e Lukács, a melhora “escatológica” esperada no mundo permanece imediatamente ligada à sua miséria atual. Benjamin, na linhagem desses dois autores, considerava-se um opositor esclarecido da guerra, excluído da esfera pública oficial alemã. Neste sentido, segundo Witte, Bloch, Lukács e Benjamin tentam superar o colapso da imagem burguesa do mundo. E o desenho de um mundo inteligível torna-se fuga e protesto contra um estado e uma sociedade dos quais não conseguia se apartar.

³¹ WITTE, B. 2017.Op. cit. p30.

Benjamin atesta desde cedo o seu processo crítico através de uma construção histórico-filosófica que não interpreta o presente como um tempo histórico vazio e neutro, mas como um instante que se estende em direção ao futuro messiânico:

Há uma concepção da história que, confiando na eternidade do tempo, só distingue o ritmo dos homens e das épocas que correm rápida ou lentamente na esteira do progresso. A isso corresponde a ausência de nexos, a falta de precisão e de rigor que ela coloca em relação ao presente. As considerações que se seguem visam, porém, a um determinado estado de coisas no qual a história repousa concentrada em um foco, tal como desde sempre nas imagens utópicas dos pensadores. Os elementos do estado final estão presentes como tendência amorfa do progresso, mas encontram-se profundamente engastados em todo o presente, como as criações e os pensamentos mais ameaçados, difamados e desprezados. Transformar o estado imanente de plenitude de forma pura em estado absoluto, torná-lo visível e soberano no presente - eis a tarefa histórica.³²

Nestes escritos de 1915, Benjamin descreve pela primeira vez a história como mediadora da experiência teológica a que ele aspirava, enquanto literato, como forma de decifrar o espiritual em todas as suas manifestações. De acordo com este texto, restaria apenas libertar o futuro de sua forma presente desfigurada, através do conhecimento. E somente para isso serviria a crítica.

A teoria, a filosofia da história e a crítica literária tornam-se os modos de pensar com os quais Benjamin tenta delinear um método. Todos esses itinerários objetivam colocar a vida e os objetos em contato com uma realidade espiritual que Benjamin chama de idéias, numa linha de pensamento platônica e neokantiana. De acordo com Witte, esse método de Benjamin o levará a sua teoria crítica.

É a teoria que constitui propriamente a fecundidade jorrante da nossa produção, sua saúde, no sentido mais elevado [...] ela propicia isso na medida em que ilumina constantemente um fogo claro e calmo as imagens daquela primeira e mais simples ideia, remontando sempre à produtividade, para poder crescer e se desdobrar. A luz da teoria é infinita, como brilho enquanto tal, por mais limitados que seus objetos possam ser.³³

³² BENJAMIN, W. Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo. 1986. p151.

³³ Walter Benjamin - Gershon Scholem: correspondência 1933 - 1940. Frankfurt: 1980. in: WITTE, B. 2017. Op.cit. p31.

O ensaio “sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”³⁴, que trata da essência da linguagem, foi escrito em torno de 1916 a partir de suas cartas para Gerhard Scholem, amigo que conheceu a partir de 1915, de quem se torna muito próximo, devido ao gosto comum pela arte e pela religião judaica, que ambos estudavam e com quem mantém um vínculo íntimo de amizade ao longo de toda a vida.

Esse texto altamente hermético em sua postura linguística é, assim, um meio de autoquestionamento e de entendimento com o amigo acossado pelas mesmas questões. Nele trata-se de “se confrontar com a essência da linguagem, e na verdade [...] em relação imanente com o judaísmo e com relação aos primeiros capítulos do gênesis”. Essa auto interpretação por carta mostra o quanto a constelação originária do pensamento de Benjamin permaneceu a mesma em meio a todas as transformações.³⁵

A linguagem é considerada a realidade última, contemplada apenas em seu desdobramento, sua exibição. Nesta teoria crítica, construída sobre tais elementos, podemos encontrar o centro do pensamento de Benjamin, no qual a verdade é uma força ativa, messiânica e transformadora do mundo. E onde a história é um *médium* narrativo de experiência, que pode libertar o futuro de sua forma atual por meio do ato de conhecer. A crítica filosófica histórica de Benjamin não interpreta o presente como um tempo histórico vazio, mas como um instante que tende para o futuro messiânico.

Em 1917, Benjamin casa-se com Dora Pollak, eles se mudam para Suíça e lá tem um filho, Stefan. Nosso filósofo ocupa-se, então, com a procura de um tema para sua tese de doutorado, debruçando-se sobre Kant e sobre a doutrina kantiana da experiência, obra que entendia o fundamento do progresso da filosofia como a introdução do platonismo no criticismo, uma nova versão da coisa em si como ideia. Ao anular a redução que Kant e seus seguidores fizeram da experiência à consciência empírica humana, Benjamin atribui à filosofia a tarefa de construir um conceito superior de experiência.

No entanto, Benjamin cedo reconheceu a natureza atual do romantismo e foi reorientado nessa direção em sua busca por um tema para sua tese de doutorado. Daí começa a surgir um trabalho que trata do conceito romântico de crítica da arte. Para Benjamin, o conceito moderno de crítica nasceu do conceito romântico. Porém, para os românticos, a

³⁴ BENJAMIN, W. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana in: Sobre arte, técnica, linguagem e política. Ed. Relógio D'água, 1992.

³⁵ Witte, B. 2017. Op.cit. p32.

crítica tinha um sentido esotérico, baseado em valores místicos sobre o conhecimento e, no que se refere à arte, continha perspectivas poéticas da época que levarão a uma nova concepção da arte na modernidade.

Entre 1918 e 1919, Benjamin se dedicou exclusivamente à pesquisa. E com esse isolamento, isola-se também de informações externas sobre a guerra e as transformações políticas na Alemanha. Apesar dessa introspecção, Benjamin desenvolveu em seus escritos uma profunda sensibilidade para os problemas atuais de sua época. Sua tese, “O Conceito de Crítica de arte no Romantismo Alemão”³⁶ torna-se uma alusão à verdadeira natureza do romantismo, que carrega o messianismo em seu cerne. Pelo exemplo privilegiado da arte e evocando seus predecessores românticos, Benjamin levanta a crítica como método de conhecimento. Portanto, a crítica será definida como um procedimento positivo no sentido de consumo, complementação e sistematização da obra de arte. Como em sua Filosofia da linguagem, Benjamin define as obras de arte como um *continuum*. Vinculado a um sistema transcendental. E a atividade do crítico, diante da arte, deve trabalhar para a revelação da Ideia de arte. A metáfora retirada da tradição mística do romantismo, para Benjamin, nos dá um vislumbre da constelação messiânica à qual sua obra como um todo está ligada. Sua tese foi um trabalho altamente elogiado e recomendado à publicação.

Depois de completar seu doutorado, Benjamin permaneceu na Suíça até o final de 1919, viajando à Áustria em 1920 e alojando-se na casa da família de sua esposa. Essa distância de Berlim também o manteve longe da pressão de seu pai, que tentava persuadir o jovem de 27 anos a procurar um emprego burguês após terminar os estudos. Benjamin, por sua vez, pretendia seguir a carreira de intelectual independente, com o objetivo de obter o título de professor universitário. Durante esse tempo, ele desenvolveu vários planos para publicar uma revista filosófica literária (cujo título seria *Angelus Novus*), que fracassaram.

Em 1922, seus projetos de editar a revista culminaram na compilação de textos que levaram ao grande ensaio sobre o romance "Afinidades eletivas"³⁷, de Goethe. Benjamin foi guiado pelo modelo exemplar de Schlegel sobre a crítica, ao elaborar este ensaio sobre o último romance simbólico de Goethe, um ícone da obra de arte clássica desde o início do século XIX.

³⁶ BENJAMIN, W. O conceito de crítica de arte no romantismo alemão. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

³⁷ BENJAMIN, W. Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe. São Paulo, Duas Cidades; Editora 34, 2009.

Benjamin busca, a partir da crítica à obra de arte clássica, redescobrir a determinação verdadeiramente atual de seu tempo. Isso contradiz a leitura de Friedrich Gundolf, renomado crítico da época, que em sua tradicional interpretação de Goethe vinculava o ser à obra de tal forma que a fábula era considerada a sacralidade do homem natural. Para o nosso filósofo, entretanto, os pólos opostos que aparecem juntos no romance de Goethe pertencem ao reino do mito. No Ensaio sobre as Afinidades Eletivas, ele traduz essa oposição fundamental contra um mundo que permanece no estágio da história natural, pois mostra que o romance é uma reprodução da decadência natural da vida. Lido por Benjamin como meta fábula artístico-metafísica, o romance, em última análise, também abarca a obra do crítico. Na medida em que destrói sua aparência, a verdade se mostra na obra de arte:

No sem-expressão aparece o poder sublime do verdadeiro, na mesma medida em que ele determina a linguagem do mundo real de acordo com as leis do mundo moral. É o sem-expressão que destrói aquilo que ainda sobrevive em toda aparência bela como herança do caos: a totalidade falsa, enganosa - a totalidade absoluta. Só o sem-expressão consome a obra que ele despedaça, fazendo dela um fragmento do mundo verdadeiro, torso de um símbolo. Como categoria da linguagem e da arte, não da obra ou dos gêneros literários, o sem-expressão não pode ser definido de modo mais rigoroso do que mediante uma passagem dos comentários de Hölderlin ao *Édipo*, a qual ainda não parece ter sido reconhecida em seu significado fundamental, que extrapola a teoria da tragédia e mostra-se válida para a teoria da arte de uma maneira geral. Tal passagem diz: "O transporte trágico é, na verdade, vazio o mais desvinculado possível. - Desse modo, na sequência rítmica das representações em que o transporte se apresenta, torna-se necessário isso que se denomina na métrica de cesura, a palavra pura, a interrupção contra rítmica, para fazer frente à mudança rápida das representações em seu ponto mais alto, de tal maneira que apareça não mais a mudança da representação, mas sim a própria representação".³⁸

O lugar da verdade é definido como perdido porque carece de expressão. Somente onde os sistemas de signos da linguagem e da arte (que sempre designam os objetos da vida natural) são neutralizados, onde seu caráter referencial foi removido, a verdade pode emergir. A crítica pode fazer isso porque adere à ausência de expressão, porque isola frases simples com aspas e retira todo o romance de sua afirmação natural por meio da leitura alegórica.

A condição para a possibilidade da verdade é, portanto, o aniquilamento da totalidade enganosa. Aí é necessário compreender o conjunto da obra de arte simbólica também através

³⁸ Idem. p92.

da aparência estética, que em sua essência é entendida como a imanência do todo em cada uma de suas partes.

O ensaio de Benjamin é significativo para a discussão estética da primeira metade do século XX, pois a obra de arte simbólica é questionada de uma forma teoricamente fundamentada, a partir da histórica fratura do mundo burguês. Com isso, o limiar histórico do procedimento ensaístico escolhido por Benjamin encontra sua expressão em “As afinidades eletivas de Goethe”. Sua multiplicidade de camadas e a profundidade de seus significados encantaram os editores e seu texto é publicado na revista “Novas Contribuições Alemãs” sendo Benjamin convidado a partir daí como colaborador. Hofmannsthal, editor-chefe da revista, incentivou o jovem acadêmico. O trabalho conjunto com Hofmannsthal deu início à carreira de Benjamin como publicista e crítico literário. No entanto, o ensaio sobre Afinidades eletivas não foi efetivamente conhecido pela esfera pública até depois de sua reedição em meados da década de 1950.

Após a conclusão deste ensaio sobre a obra de Goethe, Benjamin se dedica à busca de um tema para sua tese de livre-docência. A princípio ele havia planejado algo no campo da filosofia da linguagem, mas no final de 1922 começou a pensar na germanística moderna, com uma pesquisa sobre o barroco e suas origens trágicas. Em 1923, após uma viagem a Frankfurt, começou a se planejar especificamente para apresentar sua tese na Universidade, e em seguida fixou residência na cidade.

Nesse período, Benjamin começa a expressar uma situação econômica muito precária em suas cartas aos amigos, colocando grandes expectativas na aprovação de sua tese em Frankfurt. Os acontecimentos contemporâneos que viveu o levaram a refletir e se posicionar cada vez mais politicamente. De acordo com Witte, Benjamin acreditava que “a melhor defesa que ele poderia fazer daquilo que é alemão era salvar seus tesouros espirituais da falsificação e do esquecimento”³⁹. Nesse sentido, ele queria que seu trabalho sobre a “Origem do drama trágico alemão”⁴⁰ fosse visto como um ato político. Seu messianismo materialista, marcado por referências a Nietzsche, Freud e Marx, dentre outros, o coloca no centro da questão judaica contemporânea.

³⁹ WITTE, B. 2017. Op.cit. p59.

⁴⁰ BENJAMIN, W. Origem do Drama trágico Alemão. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

Durante o inverno de 1923, Benjamin vai a Berlim fazer uma extensa pesquisa na Biblioteca estadual sobre os tópicos de sua tese de livre docência. A busca por fontes gerou até março de 1924 uma coleção de mais de 600 citações de grande abrangência. Ele vai para Capri dedicar-se a escrever isoladamente. E no segundo semestre de 1924, em cartas ao amigo Scholem, declara ter concluído a introdução epistemológico-crítica da obra, bem como os dois primeiros capítulos. Em outubro, Benjamin parte para uma viagem à Itália e de volta a Berlim, terminando a primeira versão da tese, que passa por revisão e é devidamente concluída em 1925, sendo apresentada à Faculdade de Filosofia de Frankfurt. Contudo, recebe como contrapartida as negativas de Schultz, Hans Cornelius e Horkheimer, responsáveis em admiti-lo para as disciplinas de História da Literatura e Estética Geral. A recusa de Frankfurt causa grande frustração em Benjamin, que abandona os planos da carreira acadêmica.

A obra sobre o drama trágico alemão é uma obra de fronteira. Se, por um lado, suas intenções podem parecer conservadoras, na medida em que se dedica a crítica de uma forma histórica da literatura alemã, por outro, com os contornos de uma estética pós-simbólica, sua crítica radical da ciência e sua visão pessimista da história, explica a influência do contexto histórico contemporâneo. Em suas cartas a Scholem, Benjamin acreditava estar em sintonia com as forças históricas mais profundas de seu tempo. E apesar da postura negativa de Frankfurt em relação a sua tese na época, este livro se tornou um dos mais importantes escritos de teoria estética do nosso tempo.

O “prólogo epistemológico crítico” é o ponto essencial de qualquer tratamento da obra, pois contém uma apresentação de seu método. Como ele mesmo observa, “é uma espécie de segundo estágio da primeira obra sobre a linguagem”⁴¹. Como uma doutrina das ideias, Benjamin apresenta sua teoria da linguagem utilizando um aparato neokantiano, mas repleto de novos conteúdos metafísicos. Segundo essa teoria, a palavra pode se tornar o nome da coisa e assim absorver sua ideia, sua essência espiritual. É uma teoria que se opõe à concepção comum de linguagem, segundo a qual as palavras e seu conteúdo semântico designam objetos empíricos. E que só levariam a um conhecimento superior através da construção de conceitos de modo indutivo.

⁴¹ Briefe [cartas]. Hg. Von Theodor Adorno und Gershom Scholem. Frankfurt, 1966. in: WITTE, B. 2017. Op.cit. p62.

Segundo Witte, o enunciado metafísico dessa teoria do conhecimento se afasta do conceito de verdade da ciência positivista e contém em si o reflexo de seu próprio ponto de vista histórico-filosófico. Benjamin tenta resolver a dicotomia sujeito-objeto inserindo um terceiro termo, a linguagem. A língua, para Benjamin, seria o *médium* (o meio apropriado) da verdade.

O método exposto no "prólogo epistemológico-crítico" será seguido com rigor nas análises da primeira parte do livro dedicada ao drama trágico. O drama trágico considera a vida desde sua situação extrema: a morte. Sublinhando esse aspecto, Benjamin revela seu interesse histórico-filosófico, concebendo a história tal como ela se revela no trágico drama barroco, em um lugar catastrófico cheio de escombros e sem sentido metafísico. O conceito e o método de seu procedimento foram orientados pela "Teologia Política" e pela "Sociologia dos Conceitos" de Carl Schmitt, citadas várias vezes por Benjamin. Uma das frases de Schmitt, "Soberano é aquele que decide sobre o estado de exceção"⁴², já contém o programa político que influenciará determinadamente a Benjamin. A imagem metafísica que certa época faz do mundo teria a mesma estrutura que aquela que o ilumina como forma de expressão literária.

Na segunda parte da obra, Benjamin reconstrói a alegoria como forma central de expressão no drama barroco. Enquanto na primeira parte ele tece uma perspectiva analítica, na segunda parte ele desenvolve um viés sintético e usa um procedimento alegórico. A constatação de que na literatura mais avançada de seu tempo - as literaturas dos movimentos de vanguarda - a natureza não se dá mais como algo simbolicamente significativo, torna a valorização da alegoria, uma possibilidade de reelaboração literária. Para Benjamin, o alegorista é um conhecedor por excelência. E o movimento epistêmico da obra pode ser compreendido por meio de categorias teológicas, com o crítico atuando como alegorista para salvar os fenômenos. Assim, segundo Witte, pode-se compreender a unidade formal da obra, pensando nas duas partes do livro como tese e antítese, para as quais, o prólogo que as precede, já está indicado o objetivo.

Em 1924 Benjamin, que eventualmente vivia relações amorosas extraconjugais, conheceu, em Capri, Asja Lãcis, uma letã revolucionária militante envolvida com o teatro de vanguarda. O amor pela comunista foi relatado por Benjamin em suas cartas a Scholem

⁴² WITTE, B. 2017. Op.cit. p64.

como uma “libertação vital”⁴³ que ia além da dimensão privada. Nas trocas intelectuais com Asja, Benjamin se aproximou de “uma visão intensa da atualidade do comunismo radical”⁴⁴. Segundo Witte, esse impulso foi aprofundado pela leitura teórica de “História e consciência de classe”, de Lukács. A influência de Asja Lácis sobre Benjamin, deixou profundas marcas afetivas, mas sobretudo foi através da relação com ela que Benjamin iniciou suas reflexões sobre o marxismo, conheceu Bertolt Brecht, e realizou diversas viagens à Rússia o que culminou na sua grande decepção com a revolução russa, em especial no que tange aos acordos entre Stalin e Hitler.

As trocas com Asja foram registradas num texto escrito em conjunto, intitulado "Nápoles", onde os dois entrelaçam o conceito de *porosidade*, noção que aparecerá em obras posteriores, incluindo as de Scholem e Adorno. Além disso, ao longo de sua relação com Asja, Benjamin teria acompanhado e se apaixonado pelo teatro de vanguarda (pelo teatro proletário como espaço educativo) que praticou, principalmente em seus projetos para o teatro infantil, escrevendo alguns artigos importantes sobre o assunto como o “Programa de teatro infantil proletário”. Seu livro icônico "Rua de mão única" foi dedicado à Asja e contém muitas referências às suas experiências juntos: “Esta rua chama-se Rua Asja Lacis, em homenagem àquela que, na qualidade de engenheiro, a rasgou dentro do autor.”⁴⁵

No entanto, Asja foi apagada da bibliografia e da biografia de Benjamin quando Adorno e Scholem removeram o nome Asja Lácis das referências durante a organização póstuma de sua obra. Asja foi presa e enviada a um campo de concentração em meados de 1938 permanecendo prisioneira por 10 anos. Ela soube da morte de Benjamin após a sua libertação em 1948 e viveu até 1979 com uma prática ativista no teatro de vanguarda. Durante as efervescências de 1968, começou a surgir o resgate da participação e relevância de Asja para o pensamento cultural de esquerda, através de uma arqueologia de sua própria produção intelectual que se refletiu em diversos escritos de sua autoria, bem como em relação a sua influência sobre o pensamento benjaminiano.

Os anos de 1924 e 1925 foram, portanto, decisivos na vida e na obra de Benjamin. Ele dá uma guinada e, de filósofo metafísico, com pretensões acadêmicas, torna-se um

⁴³ Briefe [cartas]. Hg. Von Theodor Adorno und Gershom Scholem. Frankfurt, 1966. in: WITTE op.cit. p60.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ BENJAMIN, W. Rua de mão única. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012. p9.

ensaísta politicamente engajado, aproximando-se cada vez mais do materialismo dialético. Fragmentos dessa virada podem ser encontrados em textos publicados em jornais, revistas e cadernos de cultura a partir de 1925, reunidos e publicados em 1928 sob o título “Rua de mão única”⁴⁶. Este livro não acadêmico tornou-se uma das obras mais importantes da literatura de vanguarda alemã da década de 1920, tanto por seu estilo fragmentário quanto por sua forma gráfica e design. A essência dessa obra seria a política em imagens alegóricas. Benjamin reuniu imagens num caleidoscópio de experiências sociais enquanto escritor. Colocando em prática a forma literária dos conhecimentos estéticos construídos no livro sobre o drama trágico.

As linhas de fuga de ruas convergem em perspectiva para o texto final, dedicado ao Planetarium, no qual o autor desenvolve em suas páginas os traços gerais de uma teoria da história e do sujeito revolucionário - e o faz de fato “com a mão esquerda”, como ele exigia de todo texto que na modernidade pretende ser efetivo (...) No materialismo dialético ao modo benjaminiano, a exploração da natureza surge como o autêntico mal a ser remediado. O meio para isso deveria ser a técnica libertada da “avidéz do lucro da classe dominante”. Salvação da humanidade e salvação da natureza estão portanto indissolúvelmente ligadas para Benjamin.⁴⁷

Nestes textos, ao atribuir ao proletariado o controle das relações entre a humanidade e a natureza, como objetivo da revolução, Benjamin vai além dos objetivos fixados exclusivamente nos processos sociais e econômicos. Nessas declarações ainda encontramos seu messianismo, especialmente na reversão imediata de que a catástrofe histórica da primeira guerra e das crises econômicas, poderia garantir a salvação futura. O messianismo de Benjamin também determina a concepção política invocada como um “Alarme de incêndio”⁴⁸ que deveria cortar o estopim que constitui o domínio contínuo da burguesia, e ameaça um desenvolvimento cultural de mais de três mil anos. Benjamin clama pelo reconhecimento da natureza ambivalente da crise, na qual existe, ao mesmo tempo, um perigo muito alto e uma possibilidade de salvação. A teoria política de Benjamin, portanto, também carrega esse aspecto messiânico.

⁴⁶ BENJAMIN, W. Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 2012.

⁴⁷ WITTE, B. 2017. Op.cit. p72- 73.

⁴⁸ LÖWY, M. 2005. Op.cit.

Em meados de 1926, Benjamin mudou-se para Paris, dedicando-se a ler, escrever, publicar em revistas literárias e traduzir livros do alemão para o francês e vice-versa. De fato, ele se torna um crítico literário. No entanto, vive em meio a crises financeiras e emocionais. Sua instabilidade profissional prejudica o casamento que logo terminará. Nos anos seguintes escreveu para a revista “Mundo Literário”, entre outras publicações. E aplica o modelo desenvolvido para a literatura contemporânea aos seus textos históricos, inaugurando uma série de grandes ensaios.

Na medida em que Benjamin baseia a crítica literária no materialismo e na filosofia da história, ele lhe atribui uma nova função: um papel e uma tarefa no presente, a politização do literato. Quando investiga, em seu ensaio sobre o Surrealismo, de 1929, o despertar do literato para a consciência política e o compromisso com a revolução proletária, fala sobretudo de seu próprio processo. Ao contrário do compromisso concreto dos surrealistas, a definição de Benjamin sobre a tarefa do intelectual é puramente negativa, ele deveria organizar o pessimismo e praticar a aniquilação de imagens falsas. Com isso, surge de modo maduro a sua teoria da história. Já o trabalho das *Passagens*, iniciado em 1927, permanecerá constante e inacabado até a sua morte.

A revolução copernicana na visão histórica é a seguinte: considerava-se como o ponto fixo “o ocorrido” e conferia-se ao presente o esforço de se aproximar, tateando, do conhecimento desse ponto fixo. Agora esta relação deve ser invertida, e o ocorrido, torna-se a reviravolta dialética, o irromper da consciência desperta. Atribui-se à política o primado sobre a história. Os fatos tornam-se algo que acaba de nos tocar, e fixá-los é a tarefa da recordação. E, de fato, o despertar é o caso exemplar da recordação: o caso no qual conseguimos aquilo que é mais próximo, mais banal, mais ao nosso alcance. (...) Existe um saber ainda-não-consciente do ocorrido, cuja promoção tenha a estrutura do despertar.⁴⁹

Benjamin anuncia nas *Passagens* uma “revolução copernicana” em relação à história, ao passado e à memória. O historiador deve compreender as manifestações históricas da sociedade humana como imagens a serem ressignificadas.

No final de 1929, morre a mãe de Benjamin e em 1930 Benjamin e Dora se divorciaram. Nos últimos anos da República de Weimar, que foram ofuscados pela crise econômica global e pela ascensão do nazismo, Benjamin alcançou a posição há muito

⁴⁹ BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p433-4.

cobiçada como um dos mais eminentes críticos da língua alemã. Conseguiu escrever regularmente para as revistas literárias mais importantes de seu tempo, tornando o gênero da resenha cada vez mais nobre, transformando-o em prosa literária. Desse modo, nas críticas de sua época, ele argumentou principalmente contra as teorias conservadoras e fascistas da cultura e da sociedade.

Em "Teorias do fascismo alemão"⁵⁰, ele faz uma crítica política devastadora, tomando como exemplo a mística da guerra de Ernst Jünger e criticando duramente os intelectuais de esquerda. Essa controvérsia culmina em "Melancolia de esquerda"⁵¹, uma revisão dos poemas de Erich Kästner, em que Benjamin reconstrói a posição política de Kästner como uma transformação da luta política em artigo de consumo. Para Benjamin, a literatura deveria ter uma função organizacional, paralela e à frente de seu caráter de obra.

Na resenha "A politização da Intelligentsia", sobre "Os funcionários", de Siegfried Kracauer, Benjamin lê o texto de Kracauer como um ensino teórico e construtivo capaz de promover algo tão real quanto a politização da própria classe. A crítica de Benjamin oferece uma caracterização social do escritor, e o autor aparece como um "catador de lixo" que coleta restos de linguagem para reciclá-los com humanidade, interioridade e profundidade.

O "catador de lixo" aparece como uma alegoria do autor porque, como os funcionários de Kracauer, ele está excluído dos dois grandes grupos de classe, a burguesia e o proletariado. Segundo Witte, o lixeiro surge como crítico da linguagem e em seu gesto lembra o Angelus Novus, sempre invocado por Benjamin desde seus escritos a partir de 1920. Nessas reflexões encontramos uma análise precisa da situação política e social. A tarefa que Benjamin atribui ao intelectual revolucionário é esclarecer esses grupos sobre seu status social, despojá-los de sua alienação e, assim, evitar sua submissão ao nazismo.

Combinando reflexões sociológicas com teoria estética e orientações políticas, a resenha crítica sobre Kracauer é exemplar na produção jornalística de Benjamin dessa época. Em geral, esses elementos são encontrados em todos os textos do período, bem como em suas obras para o rádio. O trabalho de Benjamin como radiojornalista não era apenas uma atividade secundária para fins financeiros. Sendo um dos pioneiros deste meio,

⁵⁰ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas v.I). São Paulo: Brasiliense, 2012.

⁵¹ Idem.

desenvolveu a partir daí as experiências que lhe permitiram formular uma teoria da obra de arte não aurática na era da reprodutibilidade técnica.

Nos seus modelos radiofônicos, nas suas peças e nas suas palestras de crítica literária, procurou utilizar o aparato da reprodução técnica para contrariar o imenso crescimento da mentalidade consumista, estimulando o ouvinte à reflexão e também à produção e fruição cultural. Para Benjamin, um rádio refuncionalizado, e a reformulação dos meios de reprodutibilidade técnica das artes, uma vez transformados em meio dialógico, devem superar as barreiras que separam o realizador (autor, produtor, artista) do público, tornando-se modelos de uma nova realidade para a arte popular.

O trabalho jornalístico e político-midiático de Benjamin nesses anos foi determinado pela intensa troca intelectual com Bertolt Brecht. Nos textos e peças de Brecht, Benjamin encontra o *médium* do texto poético de vanguarda que confirma a aplicação prática de sua teoria da literatura com uma função organizacional. Ele escreveu vários ensaios sobre Brecht, alguns dos quais apareceram em jornais e revistas para os quais contribuiu. Entre esses textos destaca-se o ensaio "O que é o teatro épico"⁵², que oferece um primeiro inventário teórico da nova forma dramatúrgica de Brecht e da nova práxis cênica. Na tradição do Esclarecimento (*aufklärung*), onde se encontra com essas reflexões, Benjamin também tenta vincular sua moralidade política às situações cotidianas.

Em 1930, Benjamin e Brecht trabalharam juntos para criar uma revista intitulada "Crise e Crítica". No entanto, apesar dos esforços, mais uma vez o projeto de publicação de uma revista não foi concluído, assim como outros planos de publicar seus ensaios reunidos em livros. Soma-se a isso o agravamento de sua situação financeira instável com crises depressivas e subsequentes viagens de exílio. Benjamin chegou, em 1931, a montar um diário intitulado "Diário de 7 de agosto de 1931 até minha morte", prometendo nas primeiras linhas que o diário seria breve.

Ao fim de julho de 1932, pouco antes de seu aniversário de 40 anos, ele voltou de Ibiza até a França para por em prática, em um hotel em Nice, o plano já várias vezes considerado: deixar a vida voluntariamente. Em uma carta de 26 de julho a Scholem, ele fala do "profundo cansaço" que lhe acometeu. Seus trabalhos seriam "vitórias em pequena escala, mas a elas correspondem derrotas em grande escala". Um dia, após esse balanço desesperado ele elaborou o seu testamento, no qual deixou a Scholem todos

⁵² Ibidem.

os seus manuscritos, nomeou Egon Wissing por carta como seu executor testamentário e escreveu curtas cartas de despedida as pessoas que ele se sentia mais próximo (...) Por que ele não realizou o ato após esses anúncios e esses preparativos minuciosos, permanece incerto.⁵³

Continua trabalhando e se aprofunda no projeto "Infância Berlinense". Desenvolveu ensaios importantes sobre Proust, Baudelaire e Kafka. E a escrita de suas memórias de infância é fortemente inspirada em "Em busca do tempo perdido" de Proust⁵⁴. Segundo Witte, a escrita de suas memórias de infância marca o fim de uma época na história de vida de Benjamin e, igualmente, o fim de uma época na história mundial. Mas a edição desta obra, tão ansiada, só se realizou postumamente, em 1950, organizada por Theodor Adorno.

No início de 1933, Benjamin refugiou-se novamente em Ibiza, após uma curta estadia em Paris. Seus textos continuam sendo publicados em jornais e revistas sob pseudônimos. Enquanto isso, muitos mais foram recusados em publicações e conferências. Ele esperava que seu ensaio programático "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica"⁵⁵ fosse publicado na edição alemã da revista "Literatura Internacional", mas foi contestado pelos editores.

Uma possibilidade real de trabalho abre-se então para Benjamin, na *Social Research Review*, por meio de sua ligação com o Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt, estimulado por Adorno, na época um jovem intelectual ferozmente encantado com o sentido filosófico da obra de Benjamin. O instituto mudou sua sede para Paris, depois para Nova York. Por sua vez, Benjamin publicou, entre vários outros ensaios, "Sobre a situação social atual do escritor francês" e "Sobre alguns temas em Baudelaire"⁵⁶. No entanto, Horkheimer, diretor do instituto e editor da revista, pedia muitos cortes e exclusões de temas inteiros nos textos de Benjamin. Uma situação que incomodou profundamente nosso filósofo. Ao mesmo tempo, sua amizade com Adorno se fortaleceu, e por muito tempo eles mantiveram a interlocução por cartas.

⁵³ WITTE, B. 2017. Op.cit.

⁵⁴ Benjamin foi um dos primeiros tradutores de "Em busca do tempo perdido", de Proust.

⁵⁵ BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. (Obras escolhidas v.I). São Paulo: Brasiliense, 2012.

⁵⁶ BENJAMIN, W. Charles Baudelaire, um crítico no auge do Capitalismo. (Obras escolhidas V.III) São Paulo: Brasiliense, 1994.

Entre 1934 e 1935, além da situação no Instituto de Frankfurt, viveu completamente recluso em Sanremo, permanecendo hospedado na pensão da ex-mulher. Entre 1935 e 1937, a maioria das cartas para Adorno continha reclamações sobre sua situação financeira. O empobrecimento levou ao isolamento e Benjamin perdeu contato com grande parte de seus amigos e interlocutores. Mas continuou a se dedicar aos estudos, leituras e produção textual, sobretudo as suas memórias da infância em Berlim e o livro das Passagens.

Desse modo, as experiências intelectuais da República de Weimar, a sua posição de outsider, as várias viagens, interlocuções e isolamentos levaram-no a aprofundar uma teoria da obra de arte não aurática. Escreveu o ensaio "O autor como produtor"⁵⁷ e retomou o texto sobre a obra de arte na era das técnicas de produção (1936). Nele, Benjamin desenvolve as categorias de uma teoria estética que se despede definitivamente do conceito tradicional de obra de arte. Na sua construção, define a arte desde a Antiguidade até aos dias de hoje, numa trajetória cultural. As teses de Benjamin representam uma tentativa de compreender a arte a partir da análise dos processos artísticos mais recentes (como o teatro de Brecht, a literatura de kafka e o cinema de Chaplin). No entanto, por mais revolucionária que seja, a teoria de Benjamin é baseada no otimismo do Esclarecimento, em que a arte seria um meio privilegiado de transformação social.

Com sua obstinação característica, Benjamin aceitou uma pesquisa encomendada pelo Instituto de Frankfurt sobre Eduard Fuchs "O Colecionador e o Historiador" (1937) como uma oportunidade para criticar o processo não dialético da história cultural materialista. Também critica o realismo socialista e analisa as condições da produção artística, em consonância com o que Marx fez em relação às condições da produção econômica. Paralelamente, trabalhou na conferência "O autor como produtor" e nos Ensaios sobre Kafka e Baudelaire.

De acordo com Witte, Benjamin via a tarefa do escritor conectando uma esperança mística a uma tarefa revolucionária. Ele acreditava na escrita como um processo de estudo aberto à reformulação e por isso submeteu seu material à análise de amigos e colegas em um diálogo essencial em todo seu processo de escrita. O crítico mais duro de Benjamin era ele mesmo e, em meio ao contexto global em uma escalada dramática do fascismo, em 1938 e

⁵⁷ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas v.I). São Paulo: Brasiliense, 2012.

enfrentando a ameaça real de destruição da Europa, Benjamin também via seu trabalho de vida ameaçado.

Nos anos da última década de sua vida, ele aprimorou seus estudos sobre Marx e Freud, que se refletem nos textos da época. Trabalha paralelamente e ao mesmo tempo em vários projetos, entre os quais “Paris, capital do século XIX”⁵⁸, onde desenvolve o conceito de fetichismo da mercadoria. Neste ponto, Benjamin reflete sobre a história e sobre a arte do século XIX em relação à sociedade capitalista, fazendo-o dialeticamente, invocando o passado contra as falsas tendências do presente que, segundo ele, distorciam as funções próprias da história e da arte. Assim, ao compreender a história da humanidade como um sonho, ele interpreta que os verdadeiros impulsos e desejos do homem que almeja a realização e a felicidade estão incorretamente expressos, inadequadamente reprimidos. Esta história como sonho impede a humanidade de acordar. E seu despertar significaria, para Benjamin, o fim da historiografia tradicional e o alvorecer de um reino messiânico.

Daí surge também o projeto de um livro sobre Baudelaire "Charles Baudelaire: um poeta na era do capitalismo avançado"⁵⁹. Nessa obra, Benjamin deixou traços claros de um marxismo experimental baseado em seu método crítico. De acordo com Witte:

A construção filosófico-histórica de Benjamin assenta sobre a experiência de que a história, ao entrar uma vez no estágio da sociedade produtora de mercadorias, não pode mais produzir algo qualitativamente novo, mas apenas perpetuar-se como renovação elegante do estado do mundo sempre mau. Unicamente a interrupção desse estado - este é o ponto de fuga messiânico ao qual o materialismo dialético de Benjamin aspira, mas que ele não elabora mais - possibilitaria a inauguração de um novo mundo.⁶⁰

Benjamin enviou o manuscrito a Nova York acompanhado de uma carta de orgulho pelo trabalho realizado e descrevendo as precárias condições por que passou durante sua execução. Poucas semanas depois, Adorno comunicou-lhe em longa carta a rejeição do texto pela direção do instituto, justificada pelo próprio Adorno com severas críticas, ligadas às posições políticas de Benjamin, mas também às escolhas metodológicas, que agravaram os problemas. As condições emocionais de Benjamin, como ele relata em suas cartas a

⁵⁸ BENJAMIN, W. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

⁵⁹ BENJAMIN, W. Charles Baudelaire, um lírico no auge do Capitalismo. (Obras escolhidas V.III) São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁶⁰ WITTE, B. 2017. Op.cit. p130.

Scholem, geraram um período de depressão persistente cujas circunstâncias eram cada vez mais sombrias. Em 1938, Benjamin escreveu a Adorno:

Meu irmão foi transferido para a penitenciária de Wilsnack, onde trabalha na construção de estradas. A existência ali ainda deve ser suportável. O pesadelo que acomete as pessoas em sua situação, pelo que ouço frequentemente na Alemanha, é menos o próximo dia de prisão do que o campo de concentração que as ameaça, após vários anos de cárcere.⁶¹

Quatro anos depois, Georg Benjamin é assassinado em Mauthausen. Quanto ao filho, Stefan, Benjamin permaneceu mais tranquilo, pois tendo conseguido escapar da Viena ocupada pelos nazistas com sua mãe, Dora, ele estava seguro em Londres. No início de 1939, a Gestapo deu início ao processo de expatriação de Walter Benjamin em Berlim, com a justificativa que ele havia publicado na revista de Moscou "A Palavra". Desde então, Benjamin teve que viajar com o documento francês de refugiado da Alemanha. Sua situação financeira insuportável levou Benjamin a tentar vender o quadro de Klee *Angelus Novus*, imagem que ele carregava consigo há anos.

Nesse contexto, segundo Witte, o caráter fragmentário das passagens adquire um significado preciso. A organização dos documentos de arquivo em ordem alfabética, usando letras maiúsculas e minúsculas, fornece uma espécie de enciclopédia. Benjamin, como historiador materialista, limita-se ao papel de colecionador. O despertar do sonho coletivo que Benjamin gostaria de operar revela-se como a imagem de um indivíduo deixado sozinho pelo sujeito coletivo da história.

No final de 1939, o exército alemão invadiu a Polônia. Quando a guerra estourou, Benjamin havia acabado de escrever seu ensaio "sobre alguns temas em Baudelaire". Mais tarde, ele foi preso em um campo de detenção e enviado para um campo de trabalhos forçados com todos os outros fugitivos alemães na França. No campo, além da fragilidade mental, seus problemas de saúde se agravaram. Mas, calmamente, ele ensinou aos seus companheiros de prisão um curso avançado de filosofia e tentou ainda publicar uma revista (!). Poucos meses depois, graças à intervenção de amigos franceses, ele foi libertado. Após sua libertação, voltou para uma Paris escura que estava em alerta geral.

⁶¹ Briefe [cartas]. Hg. Von Theodor Adorno und Gershom Scholem. Frankfurt, 1966. in: WITTE op.cit. p131.

No início da década de 1940, Benjamin renovou sua ficha na Biblioteca Nacional por um ano e decidiu continuar seu trabalho sobre Baudelaire. Paralelamente, começaram a surgir as teses "Sobre o conceito de história"⁶². Reflexões desenvolvidas nos últimos vinte anos, as teses foram concebidas como um esclarecimento metodológico para a continuação da obra acerca de Baudelaire, bem como uma reflexão fundamental sobre a essência do tempo histórico e as tarefas do historiador materialista.

Em maio de 1940, as tropas de Hitler invadiram a Holanda, a Bélgica e a França. Em junho, pouco antes de os nazistas ocuparem Paris, Benjamin fugiu para o sul com sua irmã, levando uma bolsa e uma máscara de gás. Seus manuscritos permaneceram em Paris, confiando as "Passagens" para George Bataille e enviando uma versão das teses à Hannah Arendt. Depois de obter um visto para os Estados Unidos com a ajuda de Adorno e Horkheimer, parte para a Catalunha, com um grupo de fugitivos, pelos Pireneus. Como não tinham visto de saída da França, foram rejeitados pelos aduaneiros espanhóis, obrigados a pernoitar em uma pousada em Portbou. Ao amanhecer, o grupo soube que o posto de fronteira havia sido removido, mas Benjamin havia se suicidado ainda na madrugada por overdose de morfina.⁶³

1.2 Reprodutibilidade Técnica, Magia e Política

A noção de experiência é fundamental para compreender as reflexões de Benjamin sobre a arte e sobre as transformações que as técnicas de reprodução tiveram na realização e fruição artístico-cultural da época. Um conceito central na filosofia benjaminiana, a experiência, cobre toda a sua obra, desde os escritos da juventude⁶⁴. Tentando costurar as noções e conceitos essenciais para o pensamento de Benjamin, apresentaremos uma visão geral dos ensaios da maturidade nos quais nos concentramos a partir do livro "Magia e técnica, arte e política - Ensaios sobre literatura e história da cultura". Escolhemos os textos

⁶² BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. (Obras escolhidas v.I). São Paulo: Brasiliense, 2012.

⁶³ No túmulo de Benjamin em Portbou, lê-se que 'Não há documento da cultura que não seja também da barbárie'.

⁶⁴ Textos "Erfahrung" (Experiência, 1913. In W. Benjamin, A criança, o brinquedo, a educação, São Paulo: Summus, 1984.) e "Ueber das Programm der Kommenden Philosophie" (Sobre o programa da Filosofia por vir. In W. Benjamin, Gesammelte Werke. Frankfurt/Main: SuhrKamp, 1977.).

que tratam das transformações técnicas da produção artística e que, conseqüentemente, exercem mudanças na experiência estética: “O surrealismo” (1929); “A imagem de Proust” (1929); “O que é o teatro épico” (1931); “Pequena história da fotografia” (1931); “Experiência e pobreza” (1933); “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (1936); e “O narrador” (1936). Para completar o quadro, escolhemos também o ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1939), presente em “Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo”.

Nestes ensaios, Benjamin trabalha a questão da experiência a partir de uma perspectiva em que, por um lado, demonstra o enfraquecimento da experiência no mundo capitalista moderno, em detrimento de outro conceito, o de vivência. E, por outro lado, desenvolve uma reflexão sobre a necessidade de reconstruir a experiência para garantir memórias e palavras comuns ao empoderamento social. Benjamin apresenta uma problemática que vincula a crise da experiência ao fim das grandes narrativas, ao fim da arte de contar histórias.

O diagnóstico da perda da experiência em Benjamin não deve ser reduzido a uma simples dimensão romântica e nostálgica. Está relacionado com sua filosofia do ponto de vista histórico e com sua teoria estética. Para Benjamin, a arte de contar histórias é cada vez mais rara porque parte da transmissão de uma experiência plena, cujas condições não existem mais na sociedade moderna. A distância entre os grupos sociais, mas principalmente em relação às gerações, tornou-se um abismo porque as condições de vida e os processos de produção material evoluem a passos acelerados.

O empobrecimento da arte narrativa resultaria do declínio da tradição da memória comum, que garantia a existência de uma experiência coletiva, vinculada ao trabalho e ao tempo compartilhado pela linguagem. A degradação da experiência revela o processo de fragmentação próprio da secularização, que Benjamin relaciona justamente com a perda da aura da obra de arte. Quando a experiência coletiva se perde e a tradição deixa de oferecer um alicerce seguro, surgem outras formas narrativas que se tornam predominantes, como o romance, a informação jornalística e o cinema. Enquanto a narrativa antiga se caracterizava pela abertura interpretativa, o romance moderno aponta para um fechamento, o texto jornalístico é fragmentado e o cinema é tecnicista.

No ensaio “O Surrealismo”, de 1929, Benjamin afirma que o campo da literatura é explorado por dentro, pois seus artistas levam a escrita ao extremo. Tomando “Uma

temporada no inferno” de Rimbaud como ponto de partida, ele considera o livro uma das obras originais do movimento. Segundo Benjamin, o surrealismo viveu constantemente fases de transformação, usando o sonho como estrutura que libera a individualidade para o mundo, uma experiência viva e fecunda. Porém, não seria literatura, mas manifestação, palavra, lanterna. A experiência surrealista iria além do êxtase litúrgico ou lisérgico, ocorreria em uma “iluminação profana, de inspiração materialista e antropológica, à qual o haxixe e o ópio, podem servir de propedêutica (embora perigosa).”⁶⁵. Segundo Benjamin, as obras que mais fortemente anunciam o movimento surrealista são “Paysan de Paris”, de Aragon, e “Nadja”, de Breton, que revelam pensamentos críticos em relação às crises da sociedade européia da época.

Benjamin avalia estrategicamente as posições alcançadas pelo surrealismo, examinando o modo de pensar difundido pela chamada “inteligência burguesa de esquerda”. Ao vincular os movimentos alemão e russo, ele aponta para a característica das posições da esquerda burguesa como um elo irreparável entre a moral idealista e a prática política. Para Benjamin, desde Bakunin⁶⁶, não havia na europa um conceito radical de liberdade e os surrealistas teriam resgatado esse conceito, sendo os primeiros a liquidar o ideal fossilizado de liberdade dos moralistas e humanistas, pois sabiam que a liberdade só poderia ser obtida por meio de sacrifícios. Sendo “a forma revolucionária da libertação da humanidade a única causa que valeria a pena servir”⁶⁷.

Para Benjamin, o surrealismo, em todos os seus aspectos, envolve o mesmo tema: “mobilizar para a revolução as energias da embriaguez”⁶⁸. Esta seria sua tarefa mais genuína, semelhante à tarefa anarquista.

A estética do pintor, do poeta *en état de surprise*, da arte como a reação do indivíduo “surpreendido”, encontra-se inscrita em certos preconceitos românticos altamente fatídicos. Toda investigação séria dos dons e fenômenos ocultos, surrealistas, fantasmagóricos, pressupõe implicações dialéticas de que o espírito romântico não pode jamais se apropriar. Pois

⁶⁵ BENJAMIN, W. “O surrealismo”. 2012. Op.cit. p23

⁶⁶ Bakunin (1814 - 1876) foi um brilhante pensador anarquista russo que desenvolveu uma série de pensamentos anarquistas e fundou a Aliança da Social Democracia. Para Bakunin, a liberdade seria “o único espaço onde podem crescer e desenvolver-se a inteligência, a dignidade e a felicidade dos homens (...) consiste no pleno desenvolvimento de todas as potencialidades materiais, intelectuais e morais que se encontram em estado latente em cada um”. In BAKUNIN, Michael. Textos anarquistas. Porto Alegre: L&PM, 1999.

⁶⁷ BENJAMIN, W. “O surrealismo”. 2012. Op.cit. p33.

⁶⁸ Idem. p.34

não nos serve de nada sublinhar patética ou fanaticamente no enigmático o seu lado enigmático; muito antes, só penetramos o mistério na medida que o reencontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano.⁶⁹

Segundo Benjamin, a resposta central à pergunta sobre as hipóteses da revolução seria definir o lugar das transformações sociais, se na opinião pessoal ou nas relações externas. Para ele, o surrealismo estava perto de uma resposta comunista a essa pergunta. O que significa uma espécie de pessimismo absoluto sobre o destino da literatura, uma desconfiança no destino da liberdade e no destino da humanidade. Sobretudo, uma desconfiança em relação a possibilidade de entendimento mútuo entre as classes, os diferentes povos e indivíduos:

Pessimismo em todos os planos. Sim, certamente e totalmente, Desconfiança quanto ao destino da literatura, desconfiança quanto ao destino da liberdade, desconfiança quanto ao destino do homem europeu, mas, sobretudo tripla desconfiança diante de toda acomodação: entre as classes, entre os povos, entre os indivíduos.⁷⁰

Se, para Benjamin, a dupla tarefa da inteligência revolucionária era derrubar a hegemonia intelectual e estabelecer contato direto com as massas proletárias, ela falhou na segunda parte da tarefa, já que não poderia mais ser realizada de forma contemplativa. Por outro lado, como Trotsky apontou em "Literatura e Revolução", o advento de poetas, artistas e pensadores proletários só poderia emergir de uma revolução bem-sucedida. A experiência surrealista seria o fruto de uma destruição social que produziria *imagens dialéticas*⁷¹. Obras que abrem espaço para a reflexão sobre o homem interior, a psique e o individualismo, e em que há sempre um resto de coletividade que precisa ser considerado. Segundo Benjamin,

⁶⁹ Ibidem. p33

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ A imagem surge como conceito central em Benjamin junto com a noção de aura, que oferece algumas definições sobre o termo, indicando um dos principais paradoxos que encontra em seus estudos sobre imagens: o de constituir-se na presença de uma ausência. Benjamin define a imagem dialética a partir de seus ensaios sobre arte, mas sobretudo em seu trabalho sobre Passagens. A imagem dialética nasce do choque de temporalidades. A imagem surge como uma espécie de iluminação que apela ao conhecível e revela algo instantâneo à nossa percepção. Só as imagens dialéticas são autenticamente históricas, surgem necessariamente de uma nova percepção, do choque de duas polaridades "dialéticas", da tensão que leva o passado a colocar o presente em situação crítica numa espécie de síntese. A dialética é a presença simultânea de elementos contraditórios que se determinam em uma dinâmica transformadora. Não é o passado que ilumina o presente, nem o presente que ilumina o passado; mas a imagem é o que acontece aqui e agora como um raio, formando uma constelação. O que é específico na concepção de dialética de Benjamin é sua valorização do olhar, que resulta da compreensão de que o presente é o tempo da experiência, por meio das imagens do passado (memória), a dialética da experiência da temporalidade, a contradição da relação entre passado e presente.

somente quando a vida material e o espaço das imagens se interpenetrarem profundamente, as tensões revolucionárias se transformarão em irrupções do corpo coletivo. Os surrealistas entenderam os slogans do manifesto comunista e os soaram como uma espécie de despertar para a sociedade da época.

Em "A imagem de Proust", também de 1929, Benjamin afirma que o autor está cumprindo o compromisso de reintroduzir o infinito nos limites da existência individual burguesa. A experiência de Proust nada tem a ver com a experiência coletiva baseada na velha narrativa. Mas a singularidade da experiência em Proust, que Benjamin define como vivência, torna-se uma busca universal, um aprofundamento da memória: Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes ou depois".⁷²

Segundo Benjamin, o golpe de gênio de Proust reside no fato de não ter escrito memórias, mas sim na busca de analogias e semelhanças entre o passado e o presente, já que a tarefa do escritor não seria simplesmente lembrar fatos, mas subtraí-los das contingências do tempo por meio de metáforas.

Proust descreve uma classe obrigada a dissimular integralmente sua base material, e que em consequência precisa imitar um feudalismo sem significação econômica, o qual, por isso mesmo, é tanto mais utilizável como máscara da grande burguesia. Esse desiludido e implacável desmistificador do eu, do amor, da moral, como o próprio Proust se via, transforma toda a sua ilimitada arte num véu destinado a encobrir o mistério único e decisivo de sua classe: o econômico. Não como se, com isso, estivesse a seu serviço. Ele está apenas à sua frente. O que ela vive começa a tornar-se compreensível graças a ele. Grande parte, porém, da grandeza dessa obra permanecerá oculta ou inexplorada até que essa classe, na luta final, tenha dado a conhecer suas características mais cortantes.⁷³

Embora certas características do idealismo sobrevivam em Proust, não são elas que determinam o sentido da obra "Em busca do tempo perdido". A eternidade que Proust antevê, segundo Benjamin, não é a do tempo infinito, mas a do tempo entrelaçado. O seu verdadeiro interesse é o passar do tempo na sua forma mais verdadeira e, portanto, ainda mais transversal, que se manifesta mais diretamente na reminiscência e no envelhecimento.

⁷² BENJAMIN, W. "A imagem de Proust". 2012. Op.cit. p.37.

⁷³ Idem p. 46.

Proust teria sido o único a introduzir em nossa vida contemporânea o mundo da correspondência captado principalmente pelos românticos e em particular por Baudelaire. É a obra da *memória involuntária*⁷⁴, uma força regeneradora capaz de enfrentar o envelhecimento incessante, quando o passado se reflete no "instante":

Uma estilística fisiológica nos levaria ao centro de sua criação. Em vista da tenacidade especial com que as recordações são preservadas no olfato (e de modo algum odores na recordação!), não podemos considerar acidental a sensibilidade de Proust aos odores. Sem dúvida, a maioria das recordações que buscamos aparecem à nossa frente sob a forma de imagens visuais. Mesmo as formações espontâneas da *mémoire involuntaire* são ainda imagens visuais. Em grande parte isoladas, apesar do caráter enigmático da sua presença. Mas justamente por isso, se quisermos captar com pleno conhecimento de causa a vibração mais íntima dessa literatura, temos que mergulhar numa camada especial dessa memória involuntária, a mais profunda, na qual os momentos da recordação anunciam-nos, não mais isoladamente, com imagens, mas disformes, não visuais, indefinidos e densos, um todo, como o peso da rede anuncia sua pesca ao pescador. O odor é o sentido do peso daquele que lança suas redes no oceano do *temps perdu*.⁷⁵

Para Benjamin, "Em Busca do Tempo Perdido" é uma tentativa de “galvanizar a vida humana com a elevada presença do espírito”⁷⁶. O produto de Proust não é uma reflexão, mas uma apresentação imbuída da verdade de que não temos tempo para viver as tragédias que a existência desencadeia. É isso que nos envelhece, e os sinais de envelhecimento, rugas, são inscrições na pele de nossas paixões, vícios e conhecimentos. Segundo Benjamin, Proust sabia melhor do que ninguém como mostrar essas coisas. Ele indicou perfeitamente as características duradouras que fazem parte da nossa história, comunicando-se com o leitor de forma estimulante. Abordou a experiência sem interesse metafísico, sem tendência construtivista e morreu da mesma falta de experiência que lhe permitiu escrever a sua obra.

⁷⁴ Na memória involuntária, são os pequenos detalhes que nos fazem reviver o passado dentro de nós: cheiros, sabores, sons, crianças. É a memória do corpo, a memória inscrita nas sensações, que de repente traz de volta um passado que parecia morto. O passado chega, se solta, ressoa, com força, de repente, irrompe em nossa vida, no “tempo de agora”. O trabalho da memória involuntária não consiste em fazer corresponder a memória a uma realidade vivida: talvez seja esta a vã tarefa perseguida pela memória voluntária, mas para quem se entrega à memória involuntária o que importa não é o passado em si, mas a própria memória, ou o tecido da sua memória, uma obra que lembra “Penélope”. Para Benjamin, porém, não se pode escapar completamente do tempo: assim, as memórias ressuscitadas pela memória involuntária o conduzem a uma filosofia da história, e os elementos inacabados do passado devem permitir uma nova abordagem da escrita da história. Precisamos reapropriar os elementos inacabados do passado e trazê-los de volta à vida no presente, reapropriar a história, reescrevê-la: a função do artista, mas acima de tudo do historiador materialista e da ação política.

⁷⁵ BENJAMIN, W. “A imagem de Proust”. 2012. Op.cit. p.50.

⁷⁶ Idem. p47.

Em “O que é teatro épico?”, de 1931, ensaio sobre Brecht, Benjamin questiona o que aconteceu em seu tempo com o teatro, tomando o palco como referência e evocando o desaparecimento da orquestra e a ruptura da quarta parede. Segundo Benjamin, Brecht estava inaugurando um teatro no qual seus textos e peças abrem caminho para novas formas de atuação e fruição teatral. Benjamin nos oferece um inventário teórico dessa nova forma dramática e da nova prática cênica de Brecht.

Brecht teria rompido com a convicção de que o teatro é baseado na literatura. Usando o texto com uma função instrumental a serviço de uma ideologia. O teatro, a dramaturgia, poderiam então adquirir novas características no mundo contemporâneo. Uma terceira via, diferente do teatro clássico (destinado a manter o *status quo* da burguesia) e também diferente do teatro político de esquerda (com tom panfletário).

Um teatro contemporâneo sob a forma de peças-tese, com caráter político, parecia a única forma de fazer justiça a essa tribuna. Mas, qualquer que tenha sido o funcionamento desse teatro político, do ponto de vista social ele se limitou a franquear às massas proletárias posições que o aparelho teatral havia criado para as burguesias. As relações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretor e atores quase não se modificaram. O teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente essas relações.⁷⁷

Para Benjamin, o teatro épico é gestual. A questão problematizada é se esse tipo de teatro também seria literário. O gesto é o seu material e a correta aplicação deste material, sua tarefa. Aventurando-se na difícil questão da função do texto no teatro épico, Benjamin descobre que em alguns casos uma de suas funções seria interromper a ação. Para o teatro épico, a interrupção da ação estaria em primeiro plano. Em vez disso, o teatro épico manteria uma consciência incessante, viva e produtiva. Essa consciência lhe permitiria ordenar experimentalmente os elementos da realidade, e é ao final desse processo que suas reais condições aparecerão com espanto. A interrupção do ato seria uma abertura interpretativa.

A condição descoberta pelo teatro épico é a dialética em estado de repouso. Pois assim como para Hegel o fluxo do tempo não é a matriz da dialética, mas somente o meio em que ela se apresenta, podemos dizer que no teatro épico a matriz da dialética não é a sequência contraditória das declarações e dos comportamentos, mas o próprio gesto.⁷⁸

⁷⁷ W. Benjamin. “O que é teatro épico?” 2012. Op. cit. p84.

⁷⁸ Idem p.94.

De acordo com Benjamin, quando o fluxo real da vida é represado, no instante em que seu curso é interrompido, sentimos um refluxo. Esse refluxo é o espanto. O objeto mais autêntico deste espanto, o assombro, é a dialética em estado de repouso.

A característica mais forte do teatro de Brecht, para Benjamin, seria a tentativa de transformar um interesse imediato em um interesse aprofundado. O teatro épico seria voltado para pessoas interessadas e, também, à tentativa de interessar as massas. Não em vão como formação, mas através de um materialismo dialético que permite descobrir condições de possibilidade pela interrupção dos atos. As formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas do cinema e do rádio. Estariam no mesmo nível das transformações técnicas da produção artística do período. Benjamin retoma, em certo sentido, sua tese sobre a crítica do romantismo, inserindo Brecht e seus personagens não heróicos em uma nova tradição diferente da tragédia e do próprio romantismo. Nessa construção histórica, Benjamin relaciona conceitos sobre o fim da obra de arte autônoma em um contexto de ruptura secular, na tentativa de transformar o aparato teatral em ferramenta de comunicação para a promoção do auto-esclarecimento das massas. Em Brecht, Benjamin encontra a confirmação e a aplicação prática de sua teoria sobre a literatura funcional. Ele viu no texto poético do dramaturgo um trabalho com funções políticas, educacionais e organizativas.

Por sua vez, em “A pequena história da fotografia”, também de 1931, Benjamin afirma que a história da fotografia revela um objetivo comum: “fixar as imagens na câmara obscura, que era conhecida pelo menos desde Leonardo.”⁷⁹ Com a invenção de Niepce e Daguerre⁸⁰ criaram-se as condições para um desenvolvimento contínuo e acelerado, com o apoderamento da nova técnica para fins lucrativos e de modo massivo. Durante essa história de cerca de cem anos, na época, muitas reflexões e debates sobre a nova técnica haviam surgido e se desenvolvido, de modo que Benjamin adentra na polêmica trazendo uma riqueza de elementos históricos e filosóficos para o campo de discussão.

Segundo Benjamin, as primeiras imagens fotográficas, feitas em placas de metal e sais de prata, eram peças únicas, acondicionadas em caixas como se fossem joias e utilizadas como recurso técnico na área da pintura. O arquivo de fotos serviu como uma ferramenta de

⁷⁹ W. Benjamin. “Pequena história da fotografia” 2012. Op.cit. p97.

⁸⁰ A relação entre fotografia, cidade e imagem dialética é desenvolvida em Benjamin para que a questão política e estética seja entendida, não apenas como uma possibilidade de emancipação do sujeito, mas como uma força crítica e reflexiva do indivíduo no centro do contemporâneo. metrópole. . Assim, a discussão de Benjamin se situa em uma ordem política em que a experiência estética, associada a novos dispositivos técnicos, desempenha um papel central em sua concepção da emancipação política do indivíduo.

observação e análise para a criação de pinturas. Muitos pintores haviam utilizado recursos fotográficos, como meios auxiliares, para produzir suas obras. E a riqueza da obra de arte estava na técnica do pintor e na capacidade de deixar os seus traços para eternidade. No entanto, outros artistas começaram a usar a própria fotografia como meio de expressão artística. E então surgem cada vez mais imagens, que são registros fotográficos onde “a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós”⁸¹.

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de todo o planejamento na postura de seu modelo, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com o qual a realidade chamuscou a imagem, de encontrar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje no “ter sido assim” desses minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que, olhando para trás, podemos descobri-lo.⁸²

Para Benjamin, a natureza que imprime sua imagem no fotográfico não é a mesma que através do fotográfico dirige-se ao olhar do observador. “Porque substitui um espaço preenchido pela ação consciente do homem por um espaço que ele preenche agindo inconscientemente”⁸³. A fotografia torna acessível uma realidade que só pode ser percebida através da própria fotografia. Ao captar momentos, cenas, olhares, passagens, ações, utilizando de recursos como sequência, câmera lenta, ampliação, ela revela um *inconsciente óptico* como a psicanálise revelaria nossos impulsos. A fotografia revela um mundo de imagens que habitam coisas simples e/ou minúsculas que só podemos perceber através dela. Porém, segundo Benjamin, o momento decisivo da fotografia continua sendo a relação entre o fotógrafo e sua técnica.

Citando diversos fotógrafos e distintas tendências ao longo de sua pequena história da fotografia, Benjamin se concentra nas imagens de Atget⁸⁴ como precursoras da fotografia

⁸¹ W. Benjamin. “Pequena história da fotografia”. 2012. Op.cit. p100.

⁸² Idem.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ A entrada de Atget na fotografia coincidiu com uma série de desenvolvimentos dentro do meio. A década de 1880 foi uma época de grande crescimento para a fotografia profissional e amadora, com a expansão de suas aplicações comerciais e industriais. Por volta de 1900, a atenção de Atget se concentrou na paisagem urbana da cidade remodelada pela campanha de modernização (um processo necessariamente destrutivo liderado pelo Barão Georges-Eugène Haussmann), que transformou os devastados bairros medievais de Paris em vastas avenidas, espaços públicos e parques. Essas mudanças, por sua vez, despertaram amplo interesse na “velha Paris”, a capital em sua forma pré-revolucionária do século XVIII. O sentimento de Atget pela Paris antiga era parte integrante de sua prática de criar documentos para outros artistas, mas por

surrealista. Para o filósofo, Atget foi o primeiro a pôr em prática um destaque verdadeiramente expressivo da fotografia surrealista, começando “a libertar o objeto da sua aura, o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica”.⁸⁵

“O que é, de fato, a aura? Aura é uma trama singular de espaço tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho que projeta sua sombra sobre o observador, até que o instante ou a hora participem de sua aparição - é isso que significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único de cada situação por meio de sua reprodução. A cada dia torna-se mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na cópia. E a cópia, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas, distingue-se inconfundivelmente da imagem. Nesta, a unicidade e a durabilidade associam-se tão intimamente como a transitoriedade e a reprodutibilidade naquela. Retirar o objeto de seu invólucro, a desintegração de sua aura, é a característica de uma forma de percepção cujo sentido, para o homogêneo no mundo é tão agudo que, graças à reprodução, ela consegue captá-la até no que é único.”⁸⁶

Ao deslocar sua pesquisa do domínio histórico para o domínio das distinções estéticas e funções sociais, Benjamin enfoca o tema da fotografia como arte, transferindo a proposição semântica para o tema da arte como fotografia. Ele problematiza a reprodução de obras de arte pela técnica fotográfica e caracteriza a relação entre arte e fotografia como uma tensão não resolvida. Traz a questão da quebra da aura em que o uso da fotografia, por tendências estilísticas, utiliza a técnica de reprodução e montagem de imagens infinitas, ao passo que também se abre para a construção de novas percepções estéticas. Portanto, a foto pode ser utilizada pela indústria, alienação e consumismo, ao mesmo tempo em que aumenta nossas capacidades perceptivas. A experiência estética do fotográfico tem autenticidade justamente em termos da decomposição do elemento aurático nas obras de arte.

Para Benjamin, no ensaio "Experiência e Pobreza", de 1933, uma nova forma de miséria estaria atingindo a humanidade com o desenvolvimento monstruoso da tecnologia.

volta de 1900 esse interesse tornou-se central quando ele se estabeleceu como um especialista em imagens parisienses. Na verdade, seu antigo cartão de visita dizia: "E. Atget, criador e fornecedor de uma 'coleção de vistas fotográficas da velha Paris'. A visão documental de Atget provou ser muito influente, primeiro nos surrealistas da década de 1920, que encontraram sua foto deserta ruas e escadas, vitrines atraentes e evocativas.

⁸⁵ BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia”. 2012. Op.cit.p107.

⁸⁶ Idem. p108.

Trata-se de pobreza em experiências, no marco da pobreza do vínculo entre a comunidade e seu patrimônio cultural. Esta pobreza não é pobreza apenas nas experiências privadas, mas nas experiências da humanidade em geral, dando origem a uma nova forma de barbárie. Tradicionalmente, a experiência sempre foi comunicada das velhas às novas gerações, de forma benevolente e concisa, com a autoridade da velhice à medida que fomos crescendo: em ditos, em histórias, em narrativas distantes. Para Benjamin, fica claro que as ações da experiência no mundo moderno são decadentes e isso em meio a uma geração que, entre 1914 e 1918, viveu a primeira guerra, uma das experiências mais terríveis do mundo na história universal. “Na época, já se podia notar que os combatentes voltavam silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos”.⁸⁷

Ficamos pobres. Abandonamos, uma a uma, todas as peças de patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do “atual”. A crise econômica está diante da porta, atrás dela uma sombra, a próxima guerra. A tenacidade tornou-se hoje privilégio de um pequeno grupo de poderosos, que sabe Deus não serem mais humanos que a maioria; na maioria bárbaros, mas não no bom sentido. Os outros, porém, precisam arranjar-se, de novo e com poucos meios. São solidários dos homens que fizeram do essencialmente novo uma coisa sua, com lucidez e capacidade de renúncia. Em seus edifícios, quadros e histórias a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito. No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia irá retribuir-lhe com juros e com os juros dos juros.⁸⁸

Esta pobreza de experiência, ligada à barbárie da guerra, empurra o homem a avançar, a recomeçar e a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar para trás. Nesse contexto, os artistas têm a mesma mentalidade de “começar do princípio quando se inspiraram na matemática e reconstruíram o mundo, como os cubistas, a partir de formas estereométricas, ou quando, como Klee, se inspirava nos engenheiros.”⁸⁹ Sua característica é um desapontamento total com o tempo e ao mesmo tempo uma enorme fidelidade a ele. A arte começa a rejeitar a imagem do homem tradicional adornado com todas as ofertas do passado, para se voltar para o homem nu da época contemporânea.

⁸⁷ BENJAMIN, W. “Experiência e pobreza”. 2012. Op.cit. p124.

⁸⁸ Idem. p128.

⁸⁹ Ibidem. p125.

Já em "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica", texto que escreveu durante a estadia em Paris entre 1935 e 1936, Benjamin percebe que as mudanças nos meios de produção levam tempo até se refletirem nas expressões culturais. Tecendo algumas teses sobre a evolução das tendências da arte em suas atuais condições de produção e citando Marx já no primeiro parágrafo do ensaio, o filósofo afirma que a dialética dessas tendências é muito visível na economia e também na cultura (superestrutura) revelando valores adequados aos propósitos do fascismo, por exemplo. Benjamin retoma o conceito de aura e tenta compreender o *hic et nunc* (aqui e agora) da obra de arte. A aura, para Benjamin, faria parte da experiência estética e o conceito de aura revelaria a autenticidade, a singularidade que diferencia o original de uma reprodução artística.

Basicamente, segundo Benjamin, a obra de arte sempre foi reprodutível desde os gregos que conheciam dois processos técnicos para a reprodução das obras de arte: o molde e a cunhagem de suas moedas e terracotas. Por isso, os gregos teriam sido obrigados, em virtude do estágio restrito de suas técnicas, a criarem valores eternos para a arte. Com a xilogravura, no entanto, as artes plásticas tornaram-se tecnicamente reproduzíveis, e a imprensa prestou o mesmo serviço à literatura. Com a litografia, a técnica de reprodução atingiu um estágio fundamentalmente novo e as artes gráficas adquiriram assim os meios para ilustrar o cotidiano, que é mais uma vez revolucionado com o advento da fotografia, onde o processo de reprodução experimenta uma aceleração ao nível da fala. Os jornais ilustrados e, posteriormente, o cinema são a atualização de todo esse poderoso processo, bem como a reprodução técnica do som pelo rádio. Para estudar esse modelo, segundo Benjamin, nada é mais instrutivo do que examinar como as principais funções da arte (ao longo de todo processo de reprodução técnica da obra de arte) se influenciam mutuamente.

Uma das tarefas mais importantes da arte foi sempre a de gerar uma demanda cujo atendimento integral só poderia produzir-se mais tarde. A história de toda forma de arte conhece épocas críticas em que essa forma aspira a efeitos que só podem concretizar-se sem esforço num novo estágio técnico, isto é, numa nova forma de arte.⁹⁰

Porém, mesmo na reprodução mais perfeita dos dias de hoje, faltaria um elemento: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única onde se passa a história a que foi

⁹⁰ BENJAMIN, W. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". 2012. Op.ci. p205-206.

submetida durante o curso. O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, está enraizado na concepção de uma tradição e identifica o objeto. Além disso, no amadurecimento da técnica de reprodução, ela apresenta um aspecto autônomo das novas experiências estéticas que podem ser vividas em novos formatos. Situações inacessíveis ao original, agora estariam nas mãos do espectador. Essas novas circunstâncias deixam a continuidade da obra de arte intacta, mas desvalorizam o seu aqui e agora.

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional. O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica de reprodução retira do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência massiva. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido.⁹¹

Esses processos provocam a derrubada da tradição e seu agente mais poderoso, para Benjamin, é justamente o cinema, cujo significado social está em seu aspecto destrutivo e catártico: “A liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura”⁹². Em grandes períodos históricos, a percepção do ser humano na sociedade muda conforme seus modos de existência. E é importante tentar compreender as causas sociais das transformações da produção e da reprodução das obras de arte para entender essas mudanças de percepção. Historicamente, as convulsões sociais expressaram essas mudanças. No mundo contemporâneo, as metamorfoses perceptivas podem ser entendidas sob o signo do declínio da aura, onde também podem ser destacadas as causas sociais dessas transformações.

A forma mais originária de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de

⁹¹ Idem. p182-183.

⁹² Ibidem p183.

arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, por mais mediatizado que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do belo. Essas formas profanas do culto do belo, surgidas na Renascença e vigentes durante três séculos, deixaram manifesto esse fundamento quando sofreram seu primeiro abalo grave. Com efeito, quando o advento do primeiro meio de reprodução verdadeiramente revolucionário - a fotografia, contemporânea do início do socialismo - levou a arte a pressentir a proximidade de uma crise, que só fez aprofundar-se nos cem anos seguintes, ela reagiu ao que se anunciava com a doutrina da arte pela arte, que é uma teologia da arte. Dela resultou uma teologia negativa da arte, sob a forma de uma arte pura, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva. É indispensável levar em conta essas relações em um estudo que se propõe a estudar a arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Porque elas preparam o caminho para a concepção que é decisiva aqui: a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária no ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida.⁹³

Quando o critério de autenticidade deixa de se aplicar à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de obras de arte rituais, primeiro mágicas e depois religiosas, as obras de arte contemporâneas são baseadas na prática secular (política). O significado histórico desta reformulação da arte, particularmente perceptível no cinema, permite uma comparação com o desenvolvimento da arte do ponto de vista material e metodológico.

Com a fotografia, o valor de culto começa a diminuir, em todas as frentes, em relação ao valor de exposição. Quando o ser humano registra o mundo por meio da fotografia, o valor expositivo ultrapassa o valor de culto e as fotos tornam-se documentos do processo histórico, com significado político latente. A polêmica oitocentista entre pintura e fotografia, pelo valor artístico de suas respectivas produções, é a expressão de uma transformação histórica. Ao se libertar de seus alicerces culturais, na era da reprodutibilidade técnica, a arte perde uma certa autonomia, mas justamente por essa circunstância se percebe sua refuncionalização. Hoje, com o cinema, podemos voltar ao assunto de uma perspectiva semelhante. Mas o entendimento fundamental, para Benjamin, gira em torno das possibilidades e significados reais do cinema com seu potencial de persuasão.

⁹³ BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. 2012. Op.ci. p186.

Segundo Benjamin, a arte contemporânea será mais eficaz se for orientada justamente em termos de sua reprodutibilidade. Tornar o aparato técnico do nosso tempo objeto das preocupações humanas é, portanto, uma tarefa cuja execução daria um sentido social à criação artística contemporânea, em particular ao cinema. Com a representação do homem por meio do dispositivo, o ser humano encontra um novo uso muito produtivo porque está diretamente ligado à massa. E a transformação do modo de exposição pela técnica de reprodução também é visível na política, onde a crise da democracia pode ser interpretada como uma crise das condições de exposição dos sujeitos. O cinema e o rádio, por exemplo, mudariam não só o papel do locutor, mas também do público, uma vez que o receptor sempre será um potencial produtor. A reprodutibilidade técnica muda a relação entre massa e arte.

A massa é a matriz da qual, neste momento, emana uma atitude completamente nova em relação à obra de arte. A crescente proletarização dos homens contemporâneos e a crescente massificação da sociedade são duas faces do mesmo processo. O fascismo buscaria governar as massas sem alterar as relações de produção e propriedade. Se pensarmos na arte cinematográfica, cujo potencial publicitário não pode ser ignorado, a reprodução em massa, para Benjamin, corresponde à reprodução da massa. E todos os esforços para estetizar a política convergiram para o mesmo ponto: a guerra. Diante da estetização da política como prática do fascismo, teríamos que responder politizando a arte: tal seria a tarefa histórica, cuja realização daria seu verdadeiro sentido à arte, e especialmente ao cinema, por exemplo.

No ensaio "O Narrador", também de 1936, observamos que o diagnóstico de Benjamin sobre a perda de experiência em "Experiência e Pobreza" não muda, mas sua apreciação está ligada ao processo de fragmentação e secularização analisado no ensaio sobre as técnicas de reprodução artística. Em "O Narrador", com o subtítulo "Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", Benjamin apresenta alguns paralelos com a perda da aura, tendo em vista que a arte de contar histórias estaria chegando ao fim. Na narrativa tradicional analisada por Benjamin havia um caráter de abertura relacionado com a experiência plena da narratividade. Na contemporaneidade, essa abertura da estrutura narrativa tradicional, vinculada à memória popular, se fecha quando a experiência coletiva se perde e outras formas narrativas predominam.

Uma das causas desse fenômeno é evidente: as ações da experiência estão em baixa. E tudo indica que continuarão caindo em um buraco sem fundo. Basta olharmos um jornal para nos convenceremos de que seu nível está mais baixo do que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo moral sofreu transformações que antes teríamos julgado como absolutamente impossíveis. Com a guerra mundial começou a tornar-se manifesto um processo que desde então segue ininterrupto. Não se notou, ao final da guerra, que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha; não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável? E o que se derramou dez anos depois, na enxurrada de livros sobre guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. E não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmedidas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela batalha material e a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos, encontrou-se desabrigada, numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e, debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões destruidoras, o frágil e minúsculo corpo humano.⁹⁴

Tudo isso aponta para o senso prático e o sentido da real experiência narrativa. Ela traria de forma aberta e latente uma utilidade que se traduz em ensinamentos, mas hoje as experiências estão perdendo sua comunicabilidade, a arte narrativa estaria próxima do fim “porque a sabedoria - o lado épico da verdade - está em extinção”.⁹⁵

O narrador transmite uma sabedoria que seus ouvintes recebem de forma útil. Benjamin destaca a inserção do narrador e do ouvinte em um fluxo histórico vivo, aberto à proposta coletiva. Quando esse fluxo se esgota, porque a memória da tradição comunitária deixa de existir, na contemporaneidade, o indivíduo isolado, desorientado e desanimado encontra-se nos paradigmas característicos da sociedade burguesa moderna.

Para Benjamin, a erupção do romance no início da modernidade, com o grande livro do gênero, "Dom Quixote", de Cervantes, já indica o declínio da narrativa e a perda de experiências comunicáveis, quando seu personagem tem caráter fragmentário com certa falta de sabedoria. Historicamente, o que separa o romance da narrativa é que ele está fundamentalmente ligado ao livro e sua divulgação só se tornou possível por meio da imprensa. A tradição oral, herdada da poesia épica, seria de natureza completamente diferente. O romance, cujas raízes remontam à Antiguidade, só pôde realmente florescer na

⁹⁴ BENJAMIN, W. “O narrador”. 2012. Op cit p214.

⁹⁵ Idem p217.

modernidade com a ascensão da burguesia e com as transformações das condições produtivas da época.

De acordo com Benjamin, as transformações nas formas épicas seguiram ritmos lentos ao longo dos milênios. Trata-se de uma forma de comunicação humana que permeou a trajetória da civilização de modo ímpar e, se a arte narrativa hoje é rara, a difusão da informação desempenha um papel importante nesse declínio.

A cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão para tal é que todos os fatos já nos chegam impregnados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece é favorável à narrativa, e quase tudo beneficia a informação. Metade da arte narrativa está em, em comunicar uma história, evitar explicações. Nisso Leskov é magistral (...) O extraordinário, o miraculoso é narrado com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que falta à informação.⁹⁶

Consequentemente, o dom de ouvir e a comunidade de ouvintes também desaparecem. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las preservando-as. A relação entre ouvinte e narrador é dominada pelo meu interesse em preservar o que está sendo contado. A mudança nos auditores também é reflexo da evolução das forças produtivas. Nisso, a memória é a faculdade épica por excelência. O homem moderno, de fato, encurtou a narrativa com histórias emancipadas da tradição oral.

Para o filósofo, em tempos antigos, os idosos eram próximos e respeitados pela sociedade por sua riqueza de memória e sabedoria, como pessoas privilegiadas com o poder de contar suas histórias e transmitir suas experiências. Em particular, na contemporaneidade, os idosos são retirados da vida social e encaminhados para asilos. No que se refere ao trabalho, o caráter comunal entre vida e discurso esteve muito presente na organização pré-capitalista, principalmente no artesanato. O artesanato permitiria, devido aos seus ritmos lentos e orgânicos, ao contrário da velocidade do trabalho industrial, uma sedimentação de diferentes experiências em palavras unificadoras. O ritmo do artesanato, para Benjamin, fazia parte de uma era mais global, em que, no exercício do trabalho, as pessoas também tinham tempo para contar histórias. Os movimentos artesanais respeitavam o material

⁹⁶ Ibidem. p219.

transformado, e isso tem uma relação profunda com a atividade narrativa. Porque uma comunidade de experiências é a base da dimensão prática da narrativa tradicional.

Contudo, no texto “Sobre alguns temas em Baudelaire”⁹⁷, de 1939, Benjamin reafirma que toda experiência é uma questão de tradição e que, tanto na vida privada quanto na pública, os dados congelados na memória se formam e se acumulam coletiva e muitas vezes inconscientemente. Dessa forma, os valores culturais e artísticos são transmitidos coletivamente por meio de determinações históricas da experiência e têm um significado social, refletido na vida política e influenciando o comportamento e a forma de ver o mundo dos sujeitos. Trabalhando com o conceito de *memória involuntária*, para desenvolver uma teoria da experiência, cujo caráter é sinalizar a crescente atrofia da experiência que enfrentamos na contemporaneidade, Benjamin aponta para as possibilidades de reformulação da nossa experiência estética na contemporaneidade.

O significado da experiência estética em Benjamin aparece como um valor cultural que é também um valor artístico. Nesse sentido, a beleza pode ser definida de duas formas: em sua relação com a história e com a natureza. Em qualquer caso, o elemento problemático da beleza, que é a aparência, prevalecerá. Em sua relação com a natureza, a Beleza pode ser definida como o objeto da experiência em um estado de semelhança. A aparência gera admiração que, por sua vez, captura historicamente em uma obra o que as gerações anteriores admiravam, produzindo um grande efeito de massa. Benjamin chama de aura às imagens que, sediadas na memória involuntária, tendem a se agrupar em torno de um objeto artístico, correspondendo à própria experiência estética. Ante o domínio da arte só há espaço para aquilo em que o homem entrega a sua alma. Benjamin problematiza justamente os fenômenos dos processos de produção cultural modernos em que as técnicas de reprodução irão afetar drasticamente a relação entre os sujeitos e as obras de arte, abrindo espaço para novas experiências. A crise que ele delineia na reprodução artística pode ser vista como integrante de uma crise da percepção como um todo. Aí cabe ao nosso olhar entender o conceito de aura na experiência da fruição estética como um fenômeno definitivo para a compreensão da quebra da aura e das obras de arte não auráticas. É o que faremos propriamente no segundo capítulo desta pesquisa.

⁹⁷ BENJAMIN, W. Charles Baudelaire, um lírico no auge do Capitalismo. (Obras escolhidas V.III) São Paulo: Brasiliense, 1994.

1.3 História: Espaço e Tempo

O texto *Über den Begriff der Geschichte* “Sobre o conceito de história” (1940) é um documento da cultura européia durante a ascensão dos regimes totalitários e constitui um dos últimos trabalhos de Walter Benjamin, ao lado do *Das Passagen-Werk* “Livro das Passagens”. As 18 teses, escritas em forma de aforismos, suscitam múltiplas interpretações, assim como refletem a visão crítica de Walter Benjamin com relação à sociedade contemporânea. Trata-se de um dos textos mais emblemáticos do filósofo. Um conjunto de aforismos que foram lapidados por mais de 20 anos e serviriam de prólogo às “Passagens”.

Quando fugia do Nazismo, em 1940, Benjamin deixou uma versão das teses para ser entregue à Hannah Arendt nos EUA e outra versão confiou a George Bataille na França. Dois anos depois, Adorno e Horkheimer editaram e publicaram uma versão. Por sua vez, Giorgio Agamben, filósofo italiano, pesquisando sobre Benjamin na Biblioteca de Paris, recebe outra versão das teses, pelas mãos da viúva de Bataille, entre outros documentos guardados na Biblioteca e confiados à Bataille pelo próprio Benjamin pouco antes de fugir. A versão sobre a qual nos detemos aqui é a primeira, traduzida por Sérgio Paulo Rouanet em “*Obras escolhidas - Magia e técnica, arte e política*”. Entretanto, também utilizaremos da tradução de Jeanne Gagnebin, com os comentários de Michael Löwy em “*Walter Benjamin: aviso de incêndio — uma leitura das teses Sobre o conceito de história*”.

A primeira referência ao texto “Sobre o conceito de história” data de 22 de fevereiro de 1940, quando Benjamin escreveu a Horkheimer dizendo que havia acabado “de terminar um certo número de teses sobre o conceito de história”⁹⁸. Na mesma carta, as teses caracterizam-se como o quadro teórico das suas últimas obras, ao mesmo tempo que foram concebidas a partir da inevitável situação mundial, conforme Benjamin:

Constituem uma primeira tentativa de fixar um aspecto da história que deve estabelecer uma cisão inevitável entre nossa forma de ver e as sobrevivências do positivismo que, na minha opinião, demarcam muito profundamente até os conceitos de história que, em si mesmos, nos são os mais próximos e os mais familiares.⁹⁹

⁹⁸ In LÖWY, M. Aviso de incêndio. 2005. Op.cit. p33. (GS1,3, p1225.)

⁹⁹ Idem.

No entanto, o caráter não refinado das teses impediria que fossem apresentadas como estavam. Em outra carta, agora dirigida para Adorno, datada em final de abril/ início de maio do mesmo ano, poucas semanas após a primeira, a possível publicação das teses é estritamente proibida, pois a leitura do texto tal como estaria poderia abrir “as portas para a incompreensão entusiasta”¹⁰⁰. Do ponto de vista do autor, seria um esboço, uma obra ainda não terminada e inadequada para leitura pública, limitada aos seus interlocutores mais próximos.

Apesar disso, as *Geschichte Philosophischen Reflexionen/Thesen* “Teses/Reflexões histórico-filosóficas” foram publicadas em 1942, pelo Institute for Social Research, então exilado em Los Angeles, Califórnia, EUA. O conjunto das teses de 1942, publicado em número especial da Revista “em memória” de Walter Benjamin (que estaria completado 50 anos), apresenta diferenças significativas em relação às demais versões originais do mesmo texto, que foram sendo descobertas gradualmente.

A primeira versão publicada do texto, datada de 1942 e datilografada por Adorno, assume, portanto, a forma de um mosaico das versões às quais tiveram acesso os membros do Instituto de Pesquisas Sociais. Embora o material exato que constituiu o texto de 1942 seja desconhecido, sabe-se que Hannah Arendt enviou sua cópia manuscrita do texto a Adorno em 1941. Além dessa, outras versões do texto teriam sido encontradas por Adorno entre documentos e objetos pessoais de Benjamin, que lhe foram enviados de Paris por um advogado logo após a morte de Benjamin.

Existem pelo menos cinco versões originais das teses sobre o conceito de história. A versão mais antiga do texto é o manuscrito que esteve na posse de Hannah Arendt desde 1940; segue-se uma versão em francês; uma versão datilografada por Dora Benjamin, irmã de Benjamin; uma cópia a carbono da versão datilografada, corrigida à mão por Benjamin e, por último, mas não menos importante, o seu *hand exemplar* “exemplar de trabalho”, datilografado e corrigido, confiado por ele à Georges Bataille em 1940, na véspera da sua fuga de Paris.

Após a publicação do Instituto de Pesquisas Sociais em 1942, outra publicação, em alemão, foi feita em 1950, na prestigiosa revista literária *Die neue Rundschau*. Na versão publicada em 1950, os editores reconheceram o título *Über den Begriff der Geschichte*

¹⁰⁰ In LÖWY, M. Aviso de incêndio. Op.cit. p34. (Carta de abril de 1940 em GS I, 3, p. 1226-7.)

“Sobre o conceito de história” como o nome correto do texto, assim intitulado pelo próprio Benjamin, segundo a versão original datilografada por sua irmã, Dora.

Em 1955, por iniciativa de Adorno, foram publicados alguns "escritos" de Benjamin e, entre eles, as “Teses/Reflexões histórico-filosóficas” de 1942 foram republicadas, com pouquíssimas modificações. Mas foi apenas em 1974 que os “Trabalhos Reunidos” de Benjamin, organizados por Rolf Tiedmann e Hermann Schweppenhäuser, em colaboração com Adorno e Scholem, apresentou uma versão das teses que a partir de então foi considerada a versão oficial.

Essa breve história das publicações das teses tem seu capítulo mais surpreendente, com Giorgio Agamben, que em 1981 recebeu vários papéis de Walter Benjamin, das mãos da viúva de Georges Bataille, que estiveram guardados por mais de quarenta anos. Tratava-se de uma importante quantidade de documentos conservados na Biblioteca Nacional da França, confiados por Benjamin a Bataille, então funcionário da Biblioteca em 1940, antes de sua fuga. Entre os artigos encontrados, Agamben destaca o *Hand Exemplar* (exemplar de trabalho) do texto “Sobre o conceito de história” em vinte folhas datilografadas com correções manuscritas do texto e notas de Benjamin.

A descoberta do manuscrito por Agamben altera consideravelmente a compreensão do texto, que passa a sofrer extensa revisão em função de seu conteúdo. Mas foi somente com a publicação do décimo nono volume de “Trabalhos e Espólio”, em 2010, dedicado à reconstrução crítica do texto “Sobre o conceito de história”, incluindo os fac-símiles e correções dos textos, que se tornou possível sublinhar de forma filológica rigorosa a relevância do *Hand Exemplar* em relação às outras variantes originais de todas as teses, bem como às suas versões já publicadas.

Outro fato curioso, é que em outubro de 1947, uma primeira tradução de todas as teses, do alemão para o francês, foi publicada na revista *Les Temps Modernes*¹⁰¹, por Pierre Missac, então colaborador de Bataille na Biblioteca Nacional da França.

Quanto à tradução do texto “Sobre o conceito de história” no Brasil, sua primeira publicação ocorreu no ano da redemocratização, 1985. Em uma obra fundamental de Sérgio Paulo Rouanet, o texto aparece na coleção “*Obras escolhidas - Magia e técnica, arte e política*”. Em 2005, junto com Marcos Lutz Müller, a professora Jeanne Gagnebin publicou

¹⁰¹ In LÖWY, M. Aviso de incêndio. Op.cit. p35. (n2 25, p.623-634.)

sua tradução da série de teses em “*Walter Benjamin: aviso de incêndio — uma leitura das teses Sobre o conceito de história*”, com notáveis comentários do professor Michael Löwy. Esta tradução é amplamente aceita como a mais completa, pois incorpora variações significativas do *Handexemplar*.

As teses de Walter Benjamin “Sobre o conceito de história” constituem um dos mais importantes textos filosóficos e políticos do século XX. Segundo Michael Löwy, no pensamento revolucionário, é talvez o documento mais significativo depois das “Teses sobre Feuerbach” de Marx. Texto enigmático, alusivo, seu segredo é feito de imagens, alegorias, miniaturas, pontuadas por estranhos paradoxos, atravessadas por intuições e permeadas pelo pano de fundo histórico.

Em “Aviso de incêndio”, Löwy explica que a filosofia da história de Benjamin é baseada em três fontes muito diferentes: Romantismo alemão, messianismo judaico e marxismo. Não é uma combinação eclética ou uma síntese dessas três perspectivas, mas a invenção, através delas, de uma concepção nova e profundamente original. O seu itinerário não pode ser explicado por uma ou outra influência: as diferentes correntes de pensamento, os diversos autores que cita, e os escritos dos seus amigos são materiais com os quais Benjamin constrói o seu próprio edifício filosófico.

O texto de Löwy mostra o aspecto do marxismo que mais interessa a Benjamin e que lhe permitirá esclarecer, para um novo século, sua visão do processo histórico: a luta de classes. Mas o materialismo histórico não substituirá suas interações anti-progressistas, de inspiração romântica e messiânica: articular-se-á com elas, assumindo uma qualidade crítica que o distingue radicalmente do marxismo oficial da época.

De acordo com Löwy, o objetivo de Benjamin seria aprofundar e radicalizar a oposição entre o marxismo e as filosofias burguesas da história, aguçar seu potencial revolucionário e elevar seu conteúdo crítico. Nesse espírito, ele define de forma decisiva a ambição do projeto “Das Passagens”: a possibilidade de um materialismo histórico aniquilador, também pode ser considerada como um objetivo, metodologicamente investigado por Benjamin. É precisamente contra os hábitos do pensamento burguês que o materialismo histórico benjaminiano encontra suas fontes. Tal programa não implicava um revisionismo, mas acima de tudo, um retorno ao próprio Marx. Para Löwy, o marxismo de Benjamin, especialmente nos anos 1936-1937, tinha pouco em comum com o materialismo

dialético soviético que Stalin logo codificaria com os expurgos em 1937 e 1938 num capítulo oficial da história.

O título de um de seus aforismos, *L'Ange de L'Histoire*, é emblemático para a compreensão do próprio conceito de História em Benjamin:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Nele está desenhado um anjo que parece estar na iminência de se afastar de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus 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 o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta às costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É a essa tempestade que chamamos progresso.¹⁰²

Considerado o mais famoso dos aforismos, *Angelus Novus* (tese IX), refere-se ao quadro de Paul Klee que Benjamin possuiu por anos e pelo qual tinha grande apreço. Cercado pelas ruínas do passado, o anjo da história quer recolhê-las, mas uma tempestade (o progresso) vinda do paraíso o impede de fechar as asas, projetando-o para o futuro. A ideia de “O anjo da história” é misturar pontos de vista sobre o mesmo assunto: o do passado através das ruínas, e o do presente através do mundo de barbárie em que vivemos. Os escombros são gigantescos.

As teses são um ataque frontal às concepções lineares e conformistas da história, à noção positivista de progresso, à historiografia de fatos contados do ponto de vista dos opressores e a um olhar acomodado, em particular da social-democracia, fruto da evolução dos meios de produção. Diante dessa visão mecânica e passiva, Benjamin articula uma nova concepção de história, viva, contada do ponto de vista da maioria minorizada. Para Walter Benjamin, em sua compreensão do tempo, o materialismo histórico, por meio da luta de classes, deve assumir a vanguarda do processo histórico, acelerar a marcha da história rumo à revolução e, ainda, impedir o avanço do inimigo que não tem cessado de acumular vitórias. O materialismo histórico, por sua vez, deve retomar sua tarefa: propor uma historiografia do ponto de vista dos vencidos, daqueles que compõem a classe oprimida, e

¹⁰² BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. Tese IX. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 2012. Op.cit. p245-246.

não uma historiografia dos vencedores, daqueles que compõem a classe opressora. Portanto, ele deve exercer a máxima: “escovar a história a contrapelo”¹⁰³.

Em tom de denúncia, Benjamin afirma que o progresso é responsável pela barbárie e pela decadência da humanidade. O filósofo resgata o papel da memória, a força e a importância da memória, pois para ele a memória funciona como uma capacidade de dar vida aos acontecimentos passados para que possamos aprender com eles e as injustiças sejam corrigidas. Benjamin expressa seu protesto contra a historiografia tradicional alemã, contra o conformismo social e os avanços tecnológicos e científicos que a Europa experimentou no período entre guerras.

Nas suas primeiras teses, Benjamin insiste na importância de resgatar alguns elementos da teologia no materialismo histórico. Para o filósofo, o passado não é o passado e ponto. Cada presente é o resultado de memórias do passado, é construído a partir de relações com o passado. O passado assombra o presente e possui uma pista misteriosa que pode nos levar à redenção, se for decifrada. Portanto, devemos olhar atentamente para o passado.

Benjamin se opõe à ideia de história baseada na concepção linear e contínua do tempo, onde os eventos históricos são eternamente fixados em um lugar do passado. Seu desejo é estabelecer uma nova relação com o passado, diferente daquela da maioria dos filósofos e historiadores europeus: a crença no progresso ilimitado da humanidade. As teses de Benjamin apelam ao passado para salvar o que foi esquecido pela historiografia oficial; ou seja, a história dos oprimidos. O sentido da história, para Benjamin, está na maneira como o presente se pensa, em busca da memória e da compreensão do passado das barbáries e injustiças sofridas pelos oprimidos e que continuam latentes como dívida histórica a ser saldada pelo presente. O futuro está vazio, está aberto, não está dado.

A tese I é inspirada no conto de Edgar Allan Poe, "o jogador de xadrez de Maelzel", traduzida por Baudelaire. Ele é um jogador de xadrez autômato, apresentado em 1769 na corte de Viena, que foi encontrado nos Estados Unidos após várias aventuras. Poe descreve esse autômato como um boneco vestido de turco, com um cachimbo na boca e que, sendo uma máquina, deve sempre vencer. Uma das suposições na história de Poe é que um ano

¹⁰³ Idem. p245.

oculto dentro do mecanismo move a máquina. A semelhança quase literal do texto de Poe com a tese I é óbvia:

Como se sabe, deve ter havido um autômato, construído de tal maneira que, a cada jogada de um enxadrista, ele respondia com uma contra jogada que lhe assegurava a vitória da partida. Diante do tabuleiro, que repousava sobre uma ampla mesa, sentava-se um boneco em trajes turcos, com um narguilé à boca. Um sistema de espelhos despertava a ilusão de que essa mesa de todos os lados era transparente. Na verdade, um anão corcunda, mestre no jogo de xadrez, estava sentado dentro dela e conduzia, por fios, a mão do boneco. Pode-se imaginar na filosofia uma contrapartida dessa aparelhagem. 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 ver.¹⁰⁴

De acordo com Löwy, essa alegoria já anuncia um dos temas centrais do texto “Sobre o conceito de história”, precisamente a associação paradoxal entre materialismo e teologia. Para explicar essa combinação, Benjamin cria uma ironia: este autômato não é o verdadeiro materialismo histórico, mas o que geralmente é chamado assim. Aos olhos de Benjamin, o materialismo histórico tornou-se efetivamente (nas mãos dos marxistas de seu tempo) um método que percebe a história como uma espécie de máquina que levaria automaticamente ao triunfo do socialismo. Para esse materialismo mecânico, o desenvolvimento das forças produtivas, o progresso econômico e as "leis da história" levariam necessariamente à crise final do capitalismo.

No entanto, esse autômato, esse fantoche mecânico, não pode vencer o jogo. "Ganhar o jogo" tem um duplo significado. Primeiro, interpretar corretamente a história e lutar contra a visão dos opressores da história; Segundo, derrotar o próprio inimigo histórico, as classes dominantes e, especificamente, no caso de 1940, o fascismo. Para Benjamin, os dois sentidos estão intimamente ligados entre teoria e prática: sem uma interpretação correta da história, é impossível lutar de maneira eficaz contra o fascismo. A derrota do movimento operário marxista diante do fascismo demonstra a incapacidade desse boneco vazio de alma "ganhar a partida", uma partida em que se decide o futuro da humanidade.

Segundo Löwy, a relação entre o texto de Poe e a tese de Benjamin não é apenas pitoresca. A conclusão filosófica de "O jogador de xadrez Maelzel" é que as operações do

¹⁰⁴ BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. Tese I. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 2012. Op.cit. p241

autômatos são reguladas pela mente e não pela máquina. “O espírito” do anão de Poe torna-se, em Benjamin, a teologia, isto é, o espírito messiânico, sem o qual o materialismo histórico não pode ganhar o jogo, nem triunfar a revolução. No entanto, a teologia, como o anão da alegoria, só poderia agir às escondidas, pois em uma época racionalista e incrédula, ela é um tipo de “anão corcunda”.

Para Löwy, a teologia refere-se a dois conceitos fundamentais: *Eingedenken* “lembrança” e “*Erlosung*” redenção messiânica. Ambos são elementos essenciais do novo “conceito de história” que as teses constroem. A relação entre teologia e materialismo é apresentada de forma eminentemente paradoxal. Primeiro, o anão teológico aparece como o mestre do autômato, que ele usa como instrumento. Entretanto, no final, ele escreve que o anão está “a serviço” do autômato. Para Löwy, uma hipótese possível é que Benjamin quer mostrar a complementaridade dialética entre os dois: a teologia e o materialismo histórico são ora senhores, agora servos, eles precisam um do outro. Mais precisamente, a teologia deve servir para restaurar a força explosiva, messiânica e revolucionária do materialismo histórico. O materialismo histórico a que se refere Benjamin é aquele que resulta desse despertar, dessa ativação espiritual pela teologia.

A Tese II apresenta um dos principais conceitos teológicos do documento: *Erlosung*, que, segundo Löwy, poderia ser melhor traduzido como redenção do que como “libertação”. Benjamin situa este conceito sobretudo na esfera do indivíduo: sua felicidade pessoal supõe a redenção de seu próprio passado, a realização do que poderia ter sido, mas não foi, e passa, progressivamente da redenção individual à reparação coletiva, no campo da história.

“Entre os atributos mais surpreendentes da alma humana”, diz Lotze, “está, ... ao lado de tanto egoísmo no indivíduo, uma ausência, no geral, de inveja de cada presente com relação ao seu futuro”. Essa reflexão conduz-nos a pensar que a imagem da felicidade que nutrimos é totalmente tingida pela época que nos foi atribuída pelo curso da nossa própria existência. A felicidade capaz de suscitar nossa inveja existe apenas no ar que respiramos com pessoas com as quais poderíamos ter conversado, com mulheres que poderiam ter se entregado a nós. Em outras palavras, a imagem da felicidade está, indissolivelmente, ligada à da redenção. O mesmo ocorre com a representação do passado, que a história transforma em seu objeto. O passado traz consigo um índice secreto, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que envolveu nossos antepassados? Não existem, nas vozes a que agora damos ouvidos, ecos de vozes que emudeceram? Não tem as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, então existe um encontro secreto marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Então, alguém na

terra esteve à nossa espera. Se assim é, foi-nos concedida, como a cada geração anterior à nossa, uma *frágil força messiânica* para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso.¹⁰⁵

Para entender seu argumento, de acordo com Löwy, é preciso recorrer a *Das Passagen-Werk*, que se refere a várias citações de Lotze, filósofo que foi uma referência importante para as reflexões de Benjamin:

Hermann Lotze (1817-1881) percorre a corrente metafísica idealista. Sua obra *Mikrokosmos* [Microcosmos] expressa uma filosofia da história, ética e religiosa, que chamou a atenção de Benjamin no final dos anos 1930. Em uma carta a Horkheimer, em 24 de janeiro de 1939, poucos meses antes da redação das teses, ele afirma ter encontrado em Lotze um apoio inesperado para suas reflexões. Segundo os fragmentos do *Mikrokosmos* citados por Benjamin em *Das Passagen Werk*, não há progresso se as almas que sofrem não têm direito a felicidade (*Gluck*) e a realização (*Vollkommenheit*). Lotze rejeita as concepções da história que desprezam as reivindicações (*Anspruch*) de épocas passadas, e que consideram que o sofrimento das gerações passadas foi irrevogavelmente perdido. O progresso deve se realizar também para as gerações passadas de uma maneira misteriosa (*geheimnisvoll*).¹⁰⁶

Essas ideias são encontradas quase literalmente na Tese II, que vê a redenção, acima de tudo, como uma lembrança histórica das vítimas do passado. A historiografia seria o único tribunal que a humanidade, presente e efêmera, poderia oferecer aos protestos do passado. Benjamin atribui à memória uma qualidade teológica redentora, em sua opinião, capaz de "não encerrar" o sofrimento aparentemente final das vítimas do passado. É sobre teologia; mas, com a ideia de *Eingedenken*¹⁰⁷ "lembrança ou reminiscência", temos uma experiência que nos proíbe de conceber a história de uma forma radicalmente secular e acabada, embora também não possamos escrever em termos diretamente teológicos. A memória é uma das tarefas do anão teológico oculto no materialismo, que não deve se manifestar de maneira muito direta.

¹⁰⁵ BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. Tese II. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 2012. Op.cit. p242

¹⁰⁶ LÖWY, M. Aviso de incêndio. Tese III. Tradução Jeanne Gagnebin. 2005. Op.cit. p49.

¹⁰⁷ O uso que Benjamin faz de termos referentes à modalidades de histórias passadas não encontra correspondentes precisos em português. Sérgio Paulo Rouanet, para manter certa coerência em sua tradução, traduziu *Gedächtnis* por memória, *Erinnerung* por recordação e *Eingedenken* para reminiscência.

Porém, aos olhos de Benjamin, não basta relembrar as injustiças na consciência ou na pesquisa histórica. Para que a redenção de fato aconteça, é necessário reparar o sofrimento e a desolação das gerações derrotadas com o alcance dos objetivos pelos quais lutaram e não puderam alcançar.

De acordo com Löwy, a redenção pode ser entendida aqui tanto teologicamente quanto secularmente. Em termos seculares, significa a emancipação dos oprimidos. Os perdedores esperam que não apenas nos lembremos de seus sofrimentos, mas também corrijamos as injustiças do passado e lutemos para tornar realidade uma utopia social. Um pacto secreto nos conecta a eles e não nos distrai facilmente de suas reivindicações, se quisermos permanecer fiéis ao materialismo histórico, isto é, a uma visão da história como uma luta permanente entre oprimidos e opressores.

Para Benjamin, a redenção messiânica/revolucionária é uma tarefa que nos foi atribuída pelas gerações passadas. Não há um messias enviado dos céus: somos nós o messias, cada geração possui uma parcela do poder messiânico e deve se esforçar para exercê-la.

Segundo Löwy, a hipótese profana atribuída aos seres humanos está presente e Deus está ausente. A tarefa messiânica seria inteiramente atribuída às gerações humanas. O único messias possível é o coletivo, é a própria humanidade, a humanidade oprimida. Não se trata de esperar o messias, ou de calcular o dia de sua chegada, mas de agir coletivamente. A redenção é uma auto-redenção, cujo equivalente secular/profano pode ser encontrado em Marx: os homens fazem sua própria história, a emancipação dos trabalhadores será obra dos próprios trabalhadores.

Como todos os aforismos, a tese II é orientada tanto para o passado quanto para o presente, com base na ação redentora. Segundo Benjamin, o poder messiânico não é apenas contemplativo, com um olhar voltado ao passado. Também é ativo: a redenção é uma tarefa revolucionária que ocorre no presente. Não se trata apenas de memória, trata-se de vencer o jogo contra um adversário perigoso e poderoso.

Na tese III, por sua vez, há uma conexão direta com a anterior: ela complementa dialeticamente a tese II. O passado aguarda sua liberação através de nós, e apenas com a humanidade redimida o passado estará completo. Mais uma vez, a memória está no cerne da relação teológica com o passado e com a verdadeira interpretação de *Erlosung*. A redenção

exige uma renovação completa do passado, sem distinção entre eventos ou pessoas grandes e pequenas. Enquanto as pessoas esquecerem o sofrimento do passado, elas não poderão ser salvas. E isso vale para todos os indivíduos, vale não somente para os nossos sofrimentos como para o sofrimento do outro, de cada um:

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida obterá o seu passado completo. E isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o seu passado torna-se citável, em cada um dos seus momentos. Cada um dos seus momentos vividos transforma-se numa *citation à l'ordre du jour* - e esse dia é justamente o do juízo final.¹⁰⁸

Segundo Löwy, em "O narrador", Benjamin expressa a simpatia de Leskov pela "apocatástase", ou seja, a salvação final de todas as almas, sem exceção. O julgamento final da tese III é seguido pela apocatástase no sentido de que todas as vítimas passadas, todas as tentativas de libertação, por mais humildes e "pequenas" que sejam, devem ser conhecidas, lembradas e honradas. Só assim podemos salvar o futuro.

A Tese IV começa com uma epígrafe que é uma citação de Hegel, retirada de seu contexto original, o que dá outro sentido à frase. Segundo Löwy, esse é precisamente o método dialético benjaminiano, onde as palavras de Hegel, já configuradas como uma inversão irônica de uma passagem conhecida do evangelho cristão, ganham um novo significado: "Buscai, primeiro, o que comer e o que vestir. E o reino de Deus vos advirá por si".¹⁰⁹ A epígrafe liga a tese IV às duas anteriores, ou seja, ao tema da redenção: nada de salvação sem transformações revolucionárias da vida material, conforme comenta Löwy:

O materialismo histórico - "a escola de Marx" - que aqui, obviamente, é reinterpretado por Benjamin, em suas próprias palavras, trata-se de uma versão heterodoxa, herética, idiossincrática, inclassificável. De certa maneira, nesse caso, Benjamin está próximo de Brecht: como ele, insiste na prioridade das coisas "brutas e materiais". "Em primeiro lugar, a comida, depois a moral", cantam os personagens de "*A ópera dos três vinténs*": Todavia, ao contrário de seu amigo, Benjamin atribui uma importância capital as forças espirituais e materiais na luta de classes: a fé - tradução benjaminiana da palavra *Zuversicht* - a coragem, a perseverança. A lista

¹⁰⁸ BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. Tese IV. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 2012. Op.cit. 242

¹⁰⁹ In LÖWY, M. Aviso de incêndio. Op.cit. p58. (Hegel, 1807.)

das qualidades espirituais inclui também duas que são perfeitamente "brechtianas": O humor e sobretudo a *astúcia* dos oprimidos. Existe, então, em Benjamin, uma dialética do material e do espiritual na luta de classes que vai além do modelo bem mecanicista da infra-estrutura e da superestrutura: o que está em jogo na luta é material, mas a motivação dos atores sociais é espiritual. Se não fosse estimulada por algumas qualidades morais, a classe dominada não conseguiria lutar por sua libertação.¹¹⁰

No marxismo de Benjamin, o conceito mais importante do materialismo histórico, a luta de classes, não se apresenta como um conceito filosófico abstrato. Ele permite-nos compreender o presente, o passado e o futuro, bem como suas ligações secretas. É o lugar onde teoria e prática se encontram. Embora quase todos os marxistas se refiram às lutas de classes, poucos demonstram uma atenção tão apaixonada, intensa e especial como a de Benjamin. O que lhe interessa, no passado, não é o desenvolvimento das forças produtivas, a contradição entre relações de produção, as formas de propriedade ou de Estado, mas a luta até a morte entre opressores e oprimidos, traidores e traídos, exploradores e explorados. As lutas atuais desafiam as vitórias históricas dos opressores, porque minam a legitimidade do poder das classes dominantes, antigas e atuais. Nesse sentido, Benjamin se opõe implicitamente a uma certa concepção evolucionista do marxismo.

A crítica do progresso tem origem romântica, porém, com a leitura de Benjamin, adquire um sentido revolucionário. Sua teoria crítica do progresso da humanidade também contempla as descobertas técnicas, o desenvolvimento das forças produtivas e o domínio da natureza. Porque o uso bélico de novas técnicas e máquinas intensifica a exploração do próprio indivíduo. E seria nesta perspectiva que a revolução poderia ser louvável, pois só pela revolução se obteria a interrupção desse curso catastrófico da história. As experiências passadas e presentes serviriam como uma revisão do passado para salvar no presente o que foi esquecido.

De acordo com Löwy, a primeira versão da tese V já se encontra no artigo de 1936 sobre Fuchs. E ao contrário do pensamento do historiador tradicional, Benjamin enfatiza o engajamento ativo do materialismo historicamente relevante. Seu objetivo é descobrir a constelação crítica que um fragmento do passado cria em detalhes com um momento do presente: “o conceito de ‘dialética’ é, aqui, extraído por Benjamin da linguagem hegeliana marxista: ele tenta dar conta da natureza de uma imagem ‘salvadora’ que se propõe à

¹¹⁰ LÖWY, M. Aviso de incêndio. 2005. Op.cit. p59.

superação - *Aufhebung* - das contradições entre o passado e o presente, a teoria e a prática”.¹¹¹

Um comentário esclarecedor de Jeanne Marie Gagnebin sobre a "história aberta" de Benjamin se aplica exatamente à tese V: Benjamin compartilhava com Proust a preocupação de salvar o passado no presente, graças à percepção de uma semelhança que transforma os dois. Transforma o passado porque este assume uma nova forma, que poderia ter desaparecido no esquecimento, transforma o presente porque este se revela como a realização possível da promessa anterior - uma promessa que poderia se perder para sempre, que ainda pode ser perdida se não for descoberta e inscrita nas linhas atuais.¹¹²

O aspecto político ativo dessa relação com o passado é explicado, por Löwy, com base em uma das notas preparatórias da tese. O conceito de presente cria um elo entre a escrita da história e a política. Teológico, entre a lembrança e a redenção, esse dom se reflete em imagens que podemos chamar de dialéticas. Elas representam uma intervenção salvífica para a humanidade. Temos a visão paradoxal, mas essencial, da ideia intelectual de Benjamin: uma espécie de identidade entre certos conceitos teológicos e seus equivalentes seculares e revolucionários: história e política, memória e redenção são inseparáveis:

A verdadeira imagem do passado *passa voando*. O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade. “A verdade jamais nos escapará” - essa frase de Gottfried Keller indica, na imagem da história do historicismo, exatamente o local em que o materialismo histórico o esmaga. Pois é imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se sinta visado por ela.¹¹³

Para Löwy, a ameaça da derrota atual aumenta a sensibilidade de Benjamin para a história de seus antecessores, desperta o interesse por aqueles que perderam em combate antes dele, inspira uma visão crítica da história. Benjamin poderia estar considerando sua própria situação, pois o perigo iminente em que se encontrava em 1939-1940 com a prisão, campos de concentração, e perseguição da Gestapo, podem ter forjado uma visão única do passado emanada em suas teses “Sobre o conceito de história”.

¹¹¹ Idem. p63.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. Tese V. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 2012. Op.cit. p243.

Na tese VI, Benjamin começa a rejeitar o conceito positivista de história, onde o trabalho do historiador seria representar o passado "tal como ele propriamente foi".¹¹⁴ O historiador neutro, que tem acesso direto aos fatos "reais", de fato se limita a confirmar a opinião dos vencedores, reis, papas, imperadores. Configurando um tempo perigoso para o sujeito histórico, isto é, para as classes oprimidas (e para o historiador materialista) onde a visão confortável e preguiçosa do historicismo se espalha como progresso ininterrupto:

Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo "tal como ele propriamente foi": Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo. Importa ao materialismo histórico capturar uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante do perigo. O perigo ameaça tanto o conteúdo dado da tradição quanto os seus destinatários. Para ambos o perigo é único e o mesmo: deixar-se transformar em instrumento da classe dominante. Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugá-la. Pois o Messias não vem somente como redentor; ele vem como vencedor do Anticristo. O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente àquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer.¹¹⁵

Na leitura de Löwy, para Benjamin, o passado não seria uma acumulação gradual de conquistas, como na historiografia positivista, mas acima de tudo uma série interminável de derrotas catastróficas. Em 1940, era a vez da "meia-noite do século"¹¹⁶ e as vitórias do inimigo foram monumentais: a derrota da Espanha republicana, o pacto germano-soviético, a ocupação da Europa pelo Terceiro Reich. Esse inimigo, Benjamin conhecia bem: o fascismo. Representa, para os oprimidos, o perigo supremo, o maior a que estiveram expostos na história: a segunda morte das vítimas do passado e o massacre de todos os oponentes da tirania, a transformação das massas populares em instrumento das classes dominantes. Para Benjamin, nesse momento de perigo supremo, nasceria uma constelação salvadora que une o presente com o passado. Um passado que brilha, apesar de tudo, protagonista da esperança messiânica da redenção, na sombra da noite triunfante fascista.

¹¹⁴ LÖWY, M. Aviso de incêndio. Tese VI. Tradução Jeanne Gagnebin. 2005. Op.cit p65.

¹¹⁵ Idem.

¹¹⁶ Expressão de Victor Serge.

Assim, na tese VII, citando Brecht e a "Ópera dos três vinténs" na epígrafe: "Pensa na escuridão e no grande frio desse vale, onde ressoam lamentos"¹¹⁷ Benjamin continua a discussão sobre o progresso e a história, a partir do ponto de vista em que a razão deve ser elogiada, mas no sentido da racionalidade emancipatória do indivíduo. Para Benjamin, a visão positivista do progresso é falsa. O progresso é catastrófico. O historiador positivista está encharcado de uma visão científica e acredita que o passado pode ser tratado de forma objetiva. Em Benjamin, ao contrário, o nosso olhar para o passado é sempre um olhar desde o presente. Portanto, se torna necessário reescrever a história. Em outras palavras, os eventos históricos não são completamente passados e o presente precisa manter uma relação aberta com o passado que ajude a remodelar o futuro. Benjamin defende um método dialético, onde se estabeleça um diálogo fecundo com o passado:

(...) A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece propriamente uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num dado momento dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso já diz o suficiente para o materialista histórico. Todos os que até agora venceram participam do cortejo principal, que os dominadores de hoje conduzem por sobre os corpos dos que hoje estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo triunfal, como de praxe. Eles são chamados de Bens Culturais. O materialista histórico os observa com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não só aos esforços dos grandes gênios que os criaram, mas também à servidão anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um documento de cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie. E, assim como o próprio bem cultural não é isento de barbárie, tampouco o é o processo de transmissão em que foi passado adiante. Por isso, o materialista histórico se desvia desse processo, na medida do possível. Ele considera sua tarefa escovar a história a contrapelo.¹¹⁸

É precisamente contra o historicismo servil que Benjamin insiste, propondo "escovar a história a contrapelo". De acordo com Löwy:

Benjamin inspira-se em Nietzsche, "*da utilidade e desvantagem da história para a vida*" (1873)", obra lida e citada por Benjamin. Nietzsche simplesmente sentia desprezo pelos historiadores que sempre dizem

¹¹⁷ BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. Trecho Tese VII. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 2012. Op.cit. p245.

¹¹⁸ Idem. p244-245.

mecanicamente sim aos que estão no poder. Benjamin compartilhou totalmente esses sentimentos e se inspirou ao recusar imitar aqueles que avançam na direção da história oficial. Ao contrário, Benjamin simpatiza com aqueles que caíram sob as rodas de máquinas majestosas e magníficas chamadas civilização, progresso e modernidade. Se recusa em participar, de uma forma ou de outra, da procissão triunfal que continua, ainda hoje, a caminhar sobre aqueles que estão no chão.¹¹⁹

Löwy conecta esse pensamento de Benjamin com as alegorias barrocas do triunfo, retratando príncipes em carruagens magníficas, às vezes seguidos por prisioneiros e baús de jóias. Ou ainda outra imagem, que aparece em Marx, para descrever “O capital”: a divindade hindu instalada em uma imensa carruagem, sob cujas rodas as crianças são sacrificadas. Bem como o antigo modelo, presente na mente de todos os judeus, do Arco do Triunfo em Roma, que representa a procissão triunfal dos vencedores romanos contra a ascensão dos judeus, carregando os tesouros saqueados por Tito do Templo de Jerusalém.

Benjamin introduz um novo conceito: *Einfühlung*, cujo equivalente mais próximo, segundo Löwy, é a empatia, mas que ele mesmo traduziu como "identificação afetiva"¹²⁰. Para Benjamin, a origem dessa empatia que se identifica com a procissão dos governantes está, na *acedia*, termo latino que designa a indolência do coração, o cortejo. A chave do problema encontra-se, segundo Löwy, em “A origem do drama barroco alemão” (1925): na preguiça que priva de valor as atividades humanas e nos leva à submissão total à ordem das coisas que já existem como um destino. Trata-se de um historicismo que se identifica com os vencedores na luta de classes: “desde Spartacus, o gladiador rebelde, até o *Spartakusbund* (Liga Espartaquista) de Rosa Luxemburgo, e desde o *Imperium* romano até o *Tertium Imperium* hitlerista”¹²¹. Escrever a história na "direção contrária" é a rejeição de qualquer "identificação emocional" com os heróis oficiais.

Na tese VIII Benjamin aborda duas concepções de história com diferentes implicações políticas: a doutrina positivista segundo a qual o progresso histórico é a evolução das sociedades em direção a mais democracia, liberdade e paz. E aquela que Benjamin afirma ser o seu desejo, situada do ponto de vista da tradição dos oprimidos, para a qual a regra da história é, ao contrário, a opressão, a barbárie e a violência dos vencedores sobre os vencidos:

¹¹⁹ LÖWY, M. Aviso de incêncio. Op.cit. p73.

¹²⁰ Idem.

¹²¹ Idem. p74

A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” (“*Ausnahmezustand*”) em que vivemos é a regra. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a esse ensinamento. Perceberemos assim, que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; e com isso nossa posição ficará melhor na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX “ainda” sejam possíveis, *não é um assombro filosófico*. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história em que se origina é insustentável.¹²²

Um dos pontos fortes do fascismo, enfatiza Benjamin, é a incompreensão que seus oponentes mostram, inspirados na ideologia do progresso. A consciência de que o fascismo pode triunfar nos países mais “civilizados” e que o “progresso” não o fará desaparecer automaticamente, permitirá a Benjamin buscar melhorar nossa posição na luta antifascista. Uma luta cujo objetivo final é produzir “o verdadeiro estado de exceção”, ou seja, a abolição da dominação, da procissão triunfal dos líderes. Conforme Löwy:

(...) A expressão mais recente e mais brutal do “estado de exceção permanente” é a história da opressão de classe. Sem dúvida, Benjamin foi influenciado pelas ideias de Carl Schmitt em *Politische Theologie* [Teologia política (1921) - uma obra pela qual ele tinha muito interesse - principalmente por sua identificação entre soberania - seja monárquica, ditatorial ou republicana - e estado de exceção: soberano é aquele que tem o poder de decisão no estado de exceção. Esse tema encontra-se em *Origem do drama barroco*: depois de ter citado C. Schmitt, W. Benjamin observa, a propósito da contra-reforma: “No estado de exceção, quando ocasionado pela guerra, pela revolução ou por outras catástrofes, o príncipe reinante e imediatamente designado a exercer o poder ditatorial.” Algumas páginas depois, acrescenta: “A teoria da soberania, para a qual o caso de exceção, ao desenvolver instâncias de ditadura, torna-se exemplar, quase obriga que a imagem do soberano se realize no sentido do tirano.” Essas observações dos anos 1920, sem dúvida, estavam presentes em seu espírito quando refletiu, em 1940, sobre a natureza do III Reich’.¹²³

Este utópico “estado de exceção” é prefigurado por todas as revoltas e levantes que interrompem, mesmo que brevemente, a procissão triunfal dos governantes: a celebração dos vencidos e não dos vencedores, a salvaguarda de algumas de nossas tradições mais antigas como uma via comunal da vida.

¹²² BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. Trecho Tese VII. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 2012. Op.cit. p245.

¹²³ LÖWY, M. Aviso de incêndio. 2005. Op.cit. p83.

Na tese IX, como já mencionamos anteriormente, temos o mais conhecido de todos os aforismos. Ele resume o conjunto das teses e de acordo com Löwy, trata-se de uma alegoria inspirada nas alegorias religiosas pelas quais Benjamin havia se fascinado desde os estudos sobre o Barroco alemão. Contudo, para Löwy, também pode-se perceber inspiração em passagens de Baudelaire:

A relação da tese IX com Baudelaire é mais profunda. A estrutura significativa da alegoria é baseada em uma *correspondência* - no sentido baudelairiano - entre o sagrado e o profano, a teologia e a política, que atravessa cada uma das imagens. Para uma das figuras da alegoria, os dois sentidos nos são dados pelo próprio texto: o correspondente profano da tempestade que sopra do Paraíso e o Progresso, responsável por uma "catástrofe sem trégua" e por um "amontoado de escombros que cresce até o céu".¹²⁴

A "tempestade que sopra do paraíso" evoca também a queda e a expulsão do jardim do Éden. Para Löwy, foi nesses termos que Adorno e Horkheimer a interpretaram, na "*Dialética do esclarecimento*" numa passagem que possui relação com a tese de Benjamin, mas sem a citar: "o anjo com a espada de fogo, que expulsou os homens do paraíso e os colocou no caminho do progresso técnico, é o próprio símbolo desse progresso":

O rigor com que os dominadores impediram no curso dos séculos a seus próprios descendentes, bem como às massas dominadas, a recaída a modos de vida miméticos - começando pela proibição de imagens na religião, passando pela proscrição social dos atores e dos ciganos e chegando, enfim, a uma pedagogia que desacostuma as crianças de serem infantis - é a própria condição da civilização.¹²⁵

Para Löwy, Benjamin apoiou deliberadamente seu "Anjo da história" em um famoso texto de Schiller: *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* "O que é história universal e com que propósito é estudada?" (1789). Texto canônico do *Aufklärung* progressista, que nosso filósofo sem dúvida conheceu e que contrapõe o olhar desesperado de seu anjo marxista/judeu ao olhar calmo e alegre do Zeus de Schiller:

¹²⁴ Idem. p89.

¹²⁵ ADORNO, Theodor. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*/Theodor Adorno, Max Horkheimer. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p149.

Como o Zeus homérico, a História observa com um olhar igualmente alegre os trabalhos sanguinários das guerras assim como a atividade dos povos pacíficos que se alimentam inocentemente do leite de seus rebanhos. Por mais desordenado que pareça o confronto da liberdade humana com o desenvolvimento do mundo, a História observa com tranquilidade esse jogo confuso; porque seu olhar, que tem um longo alcance, já descobre, de longe, o objetivo para o qual essa liberdade sem regras é conduzida pela cadeia da necessidade."¹²⁶

É surpreendente comparar o aspecto trágico do anjo da história em Benjamin com o do Deus olímpico perfeito, descrito por Schiller. O Anjo da História gostaria de parar, curar as feridas das vítimas esmagadas sob os escombros amontoados, mas a tempestade o conduz inexoravelmente à repetição do passado: novas catástrofes, novos massacres, cada vez mais extensos e destrutivos.

Segundo Löwy, os destroços tratados na tese não são, como entre os pintores e poetas românticos, um objeto de contemplação estética, mas sim uma questão de reflexão consciente, uma imagem aterrorizante de acidentes, assassinatos e outras obras sangrentas da história. É talvez um claro contraste com a filosofia histórica de Hegel aquela “imensa teodicéia racionalista” para justificar as ruínas e toda injustiça histórica como um passo necessário na “marcha triunfante da razão”, como um momento inevitável no progresso da razão:

"A história universal é o tribunal universal". Segundo Hegel, a história parece, à primeira vista, um imenso campo de ruínas, onde ressoam "as lamentações anônimas dos indivíduos", um altar em que "foram sacrificadas a felicidade dos povos e a virtude dos indivíduos". Diante desse "quadro aterrorizante", estaríamos inclinados à "urna dor profunda, inconsolável, que nada poderia apaziguar", uma profunda revolta e aflição moral. Ora, é preciso ir além desse "primeiro balance negativo", e se colocar acima dessas "reflexões sentimentais", para compreender o essencial, ou seja, que as ruínas são apenas meios a serviço do destino substancial, do "verdadeiro resultado da história universal": a realização do Espírito universal.¹²⁷

A atitude de Benjamin consiste precisamente em inverter esta visão da história, desmistificar o progresso e fixar um olhar marcado por uma revolta moral profunda. De

¹²⁶ In LÖWY, M. Aviso de incêndio. 2005. Op.cit. p91. ("Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?" em *Kleine historische Schriften* (Berlim, Bong & Co., S. d.), p. 186.)

¹²⁷ LÖWY, M. Aviso de incêndio. 2005. Op.cit. p92.

acordo com Löwy, quando Benjamin fala de catástrofe e destruição, provavelmente, a palavra “tempestade” se refere a Hegel, mas é tirada também da linguagem bíblica. A comparação entre o dilúvio e o nazismo é sugerida por Benjamin em uma carta a Scholem em janeiro de 1937, na qual ele compara seu livro “Povo alemão” a uma "arca" construída "de acordo com o modelo judaico" diante da "ascensão do dilúvio fascista".¹²⁸ Mas este termo também lembra o fato de que, para a ideologia conformista, o progresso é um fenômeno natural, regido pelas leis da natureza e, como tal, irresistível, inevitável. Benjamin critica explicitamente esse comportamento positivista, de proposição naturalista de modo duplo: religioso e secular. No campo teológico, a interrupção do progresso é tarefa do messias. Seu correspondente profano é a revolução.

Marx havia dito que as revoluções são o motor da história mundial. Talvez as coisas sejam diferentes para Benjamin. Se nada interromper sua jornada vertiginosa, vamos direto para o desastre, para a queda no abismo. Só o messias poderá fazer o que o “Anjo da História” não pode fazer: parar a tempestade, juntar-se aos feridos e ressuscitar os mortos. O correspondente político dessa restituição mística, dessa restauração do paraíso perdido, é a restauração do conceito de sociedade sem classes. Esta sociedade comunista do futuro é, em certa medida, um retorno ao comunismo primitivo. No entanto, para Benjamin, a sociedade sem classes do futuro não é um retorno absoluto ao passado. É uma síntese dialética de toda a verdadeira história universal da humanidade, baseada na memória de todas as vítimas, sem exceção. O equivalente secular da ressurreição dos mortos. O religioso e o político mantêm, em Benjamin, uma relação de reversibilidade mútua, de tradução recíproca.

Na tese X, Benjamin aborda a polêmica das concepções dominantes no campo da esquerda. Conforme Löwy, seu método é se afastar do campo e recuar diante da atualidade política, não para ignorá-las, mas para encontrar as causas profundas; e escapar das tentações das doutrinas confortáveis sobre o progresso. A tese tenta libertar a esquerda das armadilhas em que caiu. Benjamin se refere à esquerda em geral e, implicitamente, aos partidos comunistas. Criticando a fé cega no partido, toca em uma questão fundamental: o aparato burocrático que governa os partidos operários e o fetichismo partidário se tornaram um fim em si mesmos, principalmente no movimento comunista stalinista. A conclusão da tese denuncia os políticos inflexíveis que se agarravam a essa visão tragicamente ilusória da história.

¹²⁸ Idem. p93.

(...) Partimos da consideração de que a crença obstinada desses políticos no progresso, sua confiança em sua "base de massa" e, finalmente, sua submissão servil a um aparelho incontrolável, foram três aspectos de uma única e mesma coisa. Essa consideração procura dar uma ideia do quanto custa a nosso pensamento habitual elaborar uma concepção da história que evite toda e qualquer cumplicidade com aquela a que esses interesses políticos continuam se apegar.¹²⁹

De acordo com Löwy, pode-se perceber certa convergência entre as críticas de Benjamin e as dos dissidentes comunistas sobre a submissão cega ao aparato burocrático do partido. Mas o questionamento, por meio da tese, é muito mais profundo e vai além das ideias críticas expressas pela maioria dessas correntes marxistas dissidentes. Nessa perspectiva a posição de Benjamin no campo do marxismo em 1939-1940 é única, sem precedentes e sem semelhanças. Isolado, ele está, de certa forma, à frente de seu tempo. Levará algumas décadas para que suas preocupações comecem a ecoar nos jovens rebeldes e intelectuais de esquerda a partir de 1960. A única exceção são seus amigos da escola de Frankfurt, principalmente em seus textos dos anos 1941-1948. Segundo Löwy, se a "Dialética do Esclarecimento" assim como a "Minima Moralia", de Adorno, devem muito a Benjamin, o texto que mais se assemelha às teses "Sobre o conceito de história", embora não se refira às fontes teológicas, é "Estado autoritário", de Horkheimer, publicado em homenagem a Benjamin pelo Instituto de Pesquisas Sociais em 1942. Segundo Horkheimer, a transformação radical da sociedade e o fim da exploração não seria uma aceleração do progresso, mas um salto para fora dessa lógica.

Se na tese X Benjamin critica principalmente o conformismo stalinista. Na tese XI, ele ataca o conformismo da social-democracia alemã. Em ambos os casos, seu ponto de partida é o desejo de compreender as causas fundamentais da derrota do movimento operário alemão contra o fascismo de Hitler: "o conformismo, que sempre esteve em seu elemento na social-democracia, impregna não apenas suas táticas políticas, mas também suas ideias econômicas. É uma das causas de seu colapso posterior."¹³⁰

O culto ao trabalho e à indústria é também o culto ao progresso técnico, tema que ocupa Benjamin desde a década de 1920. Segundo Löwy, o ensaio de 1937 sobre Fuchs, é um texto que já contém os principais temas da tese XI: "ele insiste no contraste entre o

¹²⁹ LÖWY, M. Aviso de incêndio. Tese X. Tradução Jeanne Gagnebin. 2005. Op.cit p96.

¹³⁰ BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. Tese XI. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 2012. Op.cit. p246.

otimismo duvidoso da socialdemocracia, que ignora a energia destruidora da técnica, em particular a militar”.¹³¹ De acordo com as palavras de Benjamin, “Nada foi mais corruptor para a classe operária alemã do que a opinião de que era ela que nadava com a correnteza.”¹³² Ainda no início da tese ele afirma que para o proletariado “o desenvolvimento técnico era visto como o declive da correnteza, na qual ela supunha estar nadando. Daí era apenas um passo para a suposição de que o trabalho industrial, que aparecia sob os traços do progresso técnico, representava um feito político.”¹³³

(...) O trabalho é definido como “a fonte de toda a riqueza e de toda a cultura”. Presentindo o pior, Marx replicou que o homem que não possui outra propriedade que a sua força de trabalho está condenado a ser “o escravo de outros homens, que se fizeram... proprietários.” (...) Esse conceito de trabalho, típico do marxismo vulgar, não examina a questão de como seus produtos podem beneficiar trabalhadores que não dispõem deles. Seu interesse dirige-se apenas aos progressos na dominação da natureza, e não aos retrocessos da sociedade. Já estão visíveis, nessa concepção, os traços tecnocráticos que mais tarde vão aflorar no fascismo. Entre eles, figura uma concepção da natureza que contrasta sinistramente com a das utopias socialistas anteriores a março de 1848. O trabalho, como a partir de então é compreendido, visa uma exploração da natureza, a qual é composta, com ingênua complacência, à exploração do proletariado (...)

¹³⁴

A Tese XI trata, portanto, do positivismo ideológico da social-democracia, uma corrente que acreditava necessariamente estar de acordo com o triunfo do socialismo "científico". Para Benjamin, esse otimismo só poderia levar fatalmente o movimento operário à passividade e à imobilidade, quando, ao contrário, era necessária uma ação urgente antes que fosse tarde demais. Essa é, para Benjamin, uma das razões do colapso de 1933. Ao contrário de muitos outros marxistas, Benjamin percebia claramente o aspecto moderno e tecnicamente avançado do nazismo, que combinava os maiores avanços tecnológicos, especialmente no campo militar, com os mais terríveis reveses sociais. O que foi sugerido na Tese VIII agora ele afirma enfaticamente. O fascismo é uma manifestação doentia da modernidade industrial capitalista, baseado no progresso técnico científico do século XX.

¹³¹ LÖWY, M. Aviso de incêndio. 2005. Op.cit. p101.

¹³² W BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. Tese XI. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 2012. Op.cit. p246-247.

¹³³ Idem. p247.

¹³⁴ Ibidem.

A última parte da Tese XI tem uma relevância notável: é uma crítica radical da exploração capitalista da natureza e sua exaltação pelo marxismo vulgar, de motivação positivista e tecnocrática. Também nessa área Benjamin ocupa um lugar de destaque na visão de mundo marxista da primeira metade do século. Antecipando as preocupações ecológicas do final do século 20, como Marx em sua obra, ele clama por novo acordo entre o ser humano e o meio ambiente:

Comparadas a essa concepção positivista, as fantasias de um Fourier, tão ridicularizadas, revelam-se surpreendentemente razoáveis. Segundo Fourier, o trabalho social bem organizado teria entre seus efeitos que quatro luas iluminariam a noite, que o gelo se retiraria dos pólos, que a água marinha deixaria de ser salgada e que os animais predatórios entrariam a serviço dos seres humanos. Essas fantasias ilustram um tipo de trabalho que, longe de explorar a natureza, é capaz de liberar criações que dormiam, como possibilidades, em seu ventre. Ao conceito corrompido de trabalho corresponde, como seu complemento, aquela natureza que, segundo Dietzgen, “está aí, grátis”.¹³⁵

Benjamin abre a tese XII com uma epígrafe citando Nietzsche em “Vantagens e desvantagens da história para a vida”: “Precisamos da história, mas não como precisam dela os mal acostumados ociosos que passeiam no jardim da ciência”.¹³⁶ Segundo Löwy, nesta obra, Nietzsche defende que a historiografia não deve ser um luxo, uma espécie de passeio ocioso ou um objeto de curiosidade arqueológica, mas deve servir ao presente: “A história é útil apenas quando serve para a vida e para a ação”¹³⁷. Devemos agir a tempo de promover eventos futuros. Essas observações correspondem perfeitamente às intenções de Benjamin.

A primeira frase, sobre o tema do conhecimento, remete a uma ideia que perpassa os principais escritos de Rosa Luxemburgo: a consciência de classe e, portanto, o saber que resulta da prática da luta, da experiência ativa da classe trabalhadora. De acordo com Löwy, não há indicação de que Benjamin tenha lido os escritos de Rosa Luxemburgo, mas ele deve ter aprendido sobre suas ideias em “História e consciência de classe” (1923) de Lukács. É neste trabalho de Lukács que há uma polêmica contra a concepção do materialismo histórico como conhecimento científico “neutro” proposto pelos teóricos da social-democracia. Para “história e consciência de classe” o marxismo deve ser situado na perspectiva de classe do proletariado como sujeito da ação e do conhecimento.

¹³⁵ BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. Trecho Tese XI. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 2012. Op.cit. p247-248.

¹³⁶ Idem. p248.

¹³⁷ LÖWY, M. Aviso de incêndio. 2005. Op.cit. p108.

O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida. Em Marx, ela aparece como a última classe escravizada, como a classe vingadora que consumia a tarefa de libertação em nome das gerações de derrotados. Essa consciência, reativada brevemente no movimento espartaquista, foi sempre aceitável para a social-democracia. Em três decênios, ela quase conseguiu extinguir o nome de Blanqui, cujo eco abarca o século passado. Preferiu atribuir à classe operária o papel de redentora de gerações *futuras*. Com isso, ela cortou o nervo das suas melhores forças. A classe operária desaprendeu nessa escola tanto o ódio como o espírito de sacrifício. Porque ambos se alimentaram da imagem dos antepassados escravizados, e não do ideal dos descendentes liberados.¹³⁸

A tese XII refere-se também a grandes evidências históricas para fortalecer sua posição. O primeiro é a Liga Spartaquista (*Spartakusbund*), fundada por Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, que em janeiro de 1919 assumiu a liderança de um levante operário em Berlim e foi esmagada por Gustav Noske, um social-democrata, ministro do Interior. O outro personagem é Auguste Blanqui¹³⁹. Benjamin se interessava pelo pensador, pelas reflexões que desenvolveu e cuja figura revolucionária personificou uma forte oposição à ordem existente das coisas. Ao definir os proletários como "escravos modernos", Blanqui era um adversário do positivismo e das ideologias do progresso e expressou uma visão da história análoga à dos espartaquistas.

De acordo com Benjamin, não há luta pelo futuro sem lembrança do passado. Este é o tema da redenção das vítimas da história. A insistência de Benjamin nos ancestrais derrotados, segundo Löwy, nos lembra do imperativo hebraico: *Zaccar*, "lembre-se": "Lembre-se de seus ancestrais que foram escravos no Egito, massacrados por Amalek, exilados na Babilônia, dominados por Tito, queimados vivos pelas Cruzadas e assassinados pelos *pogroms*"¹⁴⁰. O movimento operário tem seguido esse paradigma, de uma forma completamente laica. "A fidelidade à memória dos 'mártires de Chicago' - os sindicalistas e anarquistas executados pelas autoridades americanas em 1887, em uma paródia de justiça - inspirou, ao longo de todo o século XX, o ritual do 1º de maio."¹⁴¹

Segundo Lowy, na tradução francesa das teses de Benjamin, há uma última frase, ausente no texto alemão: "Pedimos àqueles que vierem depois de nós não a gratidão por

¹³⁸ BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. Tese XII. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 2012. Op.cit. p248.

¹³⁹ Luiz Auguste Blanqui (1805 -1881) foi um teórico socialista francês que lutou pela igualdade de direitos entre homens e mulheres, bem como pela supressão do trabalho infantil. Defendia a luta armada e passou 37 anos na prisão.

¹⁴⁰ LÖWY, M. Aviso de incêndio. 2005. Op.cit. p110.

¹⁴¹ Idem.

nossas vitórias, mas a lembrança de nossas derrotas. Isso é um consolo: o único consolo dado aqueles que não têm mais esperança de serem consolados"¹⁴² Neste trecho, percebemos que quando Benjamin fala dos perdedores da história pensa também em si e na sua geração:

Isso esclarece a *Stimmung* [atmosfera] do conjunto das teses, como sugere uma de suas últimas cartas, dirigida a seu amigo S. Lackner no dia 5 de maio de 1940: "Acabo de terminar um pequeno ensaio sobre o conceito de história, um trabalho que foi inspirado não só pela nova guerra, mas por toda a experiência de minha geração, que deve ser uma das mais duramente submetidas às provas da história." Com o mesmo espírito, ele menciona em uma das notas preparatórias o célebre poema de Brecht, "*An die Nachgeborenen*" [Aos que vierem depois de nós], em que o escritor pede às gerações seguintes que se lembrem dos sofrimentos da sua.¹⁴³

A tese XIII segue a crítica à social-democracia que, para Benjamin, é orientada por um ideal dogmático de progresso. Começa com a epígrafe de Dietzen, em "Filosofia social-democrata": "Nossa causa está cada dia mais clara e o povo cada vez mais esclarecido."¹⁴⁴ Que ilustra uma visão otimista da história, nutrida por uma leitura linear e superficial do esclarecimento: um desenvolvimento irresistível e ininterrupto rumo à "clareza" e "inteligência". No entanto, a realidade lógica do fascismo nega justamente esse tipo de mito populista.

A teoria e, mais ainda, a prática da social-democracia foram determinadas por um conceito dogmático de progresso sem qualquer vínculo com a realidade. Segundo os social-democratas, o progresso era, em primeiro lugar, um progresso da humanidade em si (e não apenas das suas capacidades e conhecimentos). Em segundo lugar, era um processo sem limites (correspondente a uma perfectibilidade infinita da humanidade). Em terceiro lugar, era visto como um processo essencialmente inexorável (percorrendo automaticamente uma trajetória em flecha ou espiral). Cada um desses predicados é controverso e cada um deles poderia ser criticado. Mas, para ser rigorosa, a crítica precisa ir além deles e concentrar-se em algo que lhes seja comum. A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de seu andamento no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da ideia desse andamento deve estar na base da crítica da ideia do progresso em geral.¹⁴⁵

¹⁴² In LÖWY, M. Aviso de incêndio. 2005. Op.cit. p115. (GSI, 3, p. 1240).

¹⁴³ LÖWY, M. Aviso de incêndio. Op.cit. p115.

¹⁴⁴ BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. Tese XIII. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 2012. Op.cit. p248.

¹⁴⁵ Idem. p248-249

Para ser eficiente, essa crítica das metodologias progressistas deve atacar sua raiz comum: o dogma da temporalidade homogênea. Para Benjamin, não há melhoria automática e contínua na história; a única continuidade do progresso é a da dominação e do automatismo que simplesmente reproduz a regra. Os únicos momentos de emancipação são as interrupções e descontinuidades, quando os oprimidos se levantam e tentam se libertar.

Na tese XIV, Benjamin se interessa por outro tipo de relação com o passado. A revolta e a ruptura do eterno retorno e a manifestação da mudança mais profunda. É um salto dialético, fora do *continuum*. Primeiro em direção ao passado e depois em direção ao futuro. Trata-se de salvar o legado dos aflitos e reconstruí-lo para evitar a catástrofe. Do passado, o *Jetztzeit* "tempo presente" ou "tempo de agora". O que Benjamin aponta já na epígrafe de Karl Kraus: "A origem é o alvo"¹⁴⁶. Do ponto de vista teológico, a redenção leva você de volta a um paraíso perdido. Do ponto de vista político, a revolução também é o retorno ao paraíso original. Benjamin visava aproveitar a história contínua com o auxílio de uma ideia de tempo histórico pleno, explosivo e subversivo.

De acordo com Lowy, em uma nota preparatória, Benjamin desafia o *continuum* histórico, emanado dos opressores, com a tradição que emerge dos oprimidos. Essa tradição é descontínua e composta por distintos momentos explosivos que podem romper a sequência das formas de opressão e violência. Dialeticamente, tem um outro *continuum* próprio: a imagem da explosão que deve romper a continuidade da opressão e que corresponde, no reino da tradição dos oprimidos, a uma metáfora: de acordo com o ensaio sobre Fuchs, "é preciso tecer na trama do presente os nós da tradição que se perderam durante séculos".¹⁴⁷

Segundo Löwy, para Robespierre, a República Romana seria carregada pelos "tempos de agora", o *Jetztzeit* de que a República Francesa de 1793 fez uso. Fora de seu contexto, tornou-se um material explosivo na luta contra a monarquia para interromper os mil anos de realeza na história da Europa. A revolução atual deve se alimentar do passado. Mas é uma conexão efêmera, um momento frágil, uma constelação momentânea, que devemos aprender a compreender, e por isso a imagem do salto no tempo:

A profunda intuição de Benjamin sobre a presença explosiva de momentos emancipadoras do passado na cultura revolucionária do presente era

¹⁴⁶ BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. Tese XIV. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 2012. Op.cit. p249.

¹⁴⁷ LÖWY, M. Aviso de incêndio. 2005. Op.cit. p122

legítima: assim, a da Comuna de 1793-1794 na Comuna de Paris de 1871, e desta na revolução de outubro de 1917. Em cada um desses casos, e seria possível multiplicar os exemplos, tanto na Europa quanto na América Latina, a sublevação revolucionária deu um "salto de tigre em direção ao passado", um salto dialético sob o livre céu da história, ao se apropriar de um momento explosivo do passado, carregado de "tempo-de-agora". A citação do passado não era necessariamente uma obrigação ou uma ilusão, mas podia ser uma fonte formidável de inspiração, uma arma cultural poderosa no combate presente.¹⁴⁸

Conforme Lowy, em carta a Horkheimer (1941), Adorno comparou a ideia da XIV dissertação com a de Paul Tillich, colaborador do Instituto de Pesquisa Social em Frankfurt ao longo dos anos 1920 e 1930, em que opunha ao *Cronos* (tempo formal) *kairós* (tempo histórico no qual há uma ocasião única a cada momento, uma chance de interrupção desse contínuo). Os antigos tinham uma visão cíclica do tempo. Benjamin, como um judeu, salva essa ideia judaica de uma era associada a *Kairos*, onde o passado não está morto, ainda está presente. E faz uma afirmação heterodoxa entre a teologia judaica e a filosofia da história, defendendo uma reconciliação da teologia com a história, e criticando o determinismo histórico. Isso abre a ideia de uma outra história, *kairótica*. Onde o tempo é um momento de significado, de decisão, um instante de irrupção do novo. *Kairós* invade Cronos, interrompendo a série. A partir de experiências marcantes. É um momento único e decisivo no tempo. Benjamin usa, com isso, a ideia do messianismo, a partir da oportunidade de romper com o tempo: o messias irrompe neste momento em que ninguém o espera. É uma época de revolução, algo que nunca foi visto antes na história. Esta é a porta pela qual o messias pode entrar.

Na tese XV, Benjamin afirma que “a consciência de fazer explodir o *continuum* da história é própria às classes revolucionárias no momento de sua ação.”¹⁴⁹ Todos os oprimidos devem ter consciência de que, por meio de suas ações, podem explodir a continuidade histórica. Para Benjamin, apenas a ação revolucionária pode interromper a procissão triunfante dos vencedores:

(...) A grande revolução introduziu um novo calendário. O dia com o qual começa um novo calendário funciona como um acelerador histórico. No

¹⁴⁸ Idem. p121.

¹⁴⁹ BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. Tese XV. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 2012. Op.cit. p250.

fundo, é sempre o mesmo dia que retorna sob a forma dos dias feriados, que são os dias da reminiscência. Assim, os calendários não marcam o tempo do mesmo modo que os relógios. Eles são monumentos de uma consciência histórica da qual não parece haver na Europa, há cem anos, o mínimo vestígio. A revolução de julho de 1830 registrou ainda um incidente em que essa consciência se manifestou. Terminando o primeiro dia de combate, verificou-se que em vários bairros de Paris independentes uns dos outros e na mesma hora, foram disparados tiros contra os relógios localizados nas torres. Uma testemunha ocular, que talvez deva à rima a sua intuição profética escreveu: Qui le croirait! On dit que irrités contre l'heure De nouveaux Josues, au pied de chaque tour, Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour.¹⁵⁰

“Quem poderia imaginar! Dizem que irritados contra a hora, Novos Josués, ao pé de cada torre, atiraram nos relógios para parar o dia.”¹⁵¹ Os versos da alegoria escritos em francês encerram a tese com a dimensão poética e subversiva que sua mensagem também visa trazer. A ação revolucionária de quem atirou nos relógios representa esta visão: o tempo histórico da revolução deve atacar o tempo mecânico da calamidade atual. O levante é a tentativa de evitar o tempo vazio, através da irrupção do tempo qualitativo e mensageiro, já que, segundo o Antigo Testamento, Josué parou o movimento do sol até o tempo necessário para a sua vitória. Esta é a transição messiânica do curso catastrófico do mundo. Em julho de 1830, as classes revolucionárias, como o "novo Josué", perceberam que sua ação deveria explodir a continuidade histórica da opressão e da violência e simbolicamente destruíram os relógios.

A tese XV, portanto, continua a crítica das duas teses anteriores contra a noção homogênea de tempo, mas destaca com mais detalhes esse tempo vazio: o dos relógios. É simplesmente o tempo mecânico, automático, quantitativo, sempre igual a si mesmo: o tempo reduzido ao espaço. A civilização industrial capitalista é sujeita a medições precisas e rigorosas. As páginas de “O Capital” estão repletas de exemplos horríveis da hostilidade do relógio à vida dos funcionários. Nas sociedades pré-capitalistas, o tempo era carregado com um significado qualitativo, que foi sendo substituído gradativamente, durante o processo empreendedor, pelo tempo específico dos relógios mecânicos.

Para Benjamin, os calendários representam o outro lado desse tempo vazio. Ao contrário, são um meio de carregar o tempo histórico com memória e verdade. Os feriados

¹⁵⁰ Idem.

¹⁵¹ LÖWY, M. Aviso de incêndio. 2005. Op.cit. p123.

são qualitativamente diferentes dos outros dias: são dias de recordação, de lembrança, expressando um verdadeiro sentimento histórico. Para Löwy:

O calendário judaico é um exemplo evidente disso e, sem dúvida, Benjamin o tinha em mente no momento em que escreveu essas linhas. Os principais feriados são consagrados a rememoração de acontecimentos redentores: a saída do Egito (*Pessach*), a revolta dos Macabeus (*Hanuka*), a salvação dos exilados na Pérsia (*Purim*). O imperativo da lembrança - *Zachor!* - e mesmo um dos elementos centrais do ritual da Páscoa judaica: lembre-se de seus ancestrais no Egito como se você mesmo tivesse sido um escravo naquele tempo. Mas poderíamos citar outros feriados, profanos, como o 14 de julho francês ou o 1º de maio dos operários - dias "iniciais" de Festa popular e de memória revolucionária, constantemente ameaçados pelo conformismo que tenta dominá-los.¹⁵²

Como sabemos, a concepção de tempo proposta por Benjamin possui suas fontes na tradição messiânica hebraica: para os judeus, o tempo não era uma categoria abstrata, linear e vazia, mas inseparável de seu conteúdo. Em certo sentido, o conjunto das culturas tradicionais, pré-capitalistas ou pré-industriais, preservam nos seus calendários, feriados e festivais os vestígios da consciência histórica do tempo. “O dia em que começa um novo calendário”¹⁵³ seria uma espécie de abreviatura histórica em que o primeiro novo dia integraria todo o tempo anterior. Segundo Löwy, talvez neste dia, todos os momentos de revolta do passado, toda a riqueza da tradição dos oprimidos, estivessem "condensados" para Benjamin. Segundo Löwy, na obra “O conceito de crítica no romantismo alemão” (1919), Benjamin opõe a “infinitude temporal qualitativa” do messianismo romântico ao “vazio temporal infinito” das ideologias do progresso. E, em uma das notas preparatórias das teses, “que na ruptura da continuidade histórica - a revolução - ocorrem ao mesmo tempo um novo começo e a tradição”.¹⁵⁴

A tese XVI continua a polêmica contra o historicismo. Para Benjamin, o seguidor do materialismo histórico deve viver com as imagens do passado alinhadas a uma experiência única do momento presente, quando escreve a história. Porém, para que esta constelação se forme, é preciso que o presente seja parado por um momento: o equivalente historiográfico da interrupção revolucionária da continuidade histórica. Enquanto a abordagem conformista

¹⁵² Idem. p124.

¹⁵³ BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. Tese XV. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 2012. Op.cit. p250.

¹⁵⁴ In LÖWY, M. Aviso de incêndio. 2005. Op.cit. p124. (GS I, 3, p. 1242).

e pseudo-objetiva neutraliza e esteriliza as imagens do passado, a conduta do materialismo histórico deve descobrir as energias explosivas ocultas que se encontram no momento presente. Essas energias, que são as do "tempo de agora", são como a faísca permitindo que a continuidade histórica "exploda":

O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas no qual o tempo pára e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente aquele presente em que ele escreve a história para sua própria pessoa. O historicismo apresenta a imagem "eterna" do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única. Ele deixa a outros a tarefa de se esgotar no bordel do historicismo, com a meretriz "era uma vez". Ele permanece senhor das suas forças, suficientemente viril para mandar pelos ares o *continuum* da história.¹⁵⁵

Conforme Löwy, a curiosa alegoria suscita a interpretação de que a prostituta chamada "era uma vez" instalada no bordel do historicismo, recebia os vencedores um a um e não tinha escrúpulos em abandonar cada um em prol do seguinte, numa sucessão que constitui a continuidade da história: "era uma vez Júlio César, era uma vez Carlos Magno, era uma vez o Papa Bórgia e assim por diante."¹⁵⁶

Na tese XVII, Benjamin afirma que "o historicismo culmina legitimamente na história universal".¹⁵⁷ Diante da concepção quantitativa historicista do tempo como acumulação, Benjamin delineia sua concepção qualitativa e descontínua do tempo histórico, com extrema atenção à singularidade incomparável de cada momento. Se há um ponto em que a vigilância política está mais intimamente articulada com as sensibilidades religiosas, é aqui, no próprio cerne da percepção do tempo.

A tarefa, segundo Benjamin, é construir constelações que conectem o presente e o passado. Essas constelações, esses momentos arrancados da continuidade histórica vazia, estão totalmente concentrados pela totalidade histórica. Segundo Benjamin, existem momentos privilegiados no presente, diante dos quais o seguidor do materialismo histórico deve parar, são aqueles que constituem uma interrupção messiânica dos acontecimentos. Segundo Löwy, existe uma afinidade impressionante entre as ideias de Benjamin e as de Charles Péguy, autor por quem nosso filósofo se sentia em profunda "comunhão":

¹⁵⁵ BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. Tese XVI. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 2012. Op.cit. p250.

¹⁵⁶ LÖWY, M. Aviso de incêndio. 2005. Op.cit. 128.

¹⁵⁷ BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. Tese XVII. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 2012. Op.cit. p251.

Segundo Péguy, em *Clio* - um texto publicado em 1931, que Benjamin poderia ter lido - o tempo da teoria do progresso e "exatamente o mesmo tempo dos bancos de investimento e dos grandes estabelecimentos de crédito...; é o tempo da marcha dos lucros produzidos por um capital; tempo verdadeiramente homogêneo, pois traduz, pois transmite em cálculos homogêneos... pois transpõe em uma linguagem (matemática) homogênea as inúmeras variedades de ansiedades e de fortunas", A esse tempo de progresso, "feito a imagem e semelhança do espaço", reduzido a uma linha "absoluta, infinita", ele opõe o tempo da memória, o tempo da "rememoração orgânica", que não é homogêneo, mas que tem "plenos e vazios".¹⁵⁸

Na tese XVIII, o "tempo de agora" é definido como o modelo ou presságio de um tempo messiânico, de uma verdadeira história universal:

"Os míseros cinqüenta mil anos do homo sapiens", diz um biólogo recente, "representam, em relação à história da vida orgânica sobre a terra, algo como dois segundos ao fim de um dia de vinte e quatro horas. Inscrita nessa escala, a história inteira da humanidade civilizada perfaz um quinto do último segundo da última hora." O tempo-de-agora que, enquanto modelo do tempo messiânico, resume a história de toda a humanidade numa prodigiosa abreviação, coincide, exatamente, com a figura que a história da humanidade ocupa no universo.¹⁵⁹

Segundo Löwy, para explicar o conceito de interrupção messiânica dos acontecimentos, Benjamin se refere, em uma das notas, a Focillon, que fala do "breve minuto de plena posse das formas"¹⁶⁰. A mônada messiânica seria um breve momento de posse plena da história, transcendendo o todo, a totalidade salva, a história universal da humanidade que foi libertada. Enfim, a história da salvação (*Heilsgeschichte*).

Como se sabe, a mônada - conceito de origem neoplatônico - segundo Leibniz é um reflexo de todo o universo. Examinando esse conceito em *Das Passagen-Werk*, Benjamin o define como "cristal da totalidade dos acontecimentos" Encontramos aqui a ideia de "abreviação" a enigmática *historischer Zeitraffer*. Mas essa mônada, esse breve momento, seria um resumo de toda a história da humanidade como história da luta dos oprimidos. Por outro lado, enquanto interrupção messiânica dos acontecimentos, enquanto breve instante de libertação, esse ato de revolta prefigura a história universal da humanidade salva.¹⁶¹

¹⁵⁸ LÖWY, M. Aviso de incêndio. 2005. Op.cit. p131.

¹⁵⁹ LÖWY, M. Aviso de incêndio. Tese XVII. Tradução Jeanne Gagnebin. 2005. Op.cit. p138.

¹⁶⁰ In LÖWY, M. Aviso de incêndio. 2005. Op.cit. p138. (GS 1,3, 1229)

¹⁶¹ LÖWY. Op.cit. 2005. p138.

No encerramento das teses, encontramos dois apêndices que reafirmam a constelação entre a situação presente e o acontecimento do passado, tornando-a uma realidade histórica. Benjamin rompe com a determinação limitada do historicismo e sua perspectiva linear sobre o curso dos acontecimentos. E descobre um vínculo privilegiado entre o passado e o presente, que não é fruto da causalidade, nem do progresso, mas de uma constelação, na qual brilha uma centelha da esperança. Os "estilhaços do tempo messiânico" são os tempos de revolução, os breves momentos que salvam o passado e, ao mesmo tempo, provocam uma ruptura duradoura na continuidade histórica que denota o potencial de libertação universal:

O historicismo contenta-se em estabelecer um nexos causal entre os diversos momentos da história. Mas nenhum fato, por ser causa, já é, só por isso, um fato histórico. Ele se tornou tal postumamente, graças a eventos que dele podem estar separados por milhares de anos. O historiador que parte disso cessa de passar a sequência dos acontecimentos pelos seus dedos como as contas de um rosário. Ele apreende a constelação em que sua própria época entrou com uma determinada época anterior. Ele fundamenta, assim, um conceito de presente como tempo-de-agora, no qual estão incrustados estilhaços do tempo messiânico.¹⁶²

De acordo com Löwy, essa é uma ideia que Benjamin possuía desde a juventude, como evidenciado por uma passagem impressionante dos cadernos de Scholem em 1917, alguém que se considerava, em questões de judaísmo, o professor de Benjamin, refere-se ao amigo como uma fonte quase canônica:

No pensamento do reino messiânico encontra-se a maior imagem da história, sobre a qual se erguem relações infinitas profundas entre a religião e a ética. Walter [Benjamin] uma vez disse: O reino messiânico está sempre lá, Esse julgamento (*Einsicht*) contém a maior verdade, mas somente em uma esfera que, pelo que sei, ninguém alcançou depois dos profetas.¹⁶³

Aqui estamos no conflito entre a redenção messiânica e a ideologia do progresso, no centro da constelação criada pelo conceito de história de W. Benjamin. Ao abandonar o modelo teleológico ocidental, o tempo passa da simples necessidade ao seu pleno potencial, um tempo casual sempre aberto a novos comportamentos emergentes do novo:

¹⁶² LÖWY, M. Aviso de incêndio. Apêndice A. Tradução Jeanne Gagnebin. 2005. Op.cit. p140.

¹⁶³ G. SCHOLEM, Ober Metaphysik, Logik und einige nicht dazu gehÖrende Gebiete phänomenologischer Besinnung. Mir gewidmet. Oktober 1917-30. Dezember 1917, p. 27. Cf. n. 59. In LÖWY. 2005. Op.cit. p141.

O tempo, ao qual os adivinhos perguntavam o que ele ocultava em seu seio, não era, certamente, experimentado nem como homogêneo, nem como vazio. Quem mantém isso diante dos olhos talvez chegue a um conceito de como o tempo passado foi experienciado na rememoração: ou seja, precisamente assim. Como se sabe, era vedado aos judeus perscrutar o futuro. A Torá e a oração, em contrapartida, os iniciavam na rememoração. Essa lhes desencantava o futuro, ao qual sucumbiram os que buscavam informações junto aos adivinhos. Mas nem por isso tornou-se para os judeus um tempo homogêneo e vazio. Pois nele cada segundo era a porta estreita pela qual podia entrar o Messias.¹⁶⁴

Sabemos que a tradição judaica exige a lembrança do passado, com o imperativo bíblico da *Zakhor*. Benjamin busca no passado não a sua historicidade, mas sua eterna contemporaneidade. Da mesma forma, em sua ação atual, o revolucionário deve buscar inspiração e força na memória.

Segundo Löwy, nas notas preparatórias, depois de ter comparado a irrupção messiânica com certas ideias de Focillon, Benjamin cita o seguinte trecho do crítico de arte francês: "Fazer o momento não é intervir passivamente na cronologia, é apressar o momento."¹⁶⁵ Certamente, este tema foi inspirado em uma obra que é, desde a década de 1920, uma de suas principais fontes judaicas: *Der Stern der Erlösung* (1921), de Franz Rosenzweig, que Benjamin evoca, novamente em 1929, em plena adesão ao marxismo, como um dos grandes livros que restaram. Para Rosenzweig, "cada instante deve estar pronto para receber a plenitude da eternidade"¹⁶⁶. Lembrete da história e da prática subversiva, do messianismo herético e do voluntarismo revolucionário. De acordo com Löwy, Rosenzweig e Blanqui estão associados a esta imagem dialética da chegada do Messias pela "porta estreita" do instante.

As teses de 1940 constituem uma espécie de manifesto filosófico na forma de alegorias e *imagens dialéticas* para a abertura da história, isto é, para uma concepção do processo histórico que dá acesso a um campo aberto do possível. Uma vasta árvore de alternativas, mas sem cair na ilusão da liberdade absoluta: as condições "objetivas" são as condições de possibilidade.

¹⁶⁴ LÖWY, M. Aviso de incêndio. Apêndice B. Tradução Jeanne Gagnebin. 2005. Op.cit. p142.

¹⁶⁵ LÖWY, M. Aviso de incêndio. 2005. Op.cit. p144.

¹⁶⁶ Idem

2. IMPLICAÇÕES POLÍTICAS DA ARTE EM WALTER BENJAMIN

“A verdadeira imagem do passado passa voando. O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade.”¹⁶⁷ Walter Benjamin



Retrato fotográfico de Walter Benjamin.

Nas teses "Sobre o conceito de história", Benjamin desenvolveu uma crítica ao historicismo positivista, bem como à concepção utilitarista da social-democracia, que via no trabalho da técnica apenas um meio de conquistar e subjugar a natureza e os homens. Em suas teses e em muitos outros escritos, Benjamin desenvolve uma crítica radical do progresso associado ao modo de produção capitalista. Os traços tecnocráticos que surgiram no fascismo são visíveis nessa concepção. Contrariando os rumos catastróficos da sociedade moderna, Benjamin oferece novas formas de interpretar a história, interrompendo o fluxo destrutivo do progresso, salvando memórias e construindo possibilidades de transformação social através da arte em favor da classe trabalhadora.

¹⁶⁷ BENJAMIN, W. "Sobre o conceito de história". Tese V. Magia e técnica, arte e política. 2012. p243.

Em "Rua de mão única" (1928) ele já apresenta o tom de urgência: o fragmento "Alarme de incêndio"¹⁶⁸, que trata da ideia ou representação da luta de classes, termina com as palavras:

Se a eliminação da burguesia não estiver efetivada até um momento quase calculável do desenvolvimento econômico e técnico (a inflação e a guerra de gases o assinalam), tudo está perdido. Antes que a centelha chegue à dinamite, é preciso que o pavio que queima seja cortado. Ataque, perigo e ritmo do político são técnicos - não cavalheirescos.¹⁶⁹

Como devemos entender esse alerta de Benjamin para evitar a destruição da natureza e da própria humanidade? É precisamente no último texto do mesmo volume, chamado "A caminho do planetário"¹⁷⁰, que Benjamin desenvolve uma filosofia da técnica e introduz o conceito de *embriaguez* como fulcro dessa equação técnico-política. Segundo a reflexão desenvolvida por Benjamin neste ensaio, "a terra pertencerá unicamente àqueles que vivem das forças do cosmos":

O trato antigo com o cosmos cumpria-se de outro modo: na embriaguez. É embriaguez, decerto, a experiência na qual nos asseguramos unicamente do mais próximo e do mais distante, e nunca de um sem o outro. Isso quer dizer, porém, que somente na comunidade o ser humano pode se comunicar em embriaguez com o cosmos. É ameaçador o descaminho dos modernos considerar essa experiência como irrelevante, como descartável, e deixá-la por conta do indivíduo como devaneio místico em belas noites estreladas. Não, ela sempre e sempre de novo se impõe, e então povos e gerações lhe escapam tão pouco como se patenteou da maneira mais terrível na última Guerra, que foi um ensaio de novos, inauditos esponsais com as potências cósmicas. Massas humanas, gases, forças elétricas foram lançadas ao campo aberto, correntes de alta frequência atravessaram a paisagem, novos astros ergueram-se no céu, espaço aéreo e profundezas marítimas ferveram de propulsores, e por toda a parte cavaram-se poços sacrificiais na mãe terra. Essa grande corte feita ao cosmos cumpriu-se pela primeira vez em escala planetária, ou seja, no espírito da técnica. Mas, porque a avidez de lucro da classe dominante pensava expiar nela sua vontade, a técnica traiu a humanidade e transformou o leito de núpcias em mar de sangue. Dominação da Natureza, assim ensinam os imperialistas, é o sentido de toda a técnica.¹⁷¹

¹⁶⁸ BENJAMIN, W. "Alarme de incêndio". Rua de mão única. 2012. Op. cit. p46.

¹⁶⁹ Idem.

¹⁷⁰ BENJAMIN, W. "A caminho do planetário". Rua de mão única. 2012. Op. cit. p69.

¹⁷¹ Idem. p70.

Para melhor compreender essas relações entre técnica e política, entre estética e ética, consideramos os comentários de Márcio Seligmann-Silva em um artigo relevante: "Filosofia da técnica: a arte como conquista de um novo campo lúdico de ação (*spielraum*) em Benjamin e Vilém Flusser"¹⁷². Segundo Seligmann, o texto de Benjamin parte de uma dicotomia entre cultura e natureza, seguindo o estilo do famoso ensaio de Schiller "Sobre a poesia ingênua e sentimental", de 1796. Schiller afirma que se os gregos antigos estavam imersos na natureza, já nós, os modernos, nos relacionamos com a natureza como doentes. Os poetas, por sua vez, aparecem então como guardiões e salvadores da natureza ameaçada.

Em Benjamin, a questão da técnica surge especialmente nos textos após a Primeira Guerra Mundial. Antes, porém, ele já havia refletido sobre a questão da separação entre o homem e a natureza, como lemos em seu ensaio de 1916, "Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem" (que veremos no próximo subcapítulo), bem como em muitos outros de seus textos filosóficos. Mas é sem dúvida com o impacto da primeira grande Guerra e de suas leituras com forte caráter histórico materialista que se apresenta uma teoria da técnica, associada a uma reflexão sobre o papel da obra de arte e da revolução.

Benjamin debruçou-se em estudar os novos regimes de visualidade e percepção do mundo, determinados diretamente por mudanças técnicas aceleradas, uma vez que, para ele, o homem moderno não poderia ser compreendido sem essa análise da técnica. Para ele, a técnica determina novas formas de percepção e é responsável por organizar nossa relação com a natureza (o cosmos). Se, em Baumgarten, as artes eram uma porta de entrada para o estudo de nossa percepção do mundo, em Benjamin, as artes são vistas como uma caixa de ressonância privilegiada para a compreensão do novo papel da tecnologia na contemporaneidade.

Considerando que arte tem tudo a ver com percepção, Benjamin não esquece a concepção grega das artes como *techné*. Agora que a tecnologia ocupa um lugar tão privilegiado para o desenvolvimento de uma teoria estética, Benjamin pensa intensamente do ponto de vista de uma intersecção com a teoria social, como mostram claramente o primeiro e o último capítulos do ensaio sobre a obra de arte ("reprodutibilidade técnica" e "estética da guerra"). Para Benjamin não se pode pensar nas artes e na estética sem levar em

¹⁷² SELIGMANN-SILVA, Márcio. Filosofia da técnica: Arte como conquista de um novo campo de ação lúdico (*Spielraum*) em Benjamin e Flusser. *ArteFilosofia*. Revista do PPG em Filosofia da UFOP N°26: Julho de 2019.

conta a política e a história. Cada técnica de reprodução corresponde também a uma determinada visão da história e da nossa relação com o tempo, a natureza e o cotidiano:

São conhecidas as gigantescas transformações provocadas na literatura pela impressão - a reprodução técnica da escrita. Mas ela representa apenas um caso especial de um processo histórico mais amplo. A xilogravura, na Idade Média, segue-se a estampa em chapa de cobre e a água-forte, assim como a litografia, no início do século XIX. Com a litografia, a técnica de reprodução atinge uma etapa essencialmente nova. Esse procedimento muito mais preciso, que distingue a transcrição do desenho numa pedra de seu entalhe sobre um bloco de madeira ou inscrição numa prancha de cobre, permitiu às artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criações diariamente sempre novas. Dessa forma, as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana. Elas começaram a situar-se no mesmo nível que a imprensa. Mas a litografia no seu início, já poucas décadas após a sua invenção, foi ultrapassada pela fotografia.¹⁷³

A litografia corresponde ao encontro das técnicas de reprodução com os escritos e imagens, a época do surgimento da imprensa e dos jornais. Uma era da informação com uma nova ordem política marcada pela divisão entre o público e o privado. É a era dos meios de comunicação de massa. A temporalidade da produção capitalista e da circulação de mercadorias, o ritmo cada vez mais acelerado, as relações humanas pautadas nos contratos, o individualismo marcado pela alienação e cuja vida gira em torno do trabalho, é um processo de distanciamento e ruptura com a tradição (e com a natureza), que nos insere em uma era cada vez mais desprovida de densidade e de qualidade. Um tempo de produtividade, ligado ao cronômetro, sem sentido ou significado. Porém, para Benjamin, a ruptura com a tradição traz consigo uma certa liberdade de criação através da reprodução técnica, como um personagem aberto, sempre sujeito a melhorias. Há, portanto, em Benjamin, uma dialética interessante no processo de transição da cultura tradicional para a cultura moderna:

Os gregos só conheciam dois processos técnicos para a reprodução de obras de arte: o molde e a cunhagem. As moedas e terracotas eram as únicas obras de arte por eles fabricadas em massa. Todas as demais eram únicas e tecnicamente irreproduzíveis. Por isso, precisavam ser construídas para a eternidade. Os gregos foram obrigados, pelo estágio de sua técnica, a produzir valores eternos na arte. Devem a essa circunstância o seu lugar privilegiado na história da arte e sua capacidade de marcar, com seu próprio ponto de vista, toda a evolução artística posterior. Não há dúvida

¹⁷³ BENJAMIN, W. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". 2012. Op. cit. p180-181.

de que esse ponto de vista se encontra no pólo oposto do nosso. Nunca as obras de arte foram reproduzíveis tecnicamente em tal escala e amplitude como em nossos dias.¹⁷⁴

A reprodutibilidade técnica lançou as artes em uma nova era, na qual a técnica é vista como predominante sobre os aspectos artísticos e estéticos. A reprodução técnica destrói a *aura* da obra, ou seja, sua relação com a tradição, no entanto, Benjamin desenvolve precisamente as maneiras pelas quais essa arte *não-aurática*, enquanto técnica, pode reorganizar as forças coletivas da sociedade e sua relação com a natureza: “a massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova em relação à obra de arte”.¹⁷⁵

Outro ponto fundamental da teoria da arte benjaminiana ligada à técnica de reprodução, é a passagem da arte da esfera do ritual, onde reinam o culto e a magia, para a esfera de sua exposição pública: “a medida que as obras de arte se emancipam do seu uso cultural, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas”.¹⁷⁶ Benjamin formula uma diferença fundamental entre esses dois momentos da arte. Mas agora, o essencial não é uma reflexão estética sobre a relação com a natureza, mas sim da relação com a própria técnica. Há uma reformulação desses dois universos técnicos em Benjamin: o antigo mágico, ritual, e o moderno, marcado pela reprodução.

De acordo com Seligmann, Benjamin diz que “a técnica *desliga o reproduzido do campo da tradição* conectando a obra a sua existência massiva e produzindo um abalo violento no que é transmitido”.¹⁷⁷ Se a *aura* é definida como “uma rede particular de espaço e tempo: o aspecto único de uma distância, por mais próxima que seja”¹⁷⁸, na contemporaneidade ocorre a liquidação da tradição no patrimônio cultural. Para Benjamin, com o advento da economia capitalista e da cultura de massas não há mais espaço para a *aura*, porque o desejo das massas é justamente trazer as coisas para perto de si, o que implica uma ruptura no regime estético:

¹⁷⁴ Idem. p189-190.

¹⁷⁵ Ibidem. p207.

¹⁷⁶ BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.”2012. Op. cit. p187.

¹⁷⁷ SELIGMANN. 2019. Op.cit. p60.

¹⁷⁸ BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia”. 2012. Op. cit. p107.

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. (...) Se podemos compreender as transformações contemporâneas da faculdade perceptiva sob o signo do declínio da aura, as causas sociais dessas transformações também podem ser apontadas.¹⁷⁹

Benjamin afirma que há uma emancipação na tecnologia moderna e dialeticamente complementa a afirmação: “a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária no ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida.”¹⁸⁰ Com isso, toda a função social da arte se modifica e ao invés de fundamentar-se no ritual, ela passa a fundamentar-se na práxis política. Ocorre uma refuncionalização da arte, decorrente dessa circunstância. De acordo com Benjamin, “a arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade”.¹⁸¹ As técnicas de reprodução artísticas transformam a relação da massa com a arte, pois a crescente proletarização da sociedade contemporânea e a crescente massificação, são dois aspectos de um mesmo processo histórico. E todos os esforços de seu tempo para estetizar a política estariam convergindo para um mesmo propósito: a guerra.

Em seus traços mais cruéis, a guerra imperialista é determinada pela discrepância entre os poderosos meios de produção e sua utilização insuficiente no processo produtivo, ou seja, pelo desemprego e pela falta de mercados. Essa guerra é uma revolta da técnica, que cobra em “material humano” o que lhe foi negado pela sociedade. Em vez de usinas energéticas ela mobiliza energias humanas, sob a forma de exércitos. Em vez do tráfego aéreo, ela regulamenta o tráfego de fuzis, e na guerra dos gases encontrou uma forma nova de liquidar a aura. “*Fiat ars, pereat mundus*”, diz o fascismo que espera que a guerra proporcione a satisfação artística e uma percepção sensível modificada pela técnica, como diz Marinetti. É a forma mais perfeita do *art pour l’art*. Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos Deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para 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 prática do fascismo. O comunismo responde com a politização da arte.¹⁸²

¹⁷⁹ BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. 2012. Op. cit. p184.

¹⁸⁰ Idem. p186.

¹⁸¹ Ibidem. p195.

¹⁸² BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. 2012. Op. cit. p212.

Pelo menos desde seu ensaio de 1929 sobre o Surrealismo, a crítica e a resistência ao fascismo foram centrais para as teorias da arte e da técnica em Benjamin. O plano de Benjamin, portanto, não era simplesmente criticar e refletir sobre a reprodutibilidade técnica nos tempos modernos, mas transferir o peso dessas transformações para uma proposta de uso revolucionário. Nesse gesto, ele se junta às vanguardas. Benjamin desenvolve a crítica a partir de uma teoria da *segunda técnica*¹⁸³, que se oporia a essa *primeira técnica* destrutiva. Para Benjamin, ao final de seu ensaio sobre a obra de arte:

A estética da guerra moderna se apresenta do seguinte modo: como a utilização natural das forças produtivas é bloqueada pelas relações de propriedade, a intensificação dos recursos técnicos, dos ritmos e das fontes de energia exige uma utilização antinatural. Essa utilização é encontrada na guerra, que prova com suas devastações que a sociedade não estava suficientemente madura para fazer da técnica o seu órgão, e que a técnica não estava suficientemente avançada para controlar as forças elementares da sociedade.¹⁸⁴

Em "Teorias do fascismo alemão", sobre a coletânea Guerra e Guerreiros, editada por Ernst Jünger (1930), Benjamin delineia claramente sua teoria da técnica vinculada à revolução. Com base na frase de Léon Daudt, *L'automobile c'est la guerre* "O carro é guerra", implementa um conceito de *tecnologia*, que é um transbordamento da capacidade técnica, que produz destruição e morte:

O que estava na raiz dessa surpreendente associação de ideias era a noção de uma aceleração dos instrumentos técnicos, seus ritmos, suas fontes de energia etc., que não encontram em nossa vida privada nenhuma utilização completa e adequada e, no entanto, lutam por justificar-se. Eles justificam-se, renunciando a todas as interações harmônicas, pela guerra, que prova, com suas devastações, que a realidade social não estava madura para transformar a técnica em seu órgão, e que a técnica não era suficientemente forte para dominar as forças elementares da sociedade. Pode-se afirmar, sem qualquer pretensão de incluir nessa explicação suas causas econômicas, que a guerra imperialista é co-determinada, justamente no que ela tem de mais duro e de mais fatídico, pela discrepância abissal entre os

¹⁸³ De acordo com Seligmann, Benjamin apresenta o conceito de *segunda técnica* a partir da terceira versão de seu ensaio sobre "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". Na primeira versão ele aborda a questão de duas naturezas distintas da técnica, mas não conceitua propriamente essa terminologia distinta de uma *primeira técnica* e de uma *segunda técnica*. Contudo, as considerações trazidas por Seligmann nos ajudam a compreender melhor a teoria estética de Benjamin, sobretudo no que tange ao uso da técnica de modo revolucionário pelas artes e, em especial, pelo cinema.

¹⁸⁴ BENJAMIN, W. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". 2012. Op. cit. p211.

meios gigantescos de que dispõe a técnica, por um lado, e seu débil esclarecimento em questões morais, por outro.¹⁸⁵

Podemos perceber claramente a relação entre os dois ensaios, sobre a reprodutibilidade técnica e sobre o fascismo, inclusive com a repetição de alguns trechos de modo a reiterar ou dar continuidade à sua reflexão. Para Benjamin, essa técnica destrutiva seria produzida pelo bloqueio na distribuição da propriedade e no lugar dela, temos a guerra.

A utilização de gases na batalha, pela qual os colaboradores do livro demonstram tão pouco interesse, promete dar à guerra futura um aspecto esportivo que superará as categorias militares e colocará as ações guerreiras em seu conjunto, sob o signo do recorde. Pois a sua característica estratégica mais evidente é ser, da forma mais simples e radical, uma guerra ofensiva. Contra ataques aéreos por meio de gases não existe, ao que se sabe, nenhuma defesa eficaz. Mesmo as medidas individuais de segurança, como as máscaras de gás, são impotentes contra o gás mostarda e a levisita. De vez em quando ouvimos “notícias tranquilizadoras”, como a descoberta de aparelhos de escuta ultra sensíveis, capazes de registrar a grandes distâncias o ronco das hélices. Mas, alguns meses depois, anuncia-se a descoberta de um avião silencioso. A guerra de gases basear-se-á em recordes de destruição, com riscos elevados até o absurdo.¹⁸⁶

Impressiona o caráter visionário destas palavras escritas em 1930, antes do início da Segunda Guerra (com a invasão da Polônia em 1939) em que, de fato, iremos experimentar, enquanto humanidade, o absurdo dos campos de concentração e das câmaras de gás, como por exemplo Mauthausen (onde morre o irmão de Benjamin) e Auschwitz. Podemos, inclusive estender essas reflexões e os seus prenúncios às bombas de Hiroshima e Nagasaki que representaram o auge dessa técnica destrutiva. Para Benjamin, a sociedade burguesa dissocia a tecnologia da espiritualidade e renuncia à sua relação com a natureza. Assim, Benjamin afirma: “Cada guerra que se anuncia é ao mesmo tempo uma revolta da técnica”¹⁸⁷. Entretanto, em conjunto com as forças sociais elementares, por outro lado, o uso revolucionário da técnica poderia nos reconectar com a natureza, que também está carregada de forças elementares que precisam ser mediadas adequadamente. A guerra é a manifestação da tecnologia como produção da morte e, mais ainda, como silêncio da natureza. Diante da

¹⁸⁵ BENJAMIN, W. “Teorias do Fascismo Alemão”. 2012. Op. cit. p63.

¹⁸⁶ Idem. p65.

¹⁸⁷ Ibidem. p64.

guerra, Benjamin propõe que estaríamos diante de uma oportunidade única para corrigir a incapacidade humana de ordenar suas relações com a natureza através de sua tecnologia. E, em outra colocação igualmente visionária, avisa: “Se o corretivo falhar, milhões de corpos humanos serão - inevitavelmente - despedaçados e devorados pelo gás e pelo aço”.¹⁸⁸

Na terceira versão do texto sobre a reprodutibilidade da arte, de acordo com Seligmann, temos uma definição clara da técnica dividida em duas classificações: uma primeira, voltada para o sacrifício e a morte, e, por outro lado, uma *segunda técnica* que seria responsável pela emancipação do proletariado.

A primeira técnica teria uma temporalidade terminal e a segunda poderia ser associada tanto ao jogo quanto ao lúdico: como diz Benjamin ao descrever uma criança no carrossel em "Rua de mão única": “há muito o eterno retorno de todas as coisas tornou-se sabedoria de criança e a vida, uma antiquíssima embriaguez de dominação, com a retumbante orquestra, no centro, como tesouro da coroa.”¹⁸⁹ Ou ainda como Benjamin coloca a relação da criança com o mundo em um de seus textos sobre a infância “Brinquedo e brincadeira” (1928):

A grande lei que além de todas as regras e ritmos individuais, rege o mundo da brincadeira em sua totalidade: a lei da repetição. Sabemos que a repetição é, para a criança, a essência da brincadeira, que nada lhe dá tanto prazer como “brincar outra vez”. O obscuro ímpeto de repetição não é menos violento nem menos astuto na brincadeira do que o impulso sexual no amor. Não é por acaso que Freud acreditava ter descoberto nesse impulso um “além do princípio do prazer”. Com efeito, toda experiência profunda deseja, insaciavelmente, até o fim de todas as coisas, repetição e retorno, restauração de uma situação original, que foi seu ponto de partida. “Tudo se arranjaria, /Se pudéssemos fazer duas vezes as coisas” - a criança age segundo esse pequeno ditado de Goethe. Apenas que para ela não bastam duas vezes, mas sempre de novo, cem mil vezes. Não se trata apenas de assenhorar-se de experiências terríveis primordiais pelo amortecimento gradual, pela invocação propositada, pela paródia; trata-se também de saborear repetidamente, do modo mais intenso, as mesmas vitórias e triunfos. O adulto alivia seu coração no medo e goza duplamente sua felicidade quando narra sua experiência. A criança a recria, começa sempre tudo de novo, desde o início. Talvez seja essa a raiz mais profunda do duplo sentido da palavra *Spielen* [brincar e representar]: repetir o mesmo seria seu elemento comum. A essência da representação, como da

¹⁸⁸ BENJAMIN, W. “Teorias do Fascismo Alemão”. 2012. Op. cit. p75.

¹⁸⁹ BENJAMIN, W. “Criança andando de Carrossel”. Rua de mão única. 2012. Op. cit. p38.

brincadeira, não é “fazer como se”, mas “fazer sempre de novo”, é a transformação em hábito de uma experiência devastadora.¹⁹⁰

De acordo com Seligmann, em um fragmento de “Imagens do pensamento”¹⁹¹ Benjamin articula diferentemente essas duas temporalidades. Em outras palavras, o que Benjamin chama de primeira e segunda técnica está relacionado às artes. Para Seligmann, a ênfase colocada na aproximação entre o *jogo* e a *segunda técnica* é clara: “A origem da segunda técnica deve ser buscada onde o ser humano, com uma astúcia inconsciente, chegou pela primeira vez a tomar uma distância em relação à natureza. Em outras palavras, ela encontra-se no jogo.”¹⁹² E, ao contrário desse distanciamento lúdico da segunda técnica, ele imediatamente acrescenta que apenas na primeira técnica está associado o ideal de dominação da natureza:

A primeira realmente pretende dominar a natureza; a segunda prefere muito antes um jogo conjunto [*Zusammenspiel*] entre natureza e humanidade. A função socialmente decisiva da arte de hoje é exercitar esse jogo conjunto. Isso vale sobretudo para o cinema. *O filme serve para exercitar o homem nas percepções e reações que são exigidas para se lidar com uma aparelhagem cujo papel em sua vida aumenta quase que diariamente.*¹⁹³

Benjamin associa o cinema à segunda técnica e reforça a ideia sobre sua capacidade de nos treinar para enfrentar os dispositivos modernos, cada vez mais onipresentes. Entretanto, Benjamin também introduz a ideia da necessidade de adaptar a condição humana às novas tecnologias de produção desencadeadas pela segunda técnica, que nos levariam à libertação. Conforme Seligmann, em nota à terceira versão do ensaio sobre a reprodutibilidade técnica e também na versão francesa do texto, Benjamin rerepresenta a ideia já trabalhada (no ensaio sobre o surrealismo, de 1929) de *enervação coletiva*, que está associada a revoluções e que, como objetivo, deve acelerar esta adaptação:

Revoluções são enervações do coletivo, mais precisamente: tentativas de enervação do coletivo novo, historicamente sem precedentes, o qual tem

¹⁹⁰ BENJAMIN, W. “Brinquedo e brincadeira”. 2012. Op. cit. p270-271.

¹⁹¹ BENJAMIN, W. “Imagens do pensamento”. Rua de mão única. 2012. Op. cit. p147.

¹⁹² Apud SELIGMANN. 2019. Op. cit. p63.

¹⁹³ Idem.

seus órgãos na segunda técnica. Essa segunda técnica é um sistema em que o controle das forças sociais elementares aparece como condição para o jogo com as forças elementares naturais.¹⁹⁴

As forças sociais devem ser controladas na segunda técnica como um pré-requisito para jogar com as forças elementais da natureza e deixar de querer dominá-las. Esta *segunda técnica*, desenvolvida através de revoluções deveria ter como meta atingir o mais distante e utópico:

Assim como uma criança, aprendendo a agarrar, estica o braço em direção à lua como que em direção a uma bola, a humanidade, em suas tentativas de enervação, ambiciona, juntamente com o agradável, também objetivos que ainda permanecem utópicos. Pois não é apenas a segunda técnica que anuncia suas reivindicações à sociedade nas revoluções. Justamente porque essa segunda técnica pretende liberar progressivamente o ser humano do trabalho forçado, o indivíduo vê, de outro lado, seu campo de ação aumentar de uma vez para além de todas as proporções.¹⁹⁵

Ao integrar este segundo órgão técnico e jogar este jogo com as forças naturais, a humanidade não só realizaria o sonho de libertação do proletariado, mas também criaria um novo campo de ação, um espaço de jogo (*Spielraum*). Este espaço de jogo implicaria uma libertação do campo das forças anteriormente dominado pela primeira técnica: as forças elementares da natureza e da própria humanidade.

Pois quanto mais o coletivo se apropria da segunda técnica, tanto mais perceptível torna-se para os indivíduos que pertencem a ele o quão pouco podiam, sob o jugo da primeira, chamar de seu. Em outras palavras, é a pessoa individual emancipada por meio da liquidação da primeira técnica que faz suas exigências. Mal a segunda técnica garantiu suas primeiras conquistas revolucionárias, as questões vitais do indivíduo – amor e morte – já exigem novas soluções.¹⁹⁶

Para Benjamin, a obra de Fourier¹⁹⁷, que ele cita em sua Tese XI sobre o conceito de história, seria o primeiro documento histórico dessa reivindicação de uma revolução em defesa das forças elementares da natureza. De acordo com Seligmann, para Benjamin, estava

¹⁹⁴ Ibidem. p64.

¹⁹⁵ Apud SELIGMANN. 2019. Op. cit. p65.

¹⁹⁶ Ibidem.

¹⁹⁷ François Marie Charles Fourier (1772 -1837) foi um socialista francês, crítico ferrenho do capitalismo e da industrialização, defensor do cooperativismo como alternativa para uma sociedade verdadeiramente justa.

claro que a “exploração social via trabalho não pode ser desvinculada da exploração da natureza”¹⁹⁸. Benjamin opõe a visão instrumental da natureza à concepção de Fourier, que vê na tecnologia um meio de extrair sua força adormecida da natureza; transformá-la plasticamente, construindo uma utopia: O trabalho tal como é entendido desde 1848, visa uma exploração da natureza, que se opõe, com ingênua complacência, à exploração do proletariado.

Segundo Fourier, “o trabalho social bem organizado teria entre seus efeitos que quatro luas iluminariam a noite, que o gelo se retiraria dos pólos, que a água marinha deixaria de ser salgada e que os animais predatórios entrariam a serviço dos seres humanos.”¹⁹⁹ Em outras palavras, de acordo com Seligmann, a técnica não só possibilitaria reconstituir o casamento com a natureza, abrindo um novo campo de ação e de jogo (*Spielraum*) mas isso envolveria a conquista do espaço da imagem (*Bildraum*) e do espaço corporal (*Leibraum*), como vemos no ensaio sobre o Surrealismo. A “enervação do coletivo via segunda técnica realiza a proposta do ensaio surrealista, ou seja, fazer com que o corpo e o espaço de imagens se interpenetrem.”²⁰⁰ O que consiste em interpenetrar o corpo e o espaço das imagens com a *physis*, de forma tão profunda que tudo se transforma nas “tensões revolucionárias” do corpo coletivo:

Fica sempre um resto. Também o coletivo é corpóreo. E a *Physis* que se organiza na técnica, só pode ser engendrada em toda a sua eficácia política e objetiva naquele espaço de imagens que a iluminação profana nos tornou familiar. Somente quando o corpo e o espaço de imagens se interpenetrarem nessa *Physis*, tão profundamente que todas as tensões revolucionárias se tornem enervações do corpo coletivo, e todas as enervações do corpo coletivo se tornem revolucionárias, somente então terá a realidade conseguido superar-se no grau exigido pelo manifesto comunista.²⁰¹

Nesse sentido, é importante destacar também o ensaio “O autor como produtor” (1934), no qual Benjamin desenvolve uma teoria da *técnica literária* das obras. Essa técnica pode ser resumida na noção de *refuncionalização* que se refere à necessidade de mudar as formas e ferramentas da produção artística, de acordo com o que foi proposto no ensaio

¹⁹⁸ SELIGMANN. 2019. Op. cit. p66.

¹⁹⁹ BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. Trecho Tese XI. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 2012. Op.cit. p247-248.

²⁰⁰ SELIGMANN. 2019. Op. cit. p67.

²⁰¹ BENJAMIN, W. “O surrealismo”. 2012. Op. cit. p35-36.

sobre Brecht e o teatro épico. “Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem modificá-lo, na medida do possível, num sentido socialista”²⁰²

Em "O autor como produtor", Benjamin desenvolve uma reflexão sobre o problema da autonomia do autor e de sua liberdade de escrever o que quiser. Porque a situação atual obriga a decidir a favor de que causa colocar o seu trabalho. Para Benjamin, porém, o autor burguês, que produz obras puramente lúdicas, não conhece essa alternativa, trabalha a serviço de certos interesses de classe.

O escritor progressista, por sua vez, conhece esta alternativa e sua decisão é tomada no campo da luta de classes junto com o proletariado. Esse seria o objetivo de sua autonomia. Segundo Benjamin, devemos entender a real relação entre dois fatores: tendência e qualidade. E como promover um estudo sobre o fascismo a partir daí? Benjamin mostra que o conceito de tendência é insuficiente para a crítica literária politicamente engajada. Para ele, a tendência de uma obra literária só pode ser considerada politicamente correta se o for também do ponto de vista literário. A tendência politicamente correta deve incluir a tendência literária e é o espectro literário que realmente confirma a qualidade da obra.

O tratamento dialético dessa questão deve colocá-la em contextos sociais vivos. Sabemos que as relações sociais são condicionadas pelas relações de produção. Devemos, portanto, nos perguntar: qual é o lugar do trabalho nas relações de produção? O objetivo desta questão é identificar a função da obra nas relações de produção literária de um determinado período. Ela visa, de modo imediato, a técnica literária das obras.

É o conceito de técnica que torna os produtos literários acessíveis à análise social e materialista. O conceito de técnica representa o ponto de partida dialético para superar o contraste entre forma e conteúdo. Além disso, o conceito de técnica pode nos ajudar a resolver o problema da relação entre tendência e qualidade. Para Benjamin, a tendência literária pode consistir em um avanço ou declínio da qualidade literária enquanto técnica. Em outras palavras, devemos repensar a ideia de formas ou gêneros literários a partir dos fatos técnicos de nossa situação atual, se quisermos avançar nas formas de expressão adequadas às energias literárias de nosso tempo.

²⁰² BENJAMIN, W. “O autor como Produtor”. 2012. Op. cit. p137.

Para Benjamin, seu tempo teria sido o centro de um grande processo de fusões literárias, em que muitas oposições que estariam acostumados a pensar poderiam perder a força de luta, pois na verdade seriam estéreis. Para ele, a tese do autor como produtor deve recorrer à imprensa, pois é nela que se percebe claramente um violento processo de fusão. Nesse processo, a impressão é decisiva, pois vai além das distinções convencionais entre gêneros, estilos e tendências. Nesse sentido, a tendência política, por mais revolucionária que possa parecer, estaria condenada a funcionar de forma contra-revolucionária se o escritor simpatizasse com o proletariado apenas no nível de suas convicções e não na qualidade de produtor.

Como disse Brecht, do ponto de vista político, não é o pensamento individual que é decisivo, mas a arte do pensamento coletivo. O ativismo buscou substituir a dialética materialista pela categoria do senso comum. Brecht criou então o conceito de *re-funcionalização* para caracterizar a transformação das formas e ferramentas de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes. Benjamin sublinha a diferença fundamental entre abastecer o aparelho produtivo e modificá-lo: “o aparelho burguês de produção pode assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários, e até mesmo propagá-los, sem colocar seriamente em risco a sua própria existência e a existência das classes que a controlam.”²⁰³ Modificá-lo, para Benjamin, “significaria derrubar uma daquelas barreiras, superar uma daquelas contradições que acorrentam o trabalho produtivo da inteligência.”²⁰⁴ A pergunta fundamental passa a ser: A quem serve a técnica?

Somente a superação daquelas competências no processo da produção intelectual, que, segundo a concepção burguesa, constituem a base de sua organização, torna essa produção politicamente apropriada; para tal, as barreiras de competência entre as duas forças produtivas - a material e a intelectual -, erigidas para separá-las, precisam ser derrubadas conjuntamente.²⁰⁵

²⁰³ Idem.

²⁰⁴ Ibidem. p138.

²⁰⁵ BENJAMIN, W. “O autor como Produtor”. 2012. Op. cit. p139.

Para Benjamin, se voltarmos o nosso olhar do processo de fusão das formas literárias para as outras manifestações artísticas como o teatro, a fotografia, o cinema e a música, mergulharemos mais profundamente no universo de criação das novas formas.

O autor consciente das condições de produção contemporâneas está muito longe de esperar o advento de tais obras, ou mesmo de desejá-las. Seu trabalho não será jamais a fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dois meios de produção. Em outras palavras: seus produtos, junto com, e mesmo antes de seu caráter de obras, devem possuir uma função organizadora. Sua utilidade organizacional não precisa de modo algum limitar-se à utilidade propagandística. A tendência, em si, não basta. O Excelente Lichtenberg já o disse: não importam as opiniões que temos, e sim o que essas opiniões fazem de nós. É verdade que as opiniões são importantes, mas mesmo as melhores não têm nenhuma utilidade quando não tornam úteis aqueles que a defendem.²⁰⁶

Segundo Benjamin, o caráter de um modelo de produção é decisivo: primeiro, ele deve ser capaz de orientar outros produtores e sua produção e, segundo, fornecer-lhes um dispositivo mais perfeito. Para Benjamin, o teatro épico de Brecht conseguiu mudar o contexto relacional entre palco e público, entre texto e performance, entre diretores e atores, com a interrupção da ação que levou Brecht a qualificar seu teatro como épico, uma vez que ele combate sistematicamente qualquer ilusão do público, tentando trabalhar os elementos da realidade no sentido de um arranjo experimental. Nesse sentido, o autor poderá modificar o próprio dispositivo. Essa refundação do espaço do texto, das imagens e do espaço do corpo se dá em grande parte por meio do cinema. Que deve ser utilizado como antídoto contra a “doença” decorrente da primeira técnica. Aqui, Benjamin vê a presença de um modelo catártico das artes: à psicose coletiva provocada pela primeira técnica, ele designa a terapia da segunda, como terapia de choque que protege nosso corpo singular e coletivo.

De acordo com Seligmann, voltando-se às notas de Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte, podemos ter um resumo das duas principais funções da arte (tratada por Benjamin como técnica) que indicam sua ação na luta no campo das imagens e, por outro lado, no espaço do corpo coletivo e individual:

Duas funções da arte: 1) Familiarizar a humanidade com certas imagens, antes que sejam dados à consciência os fins em cuja perseguição tais

²⁰⁶ Idem. p141.

imagens são criadas. 2) Auxiliar tendências sociais, cuja realização no próprio ser humano seria destrutiva, a se concretizarem no mundo das imagens.²⁰⁷

Conforme Seligmann, na quinta versão do ensaio sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte, Benjamin realiza uma aproximação entre arte e ciência, numa revitalização desta, já que a ciência em seus primórdios estaria ainda mais próxima do *jogo*. A interrupção seria um meio para que a técnica artística obtenha um distanciamento produtivo promovendo a reflexão: trata-se de poder refletir sobre a posição no processo de produção:

A primeira técnica excluía a experiência independente do indivíduo. Toda experiência mágica da natureza era coletiva. O primeiro sinal de uma experiência individual ocorre no jogo. Dela desenvolve-se então a científica. As primeiras experiências científicas ocorrem sob proteção do jogo descompromissado. É, pois, essa experiência que faz desaparecer, em um processo de duração milenar, a representação e talvez também a realidade dessa natureza que correspondia à primeira técnica. [...]Elementos de jogo da nova arte: futurismo, música atonal, *poésie pure*, romance policial, filme.²⁰⁸

Para Seligman, não podemos esquecer que a segunda natureza de Benjamin corresponde ao mundo dos dispositivos, contra o qual se desenvolve a segunda técnica e, dentro dela, o cinema desempenha um papel fundamental.

Essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a da sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas. Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou e 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 - essa é a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido.²⁰⁹

O artista, para Benjamin, seguindo a máxima do *princípio da interrupção* de Brecht, deve evitar cair na falsa representação da totalidade, que mascara o real. Este artista também

²⁰⁷ Apud SELIGMANN. 2019. Op. cit. p68.

²⁰⁸ Idem. p69.

²⁰⁹ BENJAMIN, W. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". 2012. Op. cit. p188.

deve ser movido pelo trabalho de edição e interrupção do contexto, e pode usar o cinema como uma de suas ferramentas. Para Benjamin, a apropriação dos dispositivos pela técnica artística, com uma função reorganizadora da própria técnica e da sociedade, possui um forte caráter revolucionário. Esse caráter revolucionário pode ser percebido e desenvolvido fundamentalmente através da arte cinematográfica. De acordo com Benjamin, com o cinema, a obra de arte adquiriu um atributo decisivo, que os gregos ou não aceitariam ou consideraram o menos essencial de todos: a *perfectibilidade*. A realização de um filme, principalmente de um filme sonoro, oferece um espetáculo jamais imaginado em outras épocas. Pois a natureza ilusionística do cinema está no resultado da montagem. O aparelho penetra tão profundamente o real que o resultado aparece como realidade, quando é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico.

Assim, a apresentação cinematográfica da realidade é para o homem moderno, segundo Benjamin, infinitamente mais significativa, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade²¹⁰.

O intérprete do filme não representa na frente de um público, mas em frente a um dispositivo. O diretor ocupa o lugar exato de um maestro. No entanto, estando na frente do dispositivo, a relação do artista é, em última análise, com a multidão. É ela quem vai controlá-lo, mesmo que não seja visível ou mesmo exista, enquanto o ator realiza a atividade que será controlada por ele. Porém, para Benjamin, a autoridade desse controle da massa é justamente reforçada pela invisibilidade. Afinal, não podemos perder de vista que o uso político desse controle deve obrigar o cinema a se libertar das amarras de sua exploração pelo capitalismo.

Pois o capital cinematográfico dá um caráter contrarrevolucionário às oportunidades revolucionárias imanentes à esse controle. Esse capital estimula o culto do estrelato, que não visa conservar apenas a magia da personalidade, há muito reduzida ao clarão putrefato que emana do seu caráter de mercadoria, mas também o seu complemento, o culto do público, e estimula., além disso, a consciência corrupta das massas, que o fascismo tenta pôr no lugar de sua consciência de classe. (...) A arte contemporânea

²¹⁰ Idem.

será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função de sua reprodutibilidade.²¹¹

Conforme Benjamin, o que vale para o fascismo vale para o capital cinematográfico: a exploração dos interesses de uma minoria de proprietários, na aspiração de novas condições sociais. Por isso, a expropriação do capital cinematográfico deve ser uma exigência prioritária do proletariado.

O cinema ainda não compreendeu seu verdadeiro sentido, suas verdadeiras possibilidades. Seu sentido está na sua faculdade característica de exprimir, por meios naturais e com uma incomparável força de persuasão, a dimensão do fantástico, do miraculoso e do sobrenatural.²¹²

O cinema revela-se assim, para Benjamin, “o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam estética”.²¹³ Entre as funções sociais do cinema, a mais importante seria criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. O cinema cumpre essa tarefa não apenas pela maneira como o homem é representado diante do dispositivo, mas pela maneira como ele representa o mundo por meio do dispositivo. O fator decisivo aqui é que no cinema, mais do que em qualquer outra arte, as reações do indivíduo, cuja soma constitui a conquista coletiva do público, são condicionadas, desde o início, pelo caráter coletivo dessa reação no momento em que essas reações ocorrem e são controladas mutuamente.

2.1. A Linguagem

Formado em *literatura e filosofia alemã*, Benjamin demonstra enorme interesse pela relação entre língua, linguagem e história ao longo de toda sua trajetória. Sua reflexão, segundo Jeanne Marie Gagnebin²¹⁴ nasceu e se baseia nessa intersecção. No contexto de

²¹¹ BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. 2012. Op. cit. p196.

²¹² WERFEL, Franz. Ein Sommernachtstraum. Ein Film Von Shakespeare und Reinhardt. Apud BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. 2012. Op.cit. p192.

²¹³ Ibidem. p209.

²¹⁴ Jeanne Marie Gagnebin nasceu em Lausanne, na Suíça, em 1949. Após estudar filosofia, literatura alemã e grego antigo na Universidade de Genebra, concluiu o doutorado em filosofia na Universidade de Heidelberg, na Alemanha, em 1977.

metáforas, imagens, alegorias, aforismos e citações, Benjamin construiu uma visão de mundo que não é sistemática e conclusiva, ao contrário, sua perspectiva amplia as possibilidades da razão em mover-se e refazer-se de modo aberto nas voltas da linguagem.

Para Benjamin, a linguagem deve ser pensada como um campo no qual surge um complexo de relações entre conhecimento e experiência. A linguagem é o *médium* espiritual e histórico da experiência. E todas as manifestações e expressões humanas podem ser concebidas como linguagem. Essa linguagem, por sua vez, de acordo com Benjamin, deve ser pensada em sua dimensão simbólica.

No livro “Escritos sobre mito e linguagem”²¹⁵ (1915-1921), que reúne os primeiros ensaios de Benjamin sobre o tema, encontramos uma série de textos relevantes para a compreensão dessa área. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, organizadora da obra sobre a qual nos detemos, esses escritos de juventude são pouco estudados, com exceção dos dois textos que encerram o volume: “A tarefa do tradutor” e “Para a crítica da violência”, ambos de 1921. Nesta parte de nossa investigação, parece interessante utilizar esses dois ensaios em conjunto com o texto de 1916 “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem” ao lado de “Destino e caráter”, de 1919, o que nos permitirá desenvolver uma compreensão mais ampla da linguagem em Benjamin.

Os “Escritos sobre mito e linguagem” revelam uma perspectiva interessante para a recepção da obra de Benjamin. Trata-se de uma dimensão metafísica que une as reflexões teológicas, estéticas e políticas, que perpassam todo o seu pensamento até o seu último escrito “Sobre o conceito de história”. A preocupação de Benjamin com o problema da linguagem e do mito é, segundo Gagnebin, uma vertente de sua preocupação com a história. Para Gagnebin, “contrapor *Mito e História* é um gesto pertinente mais à tradição judaica do que àquela da filosofia grega”²¹⁶ e a crítica de Benjamin ao mito não é uma crítica de um período específico da história, mas uma crítica de uma concepção de vida e destino que ameaça o homem que tenta agir historicamente com liberdade (é esta a convicção de Benjamin que influencia e cruza a “Dialética do esclarecimento” de Adorno e Horkheimer, por exemplo).

Vive e leciona no Brasil desde 1978, sendo professora titular de filosofia na PUC-SP e livre-docente em teoria literária na Unicamp. É considerada uma das grandes tradutoras e comentadoras da obra de Benjamin no Brasil.

²¹⁵ BENJAMIN, W. Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921). Organização e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Suzana Kampff e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2013.

²¹⁶ GAGNEBIN, J. In “Escritos sobre mito e linguagem”. 2013. Op. cit. p9.

Benjamin postula conjuntamente a relação entre razão e linguagem, pois sem uma reflexão sobre a linguagem não há possibilidade de pensar a razão e a racionalidade humanas. Desse modo, linguagem e história devem ser pensadas juntas, porque o aprendizado da história se faz por meio da linguagem e porque só a linguagem permite a invenção da história. De acordo com Gagnebin, o tema por excelência da filosofia crítica de Benjamin é precisamente esta ligação entre história e linguagem: “não há, portanto, nenhuma formação de linguagem, obra literária ou filosófica, que não seja trespassada pela história”.²¹⁷ Em particular, é preciso pensar na criação de narrativas da linguagem sempre atravessadas pela história e pela historicidade dos meios de comunicação. Toda a história humana é objeto de uma criação e de um trabalho constantemente transformados pela linguagem.

O ensaio "Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem" (1916), foi escrito em Munique, graças ao esforço de Benjamin para continuar, através de cartas, as suas discussões com Scholem sobre a essência da linguagem. Altamente hermético, é um autoquestionamento e também um meio de entendimento com o amigo instigado pelas mesmas questões. Benjamin afirma que todas as manifestações culturais devem ser concebidas como linguagem, uma vez que toda a vida espiritual humana é atravessada pela linguagem. Para Benjamin, podemos falar de uma linguagem da poesia, da religião, da música, da pintura, da escultura, da técnica e até do direito (derivada da jurisprudência). Nesse sentido, a linguagem significa o princípio que torna possível a comunicação de conteúdos espirituais humanos. Segundo Benjamin, a existência da linguagem estende-se a todos os âmbitos da manifestação da mente humana, a que pertence sempre a linguagem, pois não há acontecimento ou coisa, nem na natureza nem na cultura, que não participe da linguagem (que é essencial para comunicar o seu conteúdo).

Benjamin distingue quatro níveis de linguagem, os quais correspondem a uma gradação de todo o ser espiritual: a linguagem criadora (na qual a palavra cria as coisas de modo imediato e as reconhece pelo nome); a linguagem adâmica (do puro conhecimento no ato de nomear); a linguagem humana (julgadora); e a linguagem muda das coisas. Somente o terceiro nível (a linguagem do homem) estaria acessível à percepção.

²¹⁷ Idem.p10.

O fato de não podermos representar nada de essência espiritual fora da expressão linguística é o conhecimento pleno de conteúdo em Benjamin. “Toda expressão, na medida em que se constitui como comunicação de conteúdos espirituais, é atribuída à linguagem e por isso toda expressão deve ser entendida como linguagem.”²¹⁸ Por outro lado, de acordo com Benjamin, para compreender essa essência linguística, temos que nos perguntar de que essência espiritual ela é a manifestação imediata. Com isso, fica evidente que a essência espiritual que se comunica pela linguagem não é a própria linguagem, “mas algo que dela deve ser diferenciado”.²¹⁹ Pois a linguagem humana é deficiente e marcada por uma dualidade fundamental.

A diferenciação entre essência espiritual e essência linguística, na qual ela é comunicada, é a principal distinção em uma investigação teórica da linguagem, segundo Benjamin. Um profundo paradoxo que se expressa precisamente no duplo sentido da palavra *logos*²²⁰. É fundamental enfatizar que para Benjamin a essência espiritual se comunica *na* língua e não *através* da língua. Em outras palavras:

Aquilo que é comunicável em uma essência espiritual é aquilo no que ela se comunica; o que quer dizer que toda a língua se comunica em si mesma; ela é, no sentido mais puro, o meio (medium) da comunicação. A característica própria do meio, isto é, a imediatidade de toda comunicação espiritual é o problema fundamental da teoria da linguagem e, se quisermos

²¹⁸ BENJAMIN, W. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”. 2013. Op.cit. p52.

²¹⁹ Idem. p51.

²²⁰ Acepções da palavra *logos*: O termo *logos* (do grego *legein*, do latim *verbum*) é um conceito central na filosofia grega. Tem muitos significados. No grego antigo, equivale a palavra, verbo, expressão, definição, discurso, explicação, cálculo, medição, avaliação, razão, causa, pensamento, necessidade, reunião e muito mais. Supõe-se que em seu sentido etimológico original, o caráter de combinação, associação e ordenação do *logos* está contido no que dá sentido às coisas. Inicialmente palavra escrita ou falada: o verbo. Mas com filósofos como Heráclito, *logos* assume um significado mais amplo. Torna-se um conceito filosófico traduzido como razão, tanto como capacidade de racionalização individual quanto como princípio cósmico de ordem e beleza. Jean-Pierre Vernant, em “Origens do pensamento grego” tenta especificar a importância e o lugar do *logos* alethiano (palavra sagrada) antes de sua transformação, por assim dizer, em um *logos* filosófico. Em um determinado estágio da sociedade grega, os dois conceitos, *mythos* e *logos*, não diferem um do outro. Só muito mais tarde é que essas palavras épicas do vocabulário são praticamente substituídas por *logos* e *legêin*. Basicamente, para um grego, essas duas coisas são inseparáveis: a fala a ser produzida depende da razão tanto quanto a razão se desenvolve apenas na fala. Mas há ainda outro significado para a palavra *logos*, assim como para a palavra razão: medida, cálculo, relação, ordem e, por extensão, fundamento, razão de ser de algo. Não se trata apenas de pensar e falar. Há razão nas coisas, quando o porquê e as causas de ser o que são se apresentam. Aparentemente, é esse processo de substituição que gera a seguinte ideia de oposição entre *mythos*, que está associada a *hiéroí logoí*, e *logos*, que está associada à filosofia. No Teeteto, esse aspecto do *logos* é incorporado à definição de *episteme*: opinião verdadeira (*doxa*) acompanhada por uma justificativa. Para Platão, *logos* é a definição ou frase predicativa (ou frase contendo um adjetivo) que expressa, ou menciona, uma qualidade essencial de algo; isto é, esse algo não poderia ser se não tivesse essa qualidade. Em Aristóteles, o *logos* é a frase (ou a frase que contém uma afirmação ou negação sobre o objeto a que se refere) que pode ser verdadeira ou falsa e que expressa (por palavra ou escrita ou pintura, etc.) pensar sobre alguma coisa. Daí vem a expressão: *logos apophantikós* = que manifesta (que mostra, ou revela) algo. A partir de Santo Agostinho, a teologia católica encontra a explicação do nome *logos*, no fato de que o Filho é gerado pelo Pai através do conhecimento; no Filho, como Palavra ou Palavra do Pai, o Pai exprime a sua essência total e a plenitude das suas ideias.

chamar de mágica essa imediatidade, então o problema originário da linguagem significa remeter a outro aspecto: o seu caráter infinito. Este é condicionado por seu caráter imediato.²²¹

Se, para Benjamin, a essência linguística das coisas é sua linguagem aplicada ao ser humano, essa afirmação significa que a essência linguística do ser humano é a sua língua. Ou seja, o homem comunica sua própria essência espiritual nomeando as coisas, porque a linguagem do homem é dada por palavras. Mas, uma vez que a essência espiritual do homem é a própria linguagem, ele se comunica *dentro* dela. Para Benjamin, o uso das palavras é a linguagem da linguagem. Traduzir a linguagem das coisas para a linguagem do homem “consiste em traduzir o mudo em som e traduzir o que não tem nome em nome.”²²² E, ao desenvolver essa linguagem pura do nome, o homem transforma a linguagem em um *médium*.

Contudo, para Benjamin, existe uma linguagem da pintura, da escultura e da poesia. É uma linguagem sem nome, uma linguagem específica da técnica artística. Para o conhecimento das formas artísticas, portanto, é oportuno tentar concebê-las todas como linguagens e buscar a correlação com as linguagens da natureza. Por outro lado, é verdade que a linguagem da arte só pode ser entendida em relação à doutrina dos signos, porque sem ela qualquer filosofia da linguagem seria deficiente. A ligação língua e signo é originária e fundamental. Isso nos permite definir outra oposição em Benjamin que atravessa todo o campo da linguagem e que apresenta relações importantes, porque em qualquer caso a linguagem não é apenas comunicação do comunicável, mas também, ao mesmo tempo, do não-comunicável. Esse lado simbólico da linguagem está ligado à sua relação com o signo e se estende, segundo Benjamin, a outros aspectos dos nomes e dos julgamentos que damos às coisas.

A linguagem humana, na medida em que é traduzida em palavras, muda as coisas, mas na medida em que também expressa a essência espiritual do falante, é conceitual e espontânea. Benjamin tenta determinar esse ponto extremo na linguagem humana, onde ela transcende ao próximo nível de linguagem. Este caso limite ocorre no nome. Nele, a linguagem contemporânea participa da linguagem adâmica, na qual ocorre o conjunto intensivo da linguagem. Portanto, Benjamin concebe a tarefa crítica como uma tradução da

²²¹ BENJAMIN, W. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”. 2013. Op.cit. p53.

²²² Idem.

linguagem adâmica (que é mais perfeita) como uma ativação do que na linguagem é um símbolo do não comunicável. O tema desses esforços à beira do silêncio é a salvação de experiências que não são acessíveis ao conhecimento racional. A linguagem é considerada a realidade final. Em sua teoria crítica baseada nesses elementos, podemos encontrar a origem do pensamento de Benjamin, pois com essa teoria ele conecta a expectativa utópica que revela a verdade como força ativa e transformadora no mundo.

Resta, com isso, um conceito de linguagem como *médium* em que a essência espiritual do ser humano é comunicada. O fluxo dessa comunicação percorre toda a natureza. De acordo com Jeanne Gagnebin, em carta de 1916 a Scholem, Benjamin se refere a este ensaio como um confronto com a essência da linguagem. No ano seguinte, em nova carta a Ernst Schoen, acrescenta: “para mim a dúvida sobre a essência do conhecimento, do direito e da arte, é inseparável daquela sobre a origem de cada expressão espiritual humana pela essência da linguagem”.²²³

No ensaio "Destino e caráter" (1919), por sua vez, Benjamin faz considerações fundamentais para sua compreensão do mito vinculado à história. Segundo Jeanne Gagnebin, o conceito de mito é uma das chaves do pensamento de Walter Benjamin. E um dos aspectos fundamentais da interpretação adorniana de Benjamin, que tem alimentado novos estudos sobre o assunto, é justamente sua insistência no lugar estratégico, central e decisivo que representa a questão do mito.

Benjamin não se limita a uma crítica do mito no sentido iluminista, a denunciar seu conteúdo de ilusão, mentira e erro, mas a compor uma nova “pintura”, uma espécie de reconciliação do mito. Isso não implica um retorno ao mito ou sua reavaliação em um nível superior como uma "superação" do dualismo ontológico entre mito e realidade.

Um conceito fundamental nesta reconciliação com o mito é o conceito de *destino*. Neste ensaio²²⁴ podemos encontrar uma formulação dos conceitos de destino e de caráter, bem como o início de uma série de reflexões que acompanharão toda obra de Benjamin a partir daí: sobre as relações entre mito, lei, violência e poder; sobre a relação entre mito e verdade (diretamente ligada à questão de uma teoria da crítica literária); sobre as diferenças

²²³ GAGNEBIN, J. In “Escritos sobre mito e linguagem”. 2013. Op.cit. p162.

²²⁴ De acordo com o tradutor do ensaio, Ernani Chaves, na contramão de Scholem, Adorno e da maioria dos intérpretes, a crítica do mito no jovem Benjamin tem também um aspecto profundamente político. Ele trata de chamar para a discussão o seu "anarquismo messiânico", destacando sua permanente confrontação com o sionismo.

essenciais entre a tragédia "antiga" e a "moderna" (que ele conclui qualificando o "drama barroco" como um "drama do destino"); e sobre a relação entre capitalismo e pensamento mítico.

Para Benjamin, assim como o caráter, o destino não pode ser percebido plenamente em si mesmo, mas apenas nos signos, pois embora os traços do caráter e as teias do destino possam ser imediatamente expostos à vista, não se vê o todo senão através dos sinais. Estes conceitos só estão disponíveis por meio de signos, pois são colocados além do que é imediatamente oferecido à vista. A inter-relação entre o signo e o que ele designa constitui um problema fechado e difícil, porque o signo e o que ele designa não são baseados em relações causais. Uma conexão significativa nunca deve ser baseada na causalidade. Para Benjamin, nenhum conceito de mundo exterior, bem como de mundo interior pode ser definido em oposição aos limites conceituais do homem enquanto agente. Tudo é interação, seus círculos de ação se interpenetram. Segundo Benjamin, não é possível indicar o que deve ser válido segundo o caráter e o que deve ser válido segundo o destino na vida humana, mas sim a exterioridade a que o homem que age pode, em princípio, remontar ao seu interior. E, de dentro para fora, cada um pode ser visto como o outro. Nesta reflexão, destino e caráter coincidem. Eles não são coisas separadas; suas representações podem ser muito diferentes, mas seus conceitos são inseparáveis.

Para formular os conceitos de destino e de caráter, Benjamin insiste que devemos realizar as pesquisas no domínio da linguagem. E, nesse sentido, o caráter geralmente está situado em um contexto ético e o destino em um contexto religioso. Em ambos os casos, o destino deriva do caráter, estabelecendo uma relação causal arbitrária entre eles, reduzindo, em última instância, o domínio do caráter ao da ética e o do destino ao religioso. Benjamin considera essa relação arbitrária porque a forma como o sistema de notificação funciona é muito diferente nos dois casos. Os sinais do caráter, por exemplo, são delimitados pelo corpo; por sua vez, os sinais do destino incluem o corpo e o superam, alcançando os fenômenos da vida exterior. Portanto, qualquer tentativa de estabelecer um vínculo causal entre essas duas áreas é falha.

É por isso que Benjamin busca nos gregos as concepções de destino e de caráter a partir dos personagens das epopéias, das tragédias e das comédias. Na formulação grega do destino, a felicidade de um homem não é a confirmação de sua vida inocente, mas a dívida

com *Hybris*²²⁵. Mesmo no caráter, não há relação com a inocência. A felicidade seria o que liberta a pessoa das correntes do destino. Dessa forma, a felicidade e a bem-aventurança tiram o sujeito do reino do destino. Entretanto, para Benjamin, uma ordem com contornos onde os únicos conceitos são os de infelicidade e culpa, e na qual não há caminho para a libertação, não pode ser considerada uma ordem apenas religiosa, apesar de tudo o que a ideia de culpa possa sugerir. Cabe então, procurar outro domínio, uma balança maior. Este domínio é o da lei e a balança é a do direito:

Este erige as leis do destino, da infelicidade e da culpa à condição de medida da pessoa; seria falso admitir que apenas a culpa se encontra neste nexos com o direito - que é apenas um resíduo do plano demoníaco na existência humana, na qual os princípios jurídicos não determinam apenas as relações entre os homens, mas também destes com os deuses.²²⁶

Segundo Benjamin, não foi na lei do direito, mas na tragédia que apareceu pela primeira vez a cabeça do gênio da culpa, porque na tragédia o destino demoníaco é interrompido: “não porque o encadeamento de culpa e expiação, que para o homem pagão é interminável, seja dissolvido pela purificação do homem penitente e sua reconciliação com o puro Deus”²²⁷, mas porque na tragédia o homem pagão se dá conta de que é melhor do que seus deuses. Esse reconhecimento, entretanto, abala justamente sua relação com a linguagem:

²²⁵ “Substantivo feminino grego (peso excessivo, força exagerada) passa a significar o que ultrapassa a medida humana (o *métron*). É, portanto, o excesso, o descomedimento, a desmesura. Em termos de religião grega, a *hybris* representa uma violência, pois, ao ultrapassar o *métron*, o homem estaria cometendo a insolência, um ultraje, na pretensão de competir com a divindade. Daí o sentido metafórico de orgulho, arrebato, impetuosidade. O conceito de *hybris* tem sido aplicado principalmente em relação ao protagonista da tragédia que desafia as leis morais vigentes na *polis* e as proibições dos deuses. A *hybris* e o desfecho trágico ocorrem, por exemplo, em *Édipo Rei* e *Antígona*, de Sófocles (s. V a. C.). Em *Medeia* de Eurípedes (s. V a. C.), a *hybris* se apresenta com uma força trágica incomum, pois a protagonista torna-se monstruosa, Medeia, pela intensidade de sua paixão por Jasão, é capaz de assassinar os próprios filhos, para punir o amante (pela sua infidelidade) de uma forma radical. Entretanto, ela é resgatada, no final, pelo carro de Hélios, seu pai. Resumindo: a tragédia realiza-se a partir da ultrapassagem do *métron* (...) pelo simples mortal, a partir, portanto, de uma transgressão feita, ou seja, de uma violência contra a ordem social e, necessariamente, contra os deuses imortais: a *hybris*. Aquele que encarna o *anthropos* (...), o simples mortal é o *aner*, (...) o ator, o outro, ou seja o *dramati personae*. Isto provoca a *némesis*, (...), o ciúme divino. Contra o herói é lançada a *Até*, a cegueira da razão. Tudo que o *hypocrités* (o ator possuído pelo êxtase) fizer, reverterá contra si mesmo (Édipo). Em seguida ele estará subjugado pela *moira*, pelo destino cego, sem apelo. Muito antes da tragédia, entretanto, desde Homero (s. VIII a. C.) com a *Iliada* e a *Odisséia*, os poetas não pouparam esforços em admoestações acerca dos perigos da *hybris*. Também o poeta tebano Píndaro (s. VI-V a. C.) lembra a efemeridade do *homo-humus* e pede que se evite a *hybris* pois “O homem é o sonho de uma sombra” *Píticas*, 8, 95-97.” In E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. por Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 18/05/21.

²²⁶ BENJAMIN, W. “Destino e caráter”. 2013. Op.cit. p93.

²²⁷ Idem. p94.

Essa permanece abafada. Sem se declarar, ela busca em segredo reunir sua força. Não coloca culpa e expiação bem delimitadas nos pratos da balança, mas as chacoalha e mistura. (...) Não se trata aqui de dizer que a “ordenação ética do mundo” será novamente restaurada, mas que no estreitamento desse mundo doloroso o homem moral, ainda mudo, ainda na minoridade - como tal ele é chamado de herói - quer se pôr de pé.²²⁸

Há então um conceito de destino (para Benjamin o conceito autêntico e único) que se refere ao destino na tragédia. Conforme Benjamin, equivocadamente, devido a uma enganosa troca com o mito da justiça, a ordem do direito e da lei, ao longo do tempo, determinou a relação do destino com as normas legais, preservando também a sua relação com os deuses. Em Benjamin, a crítica ao direito deve servir para desmascarar o engano que confunde lei e justiça. Portanto, se hoje consideramos que o destino pertence ao domínio da religião, é porque, ao longo da história, houve um investimento de tal soma que os homens confundiram o direito com a justiça.

Com efeito, ao lado dos grandes traços fundamentais, o olhar mais agudo do conhecedor da alma humana deveria pretensamente descobrir traços mais sutis e mais estreitamente entrelaçados, até que aquilo que parecia uma rede se condense num tecido. Nos fios dessa trama, um entendimento fraco acreditou finalmente ter se apropriado da essência moral do caráter em questão e nele distinguiu boas e más qualidades. Mas cabe à moral mostrar que jamais as qualidades, somente as ações podem ter peso moral.²²⁹

Benjamin inverte o esquema explicativo mais clássico da tragédia, a saber, que o herói, diante de seu destino, luta contra ele para finalmente sucumbir às suas forças; e eventualmente sucumbir à própria culpa. Em oposição a esse esquema, Benjamin interpreta a tragédia como a interrupção do fluxo inexorável do destino, sem nunca significar uma espécie de retorno à pureza do homem, uma libertação da culpa e expiação ou mesmo uma reconciliação com Deus. Segundo Benjamin, no que diz respeito ao conceito de destino, o erro se deve à sua ligação com a ideia de culpa. Portanto, para citar um caso típico, o infortúnio fatal é visto como a resposta de Deus ou dos deuses à culpa religiosa do sujeito.

A esfera do direito é, para Benjamin, essencialmente alheia à moralidade da vida heróica na epopéia e na tragédia. Ele não reconhece que a lei é o domínio da liberdade

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ BENJAMIN, W. “Destino e caráter”. 2013. Op.cit. p96.

realizada, insistindo na conexão íntima entre a lei e o destino. Portanto, a tragédia não poderia indicar nenhum tipo de reconciliação ética. Nem inocente nem culpado, o homem profano se reconhece, na tragédia, como melhor que seus deuses.

O ordenamento jurídico é, em todos os seus aspectos, o contraste da experiência do trágico, uma vez que sua condenação não visa, em primeiro lugar, a condenação pela aplicação da pena, mas pela produção de culpa. O destino, neste modelo, é definido como a culpa dos seres vivos. Sua lógica é a do mito, ou seja, a lógica que considera que a vida é, antes de tudo, condenação para depois tornar-se culpa. A grandeza da comédia, por outro lado, repousa no anonimato da moralidade do homem, bem como na liberdade de ação. O personagem da comédia, para Benjamin, não é apenas um espantalho regido por leis deterministas, afastando-se, com isso, tanto da concepção que separa a vida feliz da inocência, quanto da concepção que combina destino e caráter com infelicidade e culpa.

Benjamin busca mostrar como a lógica do mito pode ser desmascarada com uma interpretação histórico-filosófica. Nesse contexto, "Destino e caráter" introduz mais uma possibilidade de conceber a temporalidade a partir do conceito de destino: a temporalidade específica do mito. Podendo remontar a um tempo já passado, a temporalidade do destino repousa sobre uma repetição das "práticas de violência". A lei, segundo Benjamin, é uma troca enganosa. O herói trágico representa um momento na história da humanidade em que o homem conquistou as "forças demoníacas" ou o "drama do destino", conjugando em seus procedimentos e ordenanças: culpa, pecado e expiação. Portanto, a crítica ao mito implica, em Benjamin, um plano imediato: a rejeição dos emblemas que justificam a guerra; as violências dos movimentos políticos e econômicos de seu tempo; bem como uma concepção de crítica literária baseada em uma filosofia da história com elementos teológicos.

Já em "A tarefa do tradutor" (1921) Benjamin desenvolve uma reflexão sobre a essência da obra literária na intersecção com o problema da tradução. Para Benjamin, o destinatário de uma obra de arte não deve ser visto como modelo para a construção desse conhecimento, pois as artes não são essencialmente dirigidas a quem as recebe. Benjamin pergunta então: uma tradução deve ser dirigida a seus leitores? O que uma obra de arte diz? O que ela comunica?

Segundo Benjamin, a essência de uma obra de arte não está no enunciado nem na comunicação. Está além do enunciado: é “o inapreensível, o misterioso, o poético”²³⁰. Daí uma das características da má tradução, que Benjamin define como “a transmissão inexata de um conteúdo inessencial”²³¹ (sempre que o tradutor se preocupar em servir ao leitor). Pois se o original não se preocupa com a recepção, a tradução não deve ser entendida por esta relação. Para Benjamin, a tradução é uma forma, e para apreendê-la é preciso voltar-se ao original. Para encontrar a “lei” dessa forma encerrada em sua traduzibilidade, devemos encontrar entre os leitores o tradutor adequado. Nesse sentido, a traduzibilidade das composições linguísticas deve ser considerada em primeiro lugar, mesmo que alguns aspectos não sejam traduzíveis. Porque é graças à traduzibilidade do original que a tradução pode encontrá-lo em conexão. “A traduzibilidade é uma propriedade essencial de certas obras.”²³² Contudo, Benjamin argumenta que a ideia de *vida* nas obras de arte deve ser entendida objetivamente. Pois somente quando tudo o que tem história é reconhecido como vivo, o conceito de vida encontra a sua legitimidade, pois é a partir da história que se pode determinar o domínio da vida. A história das grandes obras de arte, para Benjamin, conhece a sua origem nas fontes, sua configuração na época do artista e sua ancestralidade nas gerações subsequentes.

Nesse sentido, as traduções são mais do que meras transmissões e aparecem quando uma obra ganha fama durante sua vida. Nelas o original atinge seu desenvolvimento de uma forma renovada, como um desdobramento, e aí a tradução encontra seu propósito. Todas as manifestações intencionais da vida visam expressar sua essência para a apresentação de seu significado. Portanto, para Benjamin, o objetivo da tradução é expressar a relação mais íntima entre as línguas. Esta expressão é uma forma muito especial de comunicar a relação oculta que ocorre por meio da linguagem.

Enquanto desdobramento de uma peculiar vida elevada esse desdobramento é determinado por uma finalidade peculiar elevada. Vida e finalidade: seu nexos, aparentemente mais tangível, mas que praticamente se subtrai ao conhecimento, é descoberto apenas onde aquele fim, para o qual convergem todas as finalidades da vida, deixa de ser, por sua vez,

²³⁰ BENJAMIN, W. “A tarefa do tradutor”. 2013. Op.cit. p102.

²³¹ Idem.

²³² Ibidem. p103

buscado na esfera própria dessa vida para ser procurado numa esfera mais elevada.²³³

Nessa passagem, segundo Gagnebin, encontra-se uma afirmação essencial ao pensamento de Benjamin, contrário à concepção contemporânea de “vida pela vida”; a saber que a “mera-vida” (*das blose leben*) - conceito melhor trabalhado em “Para uma crítica da violência” - não tem valor absoluto em si, como vida natural e orgânica, mas encontra sua finalidade para além de si mesma. “No vocabulário benjaminiano da época isso significa que, para ter valor, a vida humana deve sair do domínio da natureza e do mito e adentrar o domínio da história e da religião.”²³⁴ Essa aproximação entre história e religião, que confronta a relação entre natureza e mito, assinala o forte vínculo do pensamento de Benjamin com o pensamento judaico, de acordo com Gagnebin, em contraposição à matriz grega da filosofia.

Em Benjamin, no que diz respeito ao problema da tradução, a questão da afinidade não implica necessariamente semelhança. Para Benjamin, qualquer afinidade “meta-histórica” entre linguagens se baseia justamente na “linguagem pura”. Porque se excluirmos todos os elementos isolados (palavras, frases, sintaxe) das línguas estrangeiras, essas línguas se complementam em suas intenções. Aprender justamente essa “lei” (para Benjamin uma das mais fundamentais da filosofia da linguagem) significa diferenciar, na intenção, o objetivo, da forma de enfoque. E o que se realiza na tradução é uma forma de convergir ao que foi visado pela obra original. Porque, nas línguas isoladas, o que se visa transmitir está em contínua transformação, até que da harmonia de todas as formas de transmissão possa fazer emergir, como uma “linguagem pura”, o que até então permanece oculto:

Entretanto, quando crescerem de tal forma a ponto de alcançar o fim messiânico de sua história, será à tradução - que se inflama na eterna “pervivência” das obras de arte e no infinito reviver das línguas - que caberá pôr novamente à prova aquele sagrado crescimento das línguas: a que distância está da revolução aquilo que elas ocultam? Em que medida pode, ciente dessa distância, o elemento oculto tornar-se presente?²³⁵

²³³ BENJAMIN, W. “A tarefa do tradutor”. 2013. Op.cit. p106-107.

²³⁴ GAGNEBIN, J. Nota 44. In BENJAMIN. “Escritos sobre mito e linguagem. 2013. Op.cit. p106.

²³⁵ BENJAMIN, W. “A tarefa do tradutor”. 2013. Op.cit. p109-110.

Na tradução, para Benjamin, o original cresce e se alça em uma atmosfera “mais elevada e mais pura da língua”²³⁶, indicando “a esfera proibida de reconciliação e a plenitude das línguas”²³⁷. Este núcleo essencial pode ser definido como aquilo que não pode ser traduzido em uma tradução. Esta lacuna impede qualquer transposição e ao mesmo tempo a torna supérflua. Cada tradução de uma obra representa, para Benjamin, um determinado período histórico e linguístico, pois assim como a tradução é uma forma própria, também a tarefa do tradutor pode ser entendida como uma tarefa própria, devendo ser diferenciada da tarefa do escritor.

Essa tarefa consiste em encontrar na língua para a qual se traduz a intenção a partir da qual o eco do original é nela despertado. Sua intenção não só se dirige a algo diverso da obra literária original, como é dela derivada. A fidelidade da tradução, por sua vez, quase nunca é capaz de reproduzir plenamente o sentido que ela possui no original. É precisamente por isso, que ela deve, em larga medida, abstrair da intenção de comunicar algo, sendo o original essencial para libertar o tradutor dessa obrigação de comunicar. Segundo Benjamin, “também no âmbito da tradução, no princípio era o verbo”²³⁸. Diante do sentido, a língua da tradução tem o direito e o dever de desprender-se para fazer ecoar a sua própria harmonia.

A verdadeira tradução é transparente, não encobre o original, não o tira da luz, ela faz com que a pura língua, como que fortalecida por seu próprio meio, recaia ainda mais inteiramente sobre o original. Esse efeito é obtido, sobretudo, por sua literalidade na transposição da sintaxe, sendo ela que justamente demonstra ser a palavra - e não a frase - o elemento originário do tradutor. Pois a frase constitui o muro que se ergue diante da língua do original e a literalidade sua arcada.²³⁹

Com isso, se fidelidade e liberdade de tradução sempre foram consideradas, pela crítica literária tradicional, como tendências opostas, mesmo uma interpretação mais profunda da primeira parece incapaz de conciliá-las. Porque liberdade se refere à restituição de sentido. E, para Benjamin, permanece em todas as línguas e em suas composições, além do elemento comunicável, um elemento não comunicável. É este elemento o que se deve buscar constituir no devir das linguagens, como núcleo da linguagem pura que, mesmo

²³⁶ Idem. p108.

²³⁷ Ibidem.

²³⁸ BENJAMIN, W. “A tarefa do tradutor”. 2013. Op.cit. p115.

²³⁹ Idem.

oculta, está presente na vida da obra. Essa essencialidade última está ligada à lingüística e suas transformações.

Quanto mais elevada for a qualidade de uma obra, tanto mais ela permanecerá - mesmo no contato mais fugidio com o seu sentido - ainda traduzível. Isso vale é claro, apenas para os originais, traduções, ao contrário, revelam-se intraduzíveis.²⁴⁰

O poder da tradução é, portanto, desvinciliar e transformar o simbolizante em próprio simbolizado, capturando “a pura língua plasmada no movimento da linguagem”²⁴¹, pois o simbolizado das composições literárias reside justamente na simbolização. É a partir dela que a liberdade da tradução consolidaria para si uma alta legitimidade.

Por fim, no ensaio “Para uma crítica da violência”²⁴² (1921) publicado nos *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*²⁴³, a tarefa de uma crítica da violência pode, segundo Benjamin, limitar-se à apresentação de suas relações com o direito e a justiça. Porque uma ação só se transforma em violência quando interfere nas relações éticas. O alcance dessas relações é designado pelos conceitos de lei e justiça.

Segundo Benjamin, a relação mais fundamental de qualquer ordem do direito é aquela entre fins e meios, de modo que a violência só pode ser buscada entre os meios e não nos fins. Benjamin tenta estabelecer critérios para sua crítica, abrindo a questão sobre a violência em geral, como princípio, e se ela seria ética, ainda que visasse fins justos. Trata-se de uma tentativa de delimitar a violência (*Gewalt*)²⁴⁴ para além da lei: “violência pura” (*reine Gewalt*), que romperia a dialética da violência mítica que instaurou e conservou a ordem jurídica.”²⁴⁵ A pureza da *Reine Gewalt* seria um conceito relacional, metodológico e diretamente ligado aos debates no campo da filosofia da linguagem.

²⁴⁰ Ibidem. p118.

²⁴¹ BENJAMIN, W. “A tarefa do tradutor”. 2013. Op.cit. p116.

²⁴² Seguiremos com a leitura da tradução de Ernani Chaves em “Escritos sobre mito e linguagem” (1915-1921). Organização e notas de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Editora 34, 2013. Entretanto é importante pontuar que este texto encontra-se também em “Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos” sob o título “Crítica da Violência – crítica do poder”. São Paulo: Cultrix, 1986.

²⁴³ Revista fundada por Max Weber em 1888 e encerrada em 1933.

²⁴⁴ É preciso lembrar que o termo a que Benjamin se refere, *Gewalt*, é polissêmico: pode ser utilizado tanto com o significado de violência quanto de poder.

²⁴⁵ Perpassado pelo contexto cultural das repercussões da Revolução Russa de 1917, em que ainda estava em questão, no campo teórico e político das esquerdas europeias, a análise das condições de possibilidade de um poder revolucionário. No

Na filosofia do direito, de acordo com a concepção do direito natural, existe uma grande tendência, conforme Benjamin, de que não há problema em aplicar meios violentos para fins justos (a menos que se abuse da violência). A tese do direito natural, da violência como um dado da natureza, é diametralmente oposta, segundo Benjamin, ao direito positivo (da violência como um dado do devir histórico). No entanto, as duas teses se encontram em um dogma comum e fundamental: que “fins justos podem ser alcançados por meios justificados, e meios justificados podem ser aplicados para fins justos.”²⁴⁶ O direito natural busca justificar os meios com a justiça dos fins, enquanto o direito positivo busca garantir a justiça dos fins justificando os meios.

Para Benjamin, nenhuma luz poderia ser lançada a esse respeito sem quebrar o círculo vicioso de não estabelecer critérios mutuamente independentes tanto para fins justos como para meios justificados. A questão da justificação de certos meios que constituem a violência é a questão central de Benjamin: “Trata-se da pergunta: o que implica para a essência da violência que tal critério ou diferença seja possível em relação à ela, ou em outras palavras, qual o sentido dessa diferenciação.”²⁴⁷ Para esta crítica é necessário, portanto, encontrar uma perspectiva externa tanto para o direito positivo quanto para o direito natural, e por isso só uma reflexão histórico-filosófica sobre o direito pode nos fornecer essa perspectiva.

Na medida em que as forças do direito se manifestam concretamente na subjugação sem se opor aos seus fins, o papel da violência (dependendo se serve a fins naturais ou jurídicos) deve desenvolver-se com base nas relações jurídicas. A título de ilustração, Benjamin toma como referência as relações da Europa de sua época. No que se refere à matéria de direito, há uma tendência de não se admitir como fins naturais aqueles que só podem ser alcançados com o uso da violência. A violência que a lei atual busca tirar das mãos do indivíduo em todos os campos de ação parece verdadeiramente ameaçadora. Para Benjamin, este é o caso da luta de classes: “A classe trabalhadora organizada constituiria, ao lado do Estado, o único sujeito de direito a quem cabe um direito à violência.”²⁴⁸

contexto particular da República de Weimar, é um período marcado pelo naufrágio da insurreição da *Spartakusbund* (a Liga Espartaquista) e pelo assassinato cruel de seus principais líderes, Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, em janeiro de 1919.

²⁴⁶ BENJAMIN, W. “A tarefa do tradutor”. 2013. Op.cit. p124.

²⁴⁷ Idem. p125.

²⁴⁸ BENJAMIN, W. “Para uma crítica da violência”. 2013. Op.cit. p134p128.

Sobre o direito à greve da classe trabalhadora, Benjamin ressalta que a greve não deve ser considerada violência “posto que se trata de um não-agir, tal como é a greve em última instância.”²⁴⁹ No entanto, do ponto de vista da classe trabalhadora, o direito à greve também assume a forma do direito de usar a violência para atingir determinados objetivos. E o antagonismo desta posição, em relação à posição do Estado, é mais vividamente manifestado no caso da greve geral revolucionária, quando o estado entende este apelo como um abuso e lança decretos de emergência. Essa contradição expressa uma situação jurídica em que o Estado atua com indiferença às demandas da classe trabalhadora, mas com hostilidade à greve geral revolucionária. Na greve, o que o Estado teme, segundo Benjamin, é justamente a função da violência como base segura para a crítica: “se violência fosse apenas um simples meio para apoderar-se de imediato de qualquer coisa que se deseje no momento, ela só poderia atingir seu fim como violência predatória.”²⁵⁰

Se, de fato, a violência (Gewalt), a violência coroada pelo destino, for a origem do direito, então pode-se prontamente supor que no poder (Gewalt) supremo, o poder sobre a vida e a morte quando este adentra a ordem do direito, as origens dessa ordem se destacam de maneira representativa no existente e nele se manifestam de forma terrível: em consonância com isto, está o fato de que a pena de morte, em condições primitivas de direito é decretada até mesmo para delitos como crimes contra a propriedade, em relação às quais parece inteiramente desproporcional. Pois seu sentido não é o de punir a infração do direito, mas de instaurar um novo direito. Com efeito, mais do que em qualquer outro ato de cumprimento do direito, no exercício do poder sobre a vida e a morte é a si mesmo que o direito fortalece. Mas é precisamente aí que, ao mesmo tempo, se anuncia também algo de podre no direito, que uma sensibilidade apurada percebe com mais acuidade, porque se sabe infinitamente distante das conjunções nas quais o destino teria mostrado, nesse ato de cumprimento, em sua própria majestade. O entendimento, porém, deve tentar se aproximar o mais decididamente possível dessas conjunções, se quiser levar a termo tanto a crítica da violência que instaura o direito como a crítica da violência que o mantém.²⁵¹

Segundo Benjamin, em uma combinação ainda mais contrária à natureza da pena de morte, a instituição da polícia é certamente a violência no sentido da lei, em que a separação entre a violência que instaura o direito e a violência que o mantém, está suspensa:

²⁴⁹ Idem.

²⁵⁰ Ibidem. p134.

²⁵¹ BENJAMIN, W. “Para uma crítica da violência”. 2013. Op.cit. p134-135.

A violência da polícia está isenta de ambas as condições. Ela é instauradora do direito - com efeito, sua função característica, sem dúvida, não é a promulgação de leis, mas a emissão de decretos de todo o tipo, que ela afirma com pretensão de direito e é mantenedora do direito, uma vez que se coloca à disposição de tais fins.²⁵²

O direito policial marca o ponto em que o Estado, por impotência ou por vinculação imanente a alguma ordem, não pode mais garantir o direito, por essas ordens, dos fins empíricos que deseja alcançar. “Sua violência não tem figura, sua aparição espectral, jamais tangível, é que permeia toda a vida dos Estados civilizados.”²⁵³ Para Benjamin, toda violência como meio é instauradora ou mantenedora do direito (é instigadora ou promotora da lei). Conclui-se que toda violência como meio participa do problema da lei em geral. Desse modo, o direito aparece em aspectos éticos tão ambíguos que se coloca a questão se existiriam outros meios não violentos para regular os interesses humanos. Contudo, a resolução não violenta de conflitos, nunca poderia resultar em um contrato legal, afirma Benjamin. O contrato daria sempre origem a possíveis violências, visto que a sua origem e a sua manutenção dependem da violência, bem como o poder que garante o contrato de direito é de origem violenta.

Conforme Benjamin, a resolução não violenta de conflitos é um princípio possível quando os “meios puros” não são soluções imediatas, mas soluções *mediadas* pela linguagem. Por esse motivo, a técnica, no sentido mais amplo do termo, é o campo mais adequado. E “seu exemplo mais profundo talvez seja o diálogo, considerado como técnica de civilidade no entendimento.” O que quer dizer que “existe uma esfera da não violência no entendimento humano que é totalmente inacessível à violência: a esfera própria da compreensão mútua, a linguagem.”²⁵⁴

Quanto à luta de classes, a greve deve ser considerada um meio puro, sob certas condições. Aqui, Benjamin defende uma caracterização mais detalhada de uma greve a partir do pensamento de Georges Sorel (1847-1922), engenheiro que deixou o emprego para se dedicar exclusivamente à causa da classe trabalhadora francesa, publicando artigos coletados sob o título “Reflexões sobre a violência”(1907) em que defende as ideias que ressoam neste

²⁵² Idem. p135.

²⁵³ Ibidem. p136.

²⁵⁴ BENJAMIN, W. “Para uma crítica da violência”. 2013. Op.cit. p139.

ensaio de Benjamin no que tange a necessidade de uma greve geral; sobre a crítica política; e sobre a importância do mito. Sorel, seguindo algumas observações de Marx, rejeita que o movimento revolucionário seja uma espécie de programa, utopia e instituição de qualquer forma de direito;

Com a greve geral desaparecem todas essas belas coisas, a revolução aparece como uma revolta clara e simples e não há lugares reservados nem para os sociólogos, nem para os elegante amadores das reformas sociais, e nem para os intelectuais que escolheram a opção de penar pelo proletariado.”²⁵⁵

Mais claramente do que na recente luta de classes, ao longo dos milênios da história, houve meios de compreensão sem violência, mas em todo campo das forças (*Gewalten*) levadas em consideração pelo direito natural ou pelo direito positivo, não se encontra nenhuma que escape a grave problemática da violência do direito.

Na instauração do direito tem um função dupla, no sentido de que a instauração do direito almeja como seu fim, usando a violência como meio, aquilo que é instaurado como direito, mas no momento da instauração não abdica da violência; mais do que isso, a instauração constitui a violência em violência instauradora do direito - num sentido rigoroso, isto é, de maneira imediata, pois estabelece não um fim livre e independente de violência (*Gewalt*), mas um fim necessário e intimamente ligado a ela, e o instaura enquanto direito sob o nome de poder (*Macht*). A instauração do direito é instauração do poder e, enquanto tal, um ato de manifestação imediata da violência.²⁵⁶

Esse pensamento explica a tendência do sistema jurídico moderno de considerar como "sujeito de direito" toda violência dirigida a fins naturais, quando provém de um determinado sujeito. O Estado teme esta violência como uma potência que pode instituir uma espécie de lei, da mesma forma que reconhece o poder legislativo de potências ou classes sociais estrangeiras que o obrigam a conceder-lhes, respetivamente, o direito de lutar ou de greve, defende Benjamin.

Durante a Primeira Guerra Mundial, a crítica ao poderio militar se tornou o ponto de partida para uma crítica à violência em geral, mostrando que a violência não pode mais ser

²⁵⁵ SOREL, p.200. Apud BENJAMIN, W. “Para uma crítica da violência”. 2013. Op.cit. p140.

²⁵⁶ BENJAMIN, W. “Para uma crítica da violência”. 2013. Op.cit. p.145.

tolerada. Com o sistema militar obrigatório, o militarismo se caracteriza por um duplo sentido no uso da violência: por um lado, a violência é utilizada para fins do Estado, o que confunde sua atuação para fins jurídicos. Este é o problema. Por outro lado, os cidadãos estão sujeitos às leis do serviço militar. E o serviço militar obrigatório é uma meta legal. Benjamin vê nessa dupla função a instituição e a manutenção do direito: “todo poder, enquanto meio é ou instituinte ou mantenedor de direito.”²⁵⁷ O poder de possuir direitos é um poder ameaçador. A lei se apresenta como o destino que recai sobre o criminoso.

A violência mítica em sua forma arquetípica é um meio de atingir os fins, mas acima de tudo é uma manifestação da existência dos deuses. A violência dos deuses “é muito mais instauração de um direito do que castigo pela transgressão de um direito existente”.²⁵⁸ A violência divina era, nos tempos antigos, a violência que mantinha a lei por meio do castigo. Para Benjamin, essa violência imediata em manifestações míticas pode estar muito próxima da violência instauradora do direito. E então, surge uma problemática, na medida em que Benjamin havia caracterizado a violência do direito como uma violência apenas dos meios.

Essa problematização nos permite lançar uma nova luz sobre o destino que está por trás da violência da lei. Porque a violência na instauração do direito tem, para Benjamin, uma dupla função: o direito visa o seu próprio estabelecimento como fim, utilizando a violência como meio e onde “aquilo que é instaurado como direito, no momento da instauração, não abdica da violência.”²⁵⁹ Porque se estabelece um fim que não é livre e independente da violência, mas um fim necessário e intimamente ligado a ela:

O instaura enquanto direito sob o nome de poder (*Macht*) . A instauração do direito é a instauração do poder e, enquanto tal, um ato de manifestação imediata da violência. A justiça é o princípio de toda a instauração divina de fins, o poder é o princípio de toda instauração mítica do direito.²⁶⁰

De acordo com Benjamin, este último princípio tem uma explicação carregada de enormes consequências no direito de Estado, pois seu domínio, a saber, o estabelecimento

²⁵⁷ Idem. p146.

²⁵⁸ Idem, p147.

²⁵⁹ Ibidem. p148.

²⁶⁰ BENJAMIN, W. “Para uma crítica da violência”. Op.cit. 2013. p148.

de fronteiras “objeto da paz de todas as guerras da era mítica”²⁶¹ é o fenômeno original da violência instauradora do direito em geral. Fica claro que, para Benjamin, o que é garantido pela instituição do direito é o poder. E onde as fronteiras são estabelecidas, o adversário não é simplesmente aniquilado, mas o vencedor tem o poder de, em última instância, conceder os direitos, numa ambigüidade terrível.

Para Benjamin, Sorel toca em uma verdade histórica, cultural e metafísica importante: “nos primórdios todo direito foi um direito de prerrogativas.”²⁶² E deve ser assim, com as modificações necessárias (*mutatis mutandis*) enquanto a lei existir. O ato de estabelecer fronteiras que, para Benjamin, são leis não-escritas propriamente, o homem pode transgredi-las sem saber e estar sujeito à expiação “pois toda a intervenção do direito que é provocada pela transgressão da lei não-escrita e desconhecida chama-se expiação, à diferença de castigo.”²⁶³ O princípio moderno de que a ignorância das leis não isenta de punição atesta esse espírito do direito, assim como a luta pela lei escrita deve ser entendida como uma rebelião contra o espírito dos estatutos míticos. A manifestação mítica da violência é essencialmente a mesma que toda violência legal. Para Benjamin, devemos, portanto, ter certeza da natureza problemática dessa violência e da tarefa de sua abolição.

Tal tarefa levanta a questão da violência pura que “possa *estancar a marcha* da violência mítica.”²⁶⁴ E isso deve ser feito por intervenção divina, pois se a violência mítica é instauradora do direito, só a violência divina é aniquiladora da lei. “Se a violência mítica traz culpa e expiação, a violência divina expia a culpa; se a primeira é ameaçadora, a segunda a golpeia; se a primeira é sangrenta, a divina é letal de maneira não sangrenta.”²⁶⁵ De acordo com Benjamin, à lenda de *Níobe* pode-se contrapor, como exemplo dessa violência pura, o juízo divino do bando de *Coré*. O juízo divino atinge privilegiados e levitas, e atinge sem avisá-los ou diferenciá-los, golpeia sem ameaçá-los e não hesita diante da aniquilação. Entretanto, ao aniquilar, o juízo divino expia a culpa. Benjamin vê uma profunda conexão entre o caráter não sangrento e o caráter de expiação purificadora dessa violência: “pois o sangue é o símbolo da mera-vida.”²⁶⁶ O desencantamento da violência do

²⁶¹ idem.

²⁶² Ibidem.p149.

²⁶³ BENJAMIN, W. “Para uma crítica da violência”. 2013. Op.cit. p149.

²⁶⁴ Idem. p150.

²⁶⁵ Ibidem.

²⁶⁶ BENJAMIN, W. “Para uma crítica da violência”. 2013. Op.cit. p151.

direito, remete, para Benjamin, à culpa inerente à mera vida natural, culpa que entrega o sujeito à expiação, porque na “mera-vida” terminaria o domínio do direito.

A violência pura ou divina causaria hoje, segundo Benjamin, constrangimento e problemas relacionados ao uso da violência por alguns homens contra outros. Trata-se da tese da sacralidade da vida. Sua argumentação, tomando como exemplo o caso extremo da execução revolucionária dos opressores, é no sentido de que a mera existência não tem valor mais alto do que a existência justa: “pois o homem, não se reduz à mera-vida do homem, tampouco à mera vida nele mesmo.”²⁶⁷ Por fim, “o fato de que aquilo que aí dito sagrado é, segundo o antigo pensamento mítico, o portador assinalado da culpa: a mera vida.”²⁶⁸

Nesse sentido, a violência mítica é exercida em benefício próprio contra a “mera-vida”; já a violência divina se exerce sem distinguir a favor do sujeito. Segundo Gagnebin, em relação ao termo “mera-vida”, no original *das bloße leben*, o adjetivo *Blos* significa “mero”, “simples”, sem nenhum suplemento. Há uma nuance entre *Nackt*, que designa a nudez de uma criança ao nascer, e *Bloss*, que designa o “nú” no sentido de despido em oposição à coberto com roupa ou roupagem (inclusive retórica). Nesse contexto, é interessante a aproximação que Giorgio Agamben estabelece entre esse ensaio e o conceito de “vida-nua”²⁶⁹, base da sua biopolítica contemporânea, isto é, da intervenção da dimensão política e jurídica sobre a vida orgânica natural (*Zoé*) de cada cidadão, enquanto a dimensão política para os gregos antigos só poderia interferir na vida social comum (*Bios*). Neste ponto, para Gagnebin, torna-se clara a convicção de Benjamin de que “a vida humana não tem valor absoluto em si, como mera-vida, mas socialmente, numa dimensão que transcende o orgânico natural.”²⁷⁰

Contudo, a crítica da violência, para Benjamin, é a filosofia de sua história. É a filosofia desta história porque só a ideia do seu ponto de partida permite assumir uma tomada de posição crítica. “Toda violência mantenedora do direito acaba, por si mesma, através da repressão das contra violências inimigas, enfraquecendo indiretamente, no decorrer do tempo, a violência instauradora do direito, por ela representada.”²⁷¹ Para

²⁶⁷ Idem. p156.

²⁶⁸ Idem.

²⁶⁹ AGAMBEN, G. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. I. São Paulo: Boitempo, 2004.

²⁷⁰ BENJAMIN, W. “Para uma crítica da violência”. 2013. Op.cit. p151.

²⁷¹ Idem. p156.

Benjamin, isso perdura até o momento em que novas violências ou violências antes reprimidas superem a violência instauradora do direito, “fundando assim um novo direito, para um novo declínio.”²⁷² Segundo Benjamin, talvez se deva levar em conta a surpreendente possibilidade de que o interesse da lei em monopolizar a violência contra os indivíduos não se explique com o intuito de garantir os fins do direito, mas sim de garantir o próprio direito. Como em todos os campos, “Deus se opõe ao mito, assim também a *Gewalt* divina se opõe à *Gewalt* mítica”:

É na ruptura desse círculo atado magicamente nas formas míticas do direito, na destituição do direito e de todas as violências das quais ele depende, e que dependem dele, em última instância, então, na destituição da violência de Estado que se funda uma nova era histórica.²⁷³

Essa violência pura ou esse poder puro simplesmente deporia o direito. Segundo Benjamin, um exemplo de manifestação dessa *Gewalt* pura estaria na greve geral revolucionária. Embora a forma tradicional de greve, liderada por sindicatos e organizações oficiais, fosse a aplicação da lei, neste caso nos deparamos com um poder revolucionário que simplesmente paralisaria o automatismo do mito e o *continuum* de uma história de opressão. É o momento de abertura da ação política, de uma interrupção da própria história. Para Benjamin, esta particular inserção da ação humana no tempo e sua relação com a realidade histórica é crucial, manifestando-se de forma diferente daquelas associadas à lei e ao mito (tempo mítico, homogêneo e vazio de uma tarefa infinita). Este *Gewalt* puro (por demais profano e material) guarda grandes semelhanças com a definição de ação política enunciada, quase vinte anos depois, na "Tese XVII" nos textos “Sobre o conceito de história”.

Jeanne Marie Gagnebin afirma que nos estudos de Benjamin da juventude, *interrupção*, *crítica* e *verdade* são inseparáveis; elas continuarão a sê-lo até a última reflexão de Benjamin sobre a necessidade de uma outra escrita da história e de uma outra história, incluído o crescente interesse pela obra de Brecht, em particular pelo teatro épico e seu efeito de distanciamento e estranhamento, devido à interrupção provocada no enredo da ação e na identificação dos espectadores. Em Benjamin, o que deve se submeter à violência da

²⁷² Ibidem.

²⁷³ BENJAMIN, W. “Para uma crítica da violência”. 2013. Op.cit. p156.

crítica filosófica ou da historiografia materialista, à violência revolucionária ou messiânica, é sempre uma falsa totalidade.

Por último, para completar o quadro, destacamos brevemente alguns aspectos dos ensaios da fase materialista: "A doutrina das semelhanças" e "A capacidade mimética", ambos de 1933. O que nos permitirá relacionar as reflexões sobre a linguagem em Benjamin desde os primeiros "Escritos sobre mito e linguagem", até a maturidade. Nestes dois últimos textos, o conceito de *mimese* é um conceito-chave na reflexão de Benjamin, sendo que os dois textos apresentam longos trechos análogos em que "A capacidade mimética" parece como um resumo ou então um esboço de "A doutrina das semelhanças".

Em seu ensaio de 1916, sobre a linguagem, Benjamin não abordou especificamente o problema da origem da linguagem humana. A indicação dessa origem na *mimese* aparece alguns anos depois justamente nesses escritos de 1933. Nestes, as especulações sobre os processos que geram semelhanças e o conceito de semelhança referem-se à observação dos fenômenos naturais baseados no mimetismo. "Um olhar lançado à esfera do 'semelhante' é de fundamental importância para a compreensão de grandes setores do saber oculto."²⁷⁴ Para Benjamin, a natureza engendra semelhanças, basta pensar no mimetismo. No entanto, é o ser humano que possui a capacidade suprema de produzir semelhanças. Conforme Benjamin, provavelmente todas as funções humanas superiores são determinadas pela faculdade mimética, e essa faculdade possui uma história no sentido filogenético e ontogenético.

Em "A doutrina das semelhanças" (1933), a brincadeira infantil constitui a escola de muitos aspectos ontogenéticos: os jogos infantis são impregnados de comportamentos miméticos, que não se limitam a imitar pessoas, como a criança também brinca de ser moinho de vento e locomotiva, dentre outras coisas. A questão central, para Benjamin, é saber qual a utilidade dessa atitude mimética para a criança. Sua resposta pressupõe uma reflexão atenta sobre o significado filogenético do comportamento mimético. Para analisar esse significado, não basta pensar no conceito de semelhança na atualidade. Na antiguidade a lei da semelhança era muito mais vasta: dominava o micro e o macrocosmos. O universo perceptível do homem moderno parece, segundo Benjamin, conter muito menos correspondências mágicas do que o universo dos povos antigos e primitivos.

²⁷⁴ BENJAMIN, W. "Doutrina das Semelhanças". 2012. Op. cit. p117.

Instigantemente, segundo Gagnebin, isso nos dá outra dimensão ao pensamento crítico. Benjamin retomaria a teoria de Aristóteles sobre a *mimese*: a *mimese* como um processo de aprendizagem específico para os seres humanos (especialmente as crianças). De acordo com Gagnebin, em Aristóteles, o impulso mimético está na raiz do lúdico e do artístico; a aquisição do conhecimento se dá em um processo agradável onde se desenvolve a faculdade de reconhecer semelhanças e de produzi-las na linguagem: assim traçada por Aristóteles, a teoria da *mimese* induz uma teoria da metáfora; conhecimento e semelhança, conhecimento e metáfora entrelaçam vínculos estreitos, muitas vezes esquecidos e até negados.

Deve-se lembrar que, na época de Platão, a representação artística em geral é chamada de *mimese*. A tradução por "imitação" empobrece enormemente seu significado. A crítica da *mimese* em Platão refere-se a um problema político e não apenas estético. Os gregos clássicos consideravam a arte como uma figuração enraizada na *mimese*, na representação ou, melhor, na "apresentação" da beleza do mundo.

Nos escritos de Benjamin, a produção mimética estará relacionada, como em Aristóteles, ao jogo e ao aprendizado, ao conhecimento e ao prazer de conhecer. Ao redefinir o conceito de verdade e recuperar a linguagem como campo para a ressignificação do sujeito e da história, os ensaios de Benjamin apresentam-nos caminhos que levam a um diálogo entre o conhecimento e a verdade; a sensibilidade e o entendimento: e todo conhecimento filosófico tem sua única expressão na linguagem.

Sua teoria designa o brincar infantil como uma "escola", onde a criança, através do jogo da imitação, tenta penetrar no seio das coisas estabelecendo, com este exercício ativo e receptivo, correspondências mágicas e redes de comunicação com o mundo. As práticas de leitura do mundo que se iniciaram na pré-história da humanidade teriam levado ao surgimento da linguagem oral e ao desenvolvimento de narrativas mágicas que alcançaram seu nível máximo de elaboração nos mitos. Nessa perspectiva, referindo-se ao mundo infantil, Benjamin desafia a crença de que o conteúdo imaginário pré-determinado do brinquedo determina o brincar da criança.

Trata-se de uma transformação da faculdade mimética ao longo do tempo. De acordo com Benjamin, a astrologia pode nos oferecer pistas sobre a direção dessas transformações: as constelações estelares são um exemplo. O caráter mimético experimental do ser humano confere à astrologia uma representação da faculdade mimética:

A alusão à astrologia poderia bastar para esclarecer o conceito de uma semelhança não sensível. Esse conceito é obviamente relativo: ele deixa claro que nossa percepção não mais dispõe daquilo que antes nos permitia falar de uma semelhança entre uma constelação e um ser humano. Não obstante, possuímos também um cânone que nos aproxima de uma compreensão mais clara da obscuridade ligada ao conceito de semelhança não-sensível. Este cânone é a linguagem.²⁷⁵

De acordo com Benjamin, há muito se admite a influência da faculdade mimética sobre a linguagem. Reconheceu-se, por exemplo, no elemento onomatopaico, o papel do comportamento imitativo na gênese da linguagem, tal concepção é intimamente ligada às teorias místicas ou teológicas da linguagem.

É digno de nota, neste ponto, que esta pode esclarecer a essência das semelhanças não-sensíveis, talvez melhor ainda que certas composições sonoras da linguagem, através da relação entre imagem escrita de palavras ou letras como o significado, ou com o que dá o nome. (...) É portanto, a semelhança não sensível que estabelece a ligação não somente entre o falado e o intencionado, mas também entre o escrito e o intencionado, e igualmente entre o falado e o escrito. E o faz de modo sempre inteiramente novo, originário, irreduzível.²⁷⁶

Para Benjamin, a mais importante dessas ligações é entre a palavra escrita e a falada. Segundo Benjamin, a moderna grafologia ensinou-nos a identificar na escrita manual imagens e quebra-cabeças que o inconsciente do seu autor nelas oculta.

Essa dimensão - a mágica, se se quiser - da linguagem e da escrita não se desenvolveu isoladamente da outra dimensão, a semiótica. Todos os elementos miméticos da linguagem constituem uma intenção fundada, isto é, eles só podem vir a luz sobre um fundamento que lhes é estranho, e esse fundamento não é outro que a dimensão semiótica e comunicativa da linguagem. Dessa maneira, o texto literal da escrita é o único e exclusivo fundamento sobre o qual se pode formar o quebra cabeça. O contexto significativo contido nos sons das frases é, portanto, o fundo do qual emerge, num instante, com a velocidade do relâmpago, o semelhante. Mas como essa semelhança não sensível está presente em todo ato de leitura, abre-se nessa camada profunda o acesso ao extraordinário duplo sentido da palavra leitura, em sua significação profana e mágica.²⁷⁷

²⁷⁵ BENJAMIN, W. "Doutrina das Semelhanças". 2012. Op. cit. p119.

²⁷⁶ Idem. p120.

²⁷⁷ Ibidem. p121.

Nessa perspectiva, a linguagem seria a mais alta aplicação da capacidade mimética: um *médium* em que as faculdades primitivas de percepção do semelhante penetram tão completamente, que ela se converteu no meio em que as coisas se encontram e se relacionam “em suas essências, nas substâncias mais fugazes e delicadas, nos próprios aromas.”²⁷⁸

Em “A capacidade mimética” (1933), Benjamin ressalta que na história da humanidade, a partir dos tempos modernos, encontramos apenas pequenos resíduos daquelas correspondências mágicas que eram familiares aos povos antigos. A habilidade mimética dos antigos, estendida a semelhanças não-físicas, abrangendo tanto o micro quanto o macrocosmo, atingiu configurações que nos são difíceis de imaginar hoje. Assim, mesmo a leitura profana partilha com a leitura mágica “a característica de submeter-se a um tempo necessário ou antes, a um momento crítico que o leitor por nenhum preço pode esquecer se não quiser sair de mãos vazias.”²⁷⁹ Esta é a leitura mais antiga:

Ler o que nunca foi escrito. Tal leitura surge anterior a todo o idioma, é o mais antigo: leitura das vísceras pelos oráculos, das estrelas ou das danças. Mais tarde se constituíram etapas intermediárias de uma nova leitura rúnica e hieroglífica. É lógico supor que foram tais fases, mediante as quais aquela capacidade mimética, que havia sido a base da práxis, efetuou sua oculta entrada na escrita e no idioma. A tal ponto o idioma seria a etapa suprema do comportamento mimético e o mais perfeito arquivo de similitudes imateriais: um ambiente ao qual emigraram, sem resíduos, as mais antigas forças de produção e recepção miméticas, até liquidar as forças mágicas.²⁸⁰

Em Benjamin, o verdadeiro fundamento do conhecimento não é o sujeito, empírico ou transcendental, mas a linguagem. Ao compreender a linguagem como um todo aberto, o conceito de experiência (*Erfahrung*) estará ligado ao de conhecimento, porque a estrutura da experiência é a base do conhecimento. Segundo Benjamin, somente na linguagem o conhecimento e a experiência podem convergir. É justamente na busca da essência linguística do conceito de experiência que Benjamin busca articular filosofia e religião, valorizando as experiências supra-sensitivas e supra-rationais.

Em relação à semelhança, de acordo com Gagnebin, há uma distinção entre a dimensão semiótica e a dimensão mimética da linguagem. A dimensão mimética emerge da

²⁷⁸ BENJAMIN, W. “Doutrina das Semelhanças”. 2012. Op. cit. p122.

²⁷⁹ Idem.

²⁸⁰ BENJAMIN, W. “A capacidade mimética”. 2013. Op. cit. p52.

semiótica como imagem efêmera que aparece e desaparece na paisagem. Na dialética do invisível visível, a literalidade do texto é o fundo único, essencial para que essa imagem possa, como num lampejo, aparecer na forma de um enigma, como uma interrogação. Para Benjamin, essa imagem rápida remete ao sentido essencial e ao mesmo tempo mutável do texto. A transmissão de sentido é apenas o pretexto essencial que permitiria a elaboração de outro texto, um outro real. A *mimese* indicaria uma dimensão essencial do pensamento, em uma abordagem lúdica, que o prazer despertado pelas metáforas nos devolve. Ele aponta para uma aproximação do outro que pode dizê-lo sem desfigurá-lo. Nessa perspectiva, a linguagem não se limita à tese linguística da arbitrariedade do signo, mas a uma transformação do sentido. O movimento do pensamento refere-se ao movimento da metáfora, num jogo lúdico e figurativo; a visibilidade é dada ao invisível; o não comunicável é comunicado; o anterior é atualizado.

2.2. Profanações: Cruzamentos e Complementaridades em Giorgio Agamben

Benjamin ocupa um lugar particular na história do pensamento marxista moderno: ele é o primeiro pensador identificado com o materialismo histórico a romper radicalmente com a ideologia do progresso. Consequentemente, seu marxismo tem uma qualidade singular, um tom libertário, que o separa das formas hegemônicas. Ao contrário do marxismo comum, Benjamin não concebe a revolução proletária como o resultado natural e inevitável do progresso técnico e econômico, mas como a interrupção de uma história que está nos levando à catástrofe. Este ponto crucial explica por que seu marxismo tem um espírito revolucionário único.

Os ensaios de Benjamin são marxistas, mas pertencem a uma variedade original e heterodoxa do materialismo histórico, em conflito com as normas dominantes, devido à sua concepção não positivista e não historicista da história. Benjamin contrasta sua perspectiva com o otimismo dos marxistas modernos, com uma interpretação nova e criativa, alimentada pela cultura romântica, pela teologia judaica, e radicalmente diferente do socialismo dos partidos comunistas.

Os principais temas de sua reflexão são de surpreendente universalidade e nos fornecem ferramentas para compreender realidades culturais, fenômenos históricos, movimentos sociais em contextos e períodos ainda mais recentes. Essas ferramentas constituem um arsenal de armas fundamentais para se pensar criticamente sobre o presente e construir novas possibilidades de futuro.

Se a maioria dos pensadores da teoria crítica da escola de Frankfurt compartilhava o objetivo de colocar o ataque dos românticos contra a civilização burguesa a serviço dos ideais do esclarecimento, Benjamin talvez seja aquele que mostrou um maior interesse na apropriação crítica de temas e ideias de um romantismo fundamentalmente anti-capitalista. Para Benjamin, só uma revolução poderia interromper a marcha da sociedade burguesa rumo ao abismo. No entanto, Benjamin apresenta uma nova definição de revolução, como Michael Löwy já nos diz em “Aviso de Incêndio”: “Marx havia dito que as revoluções são a locomotiva da história mundial. Mas talvez as coisas se apresentem de maneira completamente diferentes. É possível que as revoluções sejam o ato, pela humanidade que viaja nesse trem, de puxar os freios de emergência.”²⁸¹

Entre os documentos de Walter Benjamin, há um particularmente obscuro, mas surpreendentemente atual: "O capitalismo como religião" (1921), publicado pela primeira vez em 1985 por Ralph Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser no volume 6 de "*Gesammelte Schriften*". "O capitalismo como religião" é, segundo Giorgio Agamben, um dos mais penetrantes fragmentos póstumos de Benjamin. São quatro páginas contendo notas e referências bibliográficas. Trata-se de um texto aberto, inacabado, denso e hermético. A tradução sobre a qual nos debruçamos faz parte do livro organizado por Michel Löwy cujo título é justamente "O capitalismo como religião"²⁸², uma coletânea de ensaios de Benjamin traduzidos por Nélio Schneider e comentados por Löwy.

Na análise deste texto faremos uma aproximação com o pensamento de Giorgio Agamben. A partir do itinerário conceitual de Benjamin que já traçamos até aqui, cruzaremos com os ensaios "Elogio da profanação"²⁸³, "Nudez"²⁸⁴, O que é o

²⁸¹ LÖWY, Michael. Walter Benjamin: aviso de incêndio. 2005. Op. cit. p93-94.

²⁸² LÖWY, Michael. O capitalismo como religião. Walter Benjamin ; [organização Michael Löwy ; tradução Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.

²⁸³ AGAMBEN, Giorgio. "Elogio da profanação" in Profanações. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. - São Paulo: Boitempo, 2007.

²⁸⁴ AGAMBEN, G. Nudez. trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

contemporâneo?"²⁸⁵ e "O que é um dispositivo"²⁸⁶, de Agamben, procurando complementaridades entre os dois autores e explorando as formas como o capitalismo se apresenta na cultura e na estética contemporâneas, viabilizando, por fim, sugestões e formas de profaná-lo.

“O capitalismo como religião” é, segundo Löwy, inspirado pela “Ética protestante e o espírito do capitalismo” de Max Weber. No entanto, o argumento de Benjamin terá um pré-requisito anticapitalista destruidor. Nesse ensaio, ele afirma que “o capitalismo deve ser visto como uma religião”, pois ele “está essencialmente a serviço da resolução das mesmas preocupações, aflições e inquietações a que outrora as assim chamadas religiões quiseram oferecer resposta”.²⁸⁷ Esta afirmação categórica que inaugura o fragmento é seguida por uma referência e também por um afastamento de Weber:

A demonstração da estrutura religiosa do capitalismo, que não é só uma formação condicionada pela religião, como pensou Weber, mas um fenômeno essencialmente religioso, nos levaria ainda hoje a desviar para uma polêmica generalizada e desmedida. Não temos como puxar a rede dentro da qual nos encontramos. Mais tarde, porém, teremos uma visão geral disso.²⁸⁸

Segundo Benjamin, o capitalismo não representa apenas, como acontece em Weber, uma secularização da fé protestante, mas ele próprio é um fenômeno religioso, que se desenvolve de modo parasitário a partir do cristianismo. Apresenta elementos constitutivos muito peculiares, é uma “religião puramente cultural, talvez até a mais extremada que já existiu. Nele, todas as coisas só adquirem significado na relação imediata com o culto; ele não possui nenhuma dogmática, nenhuma teologia. Sob esse aspecto, o utilitarismo obtém sua coloração religiosa.”²⁸⁹ Assim, o capitalismo enquanto sistema de relações econômicas afeta outras esferas sociais, incluindo a própria esfera religiosa, bem como a esfera cultural de produção artística.

²⁸⁵ AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?” In *O que é o contemporâneo? E outros ensaios* Vinícios Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

²⁸⁶ AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo” In *O que é o contemporâneo? E outros ensaios* Vinícios Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

²⁸⁷ BENJAMIN, W. “O capitalismo como religião”. In LÖWY. 2013. Op.cit. p21.

²⁸⁸ Idem.

²⁸⁹ Ibidem.

De acordo com Löwy, para Benjamin, as práticas utilitaristas do capitalismo como investimentos, especulações, transações financeiras, operações no mercado de ações, compra e venda de ativos, são equivalentes a um culto religioso. Nessas insígnias da modernidade, encontramos dinâmicas sociais complexas, as quais se configuram, por meio de seus mecanismos internos, em práticas culturais. Enquanto nos tempos modernos, a humanidade testemunhou o nascimento do capitalismo, na contemporaneidade, o modelo de mercado, o amor ao dinheiro, ao consumo e à economia, assumiu contornos religiosos, reproduzindo paradigmas muito semelhantes às antigas teocracias, encontrando espaço na alma das pessoas e refletindo sua ordem na vida do ser humano em sociedade. A abertura do capitalismo à todas as culturas, religiões, filosofias e modos de vida é um processo em que, segundo Benjamin, a religião não possui interesse moral e mais elevado, e sim um interesse prático, imediato e objetivo. Por isso a importância do mito e sua relação com o dinheiro e o poder. Na medida em que qualquer tipo de relação de poder ou liberdade interessa ao capitalismo, é aí que ele funda a sua igreja.

Com isso, devemos nos perguntar em que medida o capitalismo está presente no mundo contemporâneo, através de aparatos semelhantes aos da religião, para superar seu caráter puramente econômico e influenciar a forma de vida das pessoas, bem como suas cosmovisões. Para responder, precisamos entender as principais características dessa “religião”, como forma de explicar a sociedade atual e os dispositivos estéticos/artísticos/culturais atuais como vestígios de eras míticas anteriores, mas ainda ocupando um lugar importante nas estruturas sociais contemporâneas. Esta tendência, na era contemporânea, atinge os padrões da vida social e econômica, nomeadamente através das expressões técnicas e artísticas. A fé no capitalismo criou seus ídolos, nas artes, na moda, nas leis, nas imagens e, no próprio dinheiro.

De acordo com Benjamin, “três traços já podem ser identificados na estrutura religiosa do capitalismo”²⁹⁰: Primeiro, o capitalismo é uma religião puramente de culto. Nada nele tem um significado que não esteja diretamente relacionado ao culto. O capitalismo não exige adesão a nenhum credo, doutrina ou teologia específica. Benjamin compara essa religião capitalista ao paganismo original, que também é imediatamente prático e sem preocupações transcendentais. Trata-se de um mero viver pelo e para o sistema, aceitando uma disputa intrínseca àquilo que Benjamin chamava “mera-vida”.

²⁹⁰ BENJAMIN, W. “O capitalismo como religião”. In LÖWY. 2013. Op.cit. p21.

O segundo traço do capitalismo é "a duração permanente do culto". Nas palavras de Benjamin, "o capitalismo é a celebração de um culto *sans rêve et sans merci* [sem sonho e sem piedade]"²⁹¹, no qual não existem dias comuns. Todos prestam culto o tempo inteiro, um culto sem duração, de forma permanente, consciente e inconscientemente. De acordo com Benjamin, não há dias normais, nenhum dia que não seja de rito, "não há dia que não seja festivo no terrível sentido da ostentação de toda a pompa sacral, do empenho extremo do adorador."²⁹² Assim, na religião capitalista, todos os dias se vê a mobilização dos ritos nas lojas e nas fábricas, enquanto os fiéis acompanham, com tensão, a ascensão ou queda das cotações na bolsa de valores. Nessas práticas capitalistas não há interrupções, elas dominam a vida dos indivíduos do nascimento até a morte. O ambiente de trabalho, as ruas das cidades, as instituições de ensino, os órgãos de Estado, os lugares de lazer, são todos ambientes de culto contínuo.

O terceiro traço do capitalismo como religião é seu caráter de culpa: "O capitalismo presumivelmente é o primeiro caso de culto não expiatório, mas culpabilizador. (...) Nisto reside o aspecto historicamente inaudito do capitalismo: a religião não é mais reforma do ser, mas seu esfacelamento."²⁹³ Ele se desenha como um movimento monstruoso, que constrói a culpa e busca martelá-la na consciência de todos, mesmo que para isso envolva "o próprio Deus nessa culpa, para que ele se interesse pela expiação."²⁹⁴ A religião capitalista abre mão de qualquer premissa moral, não se atém em formas de melhorar o homem e seu convívio com o outro e o mundo, ela está desinteressada com qualquer utopia. O resultado desse processo "monstruoso" de culpabilização capitalista é a generalização do desespero:

Faz parte da essência desse movimento religioso que é o capitalismo aguentar até o fim, até a culpabilização final e total de Deus, até que seja alcançado o estado de desespero universal, no qual ainda se deposita alguma *esperança*. Nisto reside o aspecto historicamente inaudito do capitalismo: a religião não é mais reforma do ser, mas seu esfacelamento. Ela é a expansão do desespero ao estado religioso universal, do qual se esperaria a salvação. A transcendência de Deus ruiu. Mas ele não está morto; ele foi incluído no destino humano.²⁹⁵

²⁹¹ Idem.

²⁹² Ibidem. p22.

²⁹³ BENJAMIN, W. "O capitalismo como religião". In LÖWY. 2013. Op.cit. p22-23.

²⁹⁴ Idem.

²⁹⁵ Ibidem. p23.

Sendo a "culpa" dos seres humanos, sua dívida perpétua e crescente para com o capital, nenhuma esperança de expiação é permitida. O capitalista deve aumentar constantemente seu capital. Segundo a religião do capital, a única salvação está na intensificação do sistema, na expansão capitalista, na acumulação de bens. No entanto, isso só aumenta o desespero. Finalmente, um “quarto traço dessa religião é que seu Deus precisa ser ocultado e só pode ser invocado no zênite de sua culpabilização. O culto é celebrado diante de uma divindade imatura; toda representação dela e toda ideia sobre ela viola o mistério da sua madureza”.²⁹⁶

Conforme Benjamin, como “o capitalismo é uma religião puramente cultural e desprovida de dogma.”²⁹⁷ Ou seja, é uma religião que não se assume como tal, mas utiliza todas as formas tradicionais para manter micro e macro poderes. Vemos que o capitalismo é uma religião perfeitamente adorável em diferentes regimes políticos e culturais, tendo à sua disposição um poder material e simbólico enorme. Nesta religião, as preocupações e as situações sem saída, como a pobreza, a errância e a mendicância, são extremamente culpáveis. São, fundamentalmente, maldições dentro de uma religião onde as preocupações não vêm de preconceitos da comunidade e, ao mesmo tempo, onde a culpa atinge diretamente todos os indivíduos.

No Ocidente, o capitalismo se desenvolveu como parasita do cristianismo – o que precisa ser demonstrado não só com base no calvinismo, mas também com base em todas as demais tendências cristãs ortodoxas –, de tal forma que, no final das contas, sua história é essencialmente a história de seu parasita, ou seja, do capitalismo. (...) Na época da Reforma, o cristianismo não favoreceu o surgimento do capitalismo, mas se transformou no capitalismo. Metodologicamente, seria preciso investigar quais foram as ligações que o dinheiro estabeleceu com o mito no decorrer da história, até ter extraído do cristianismo a quantidade suficiente de elementos míticos para constituir o seu próprio mito. (...) Contribui para o conhecimento do capitalismo enquanto religião ter presente que o paganismo original certamente foi o primeiro a não conceber a religião como interesse “moral”, “mais elevado”, mas como interesse prático o mais imediato possível; em outras palavras, é preciso ter presente que ele, a exemplo do capitalismo atual, tampouco tinha clareza sobre sua natureza “ideal” ou “transcendente”, mas considerava o indivíduo irreligioso ou de outra crença de sua comunidade como um membro inquestionável,

²⁹⁶ BENJAMIN, W. “O capitalismo como religião”. In LÖWY. 2013. Op.cit. p23.

²⁹⁷ Idem. p24.

exatamente no mesmo sentido em que a burguesia atual encara seus integrantes economicamente inativos.²⁹⁸

Todavia, como poderíamos então profanar esse capitalismo enquanto religião? O filósofo italiano Giorgio Agamben articula de maneira interessante a ideia de culpa proposta por Benjamin. Para Agamben, em “O elogio da profanação”²⁹⁹ (2007), o capitalismo impõe de forma natural esse sentimento “precisamente porque tende com todas as suas forças não para a redenção, mas para a culpa, não para a esperança, mas para o desespero, o capitalismo como religião não tem em vista a transformação do mundo, mas a destruição do mesmo.”³⁰⁰. Assim, tanto para Agamben como para Benjamin, não é possível distinguir entre dias de festa e dias de trabalho, mas há um único e ininterrupto dia de festa, em que o trabalho coincide com a celebração do culto. É por isso que ele abraça toda e qualquer identidade, incorporando todas as tradições culturais e estéticas e as naturalizando no mundo atual. Sobre esse fenômeno, Agamben expressa que:

Poderíamos dizer então que o capitalismo, levando ao extremo uma tendência já presente no cristianismo, generaliza e absolutiza, em todo âmbito, a estrutura da separação que define a religião. Onde o sacrifício marcava a passagem do profano ao sagrado e do sagrado ao profano está agora um único, multiforme e incessante processo de separação, que investe toda coisa, todo lugar, toda atividade humana para dividi-la por si mesma e é totalmente indiferente à cisão sagrado/profano, divino/humano. Na sua forma extrema, a religião capitalista realiza a pura forma de separação, sem mais nada a separar. Uma profanação absoluta e sem resíduos coincide agora com uma consagração igualmente vazia e integral. E como, na mercadoria, a separação faz parte da própria forma do objeto, que se distingue em valor de uso e valor de troca e se transforma em fetiche inapreensível, assim agora tudo o que é feito, produzido e vivido – também o corpo humano, também a sexualidade, também a linguagem – acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma ideia separada que já não define nenhuma visão substancial e na qual todo uso se torna duramente impossível. Esta esfera é o consumo.³⁰¹

Segundo Agamben, uma forma de resistir ao capitalismo como religião, é profanando o seu mundo consagrado ao utilitarismo e ao consumismo do capitalismo. Para Agamben,

²⁹⁸ Idem. p24-25.

²⁹⁹ AGAMBEN, G. "Elogio da profanação". 2007. Op.cit.

³⁰⁰ Idem. p63

³⁰¹ Ibidem.

profanar somente pode ser entendido no contexto do consagrado. Enquanto origem, sagradas “eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. Como tais, elas eram subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens [...] consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens.”³⁰². Profanar - um conceito originalmente romano - significa retirar do templo (*fanum*) onde algo foi colocado, ou originalmente retirado do uso e propriedade dos seres humanos. Portanto, a profanação pressupõe a existência do sagrado, no ato de deixar o uso comum. Profanar significa, assim, tocar a pessoa ou as coisas consagradas para libertá-las e libertar-se do sagrado. No entanto, a profanação não permite recuperar totalmente o uso antigo, como se o tempo durante o qual o objeto foi retirado de seu uso comum pudesse ser cancelado. Pode-se fazer apenas um novo uso.

Nessa perspectiva, no capitalismo como religião, o tempo vazio de sentido, numa vida de culpa constante, funciona como elemento para a consagração, que impede ao ser humano as possibilidades da aura, pois o ritmo industrial e a reprodutibilidade técnica produzem o declínio da experiência. Ratificando a concepção de Benjamin, Agamben, em entrevista para o IHU da Unisinos (2012) reafirma que:

O capitalismo é uma religião inteiramente fundada sobre a fé, é uma religião cujos adeptos vivem *sola fide* (unicamente da fé). E se, segundo Benjamin, o capitalismo é uma religião na qual o culto se emancipou de todo objeto e a culpa se emancipou de todo pecado, e, portanto, de toda possível redenção. Então, do ponto de vista da fé, o capitalismo não tem nenhum objeto: crê no puro fato de crer, no puro crédito (*believes on the pure belief*), ou seja, no dinheiro. O capitalismo é, pois, uma religião em que a fé – o crédito – ocupa o lugar de Deus; dito de outra maneira, pelo fato de o dinheiro ser a forma pura do crédito, é uma religião em que Deus é o dinheiro. Isso significa que o banco, que nada mais é do que uma máquina para fabricar e gerir crédito, tomou o lugar da Igreja e, ao governar o crédito, manipula e gere a fé – a escassa e incerta confiança – que o nosso tempo ainda conserva em si mesmo.³⁰³

Para Agamben, a hipótese de Benjamin da relação estreita entre capitalismo e religião recebe mais essa confirmação: O capitalismo é uma religião em que o capital ocupa

³⁰² AGAMBEN, G. "Elogio da profanação". 2007. Op.cit. p58.

³⁰³ Revista IHU/Unisinos: "Benjamin e o capitalismo". Artigo de Giorgio Agamben 13.05. 2013.

o lugar de Deus; ou seja, sendo o dinheiro a forma pura de crédito, é uma religião em que o dinheiro é sagrado, como reafirmou em outra entrevista à revista IHU da Unisinos em 2012:

Para entendermos o que está acontecendo, é preciso tomar ao pé da letra a idéia de Walter Benjamin, segundo o qual o capitalismo é, realmente, uma religião, e a mais feroz, implacável e irracional religião que jamais existiu, porque não conhece nem redenção nem tregua. Ela celebra um culto ininterrupto cuja liturgia é o trabalho e cujo objeto é o dinheiro. Deus não morreu, ele se tornou Dinheiro. O Banco – com os seus cinzentos funcionários e especialistas - assumiu o lugar da Igreja e dos seus padres e, governando o crédito (até mesmo o crédito dos Estados, que docilmente abdicaram de sua soberania), manipula e gere a fé – a escassa, incerta confiança – que o nosso tempo ainda traz consigo. Além disso, o fato de o capitalismo ser hoje uma religião, nada o mostra melhor do que o título de um grande jornal nacional (italiano) de alguns dias atrás: “salvar o euro a qualquer preço”. Isso mesmo, “salvar” é um termo religioso, mas o que significa “a qualquer preço”? Até ao preço de “sacrificar” vidas humanas? Só numa perspectiva religiosa (ou melhor, pseudo-religiosa) podem ser feitas afirmações tão evidentemente absurdas e desumanas.³⁰⁴

Isso remete, na perspectiva de Agamben, ao fato de que o poder contemporâneo não se incumbe mais de fazer viver, nem de fazer morrer, mas fundamentalmente de fazer sobreviver. O Deus do capitalismo precisa ser ocultado, somente podendo ser invocado no auge de sua culpa. No capitalismo, ninguém expressa sua adoração a esse ente sagrado: as pessoas apenas a cultuam, especialmente pelo consumo e pela preocupação com a propriedade.

Puro, profano, livre dos nomes sagrados, é o que é restituído ao uso comum dos homens. Mas o uso aqui não aparece como algo natural; aliás, só se tem acesso ao mesmo através de uma profanação. Entre "usar" e "profanar" parece haver uma relação especial, que é importante esclarecer. Pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso. O dispositivo que realiza e regula a separação é o sacrifício: através de uma série de rituais minuciosos, diferenciados segundo a variedade das culturas. (...) O que foi separado ritualmente pode ser restituído, mediante o rito, à esfera profana. Uma das formas mais simples de profanação ocorre através de contato (*contagione*) (...) Há um contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado.³⁰⁵

³⁰⁴ Revista IHU/Unisinos: "Deus não morreu. Ele tornou-se Dinheiro". Entrevista com Giorgio Agamben 30.08.2012.

³⁰⁵ AGAMBEN, G. "Elogio da profanação". 2007. Op.cit. p59.

A passagem do sagrado para o profano também pode ser alcançada por meio de um uso ou reutilização completamente incongruente do sagrado. É uma questão de jogo. Para Agamben, as esferas do sagrado e do jogo estão intimamente ligadas. A maioria dos jogos que conhecemos vem de antigas cerimônias sagradas, rituais e práticas divinatórias que antes pertenceram à esfera religiosa em geral. Brincar de roda era originalmente um rito de casamento; jogar bola reproduz a luta dos deuses pela posse do sol; os jogos de azar são derivados de práticas oraculares; o pião e o tabuleiro de xadrez eram ferramentas de adivinhação. “O jogo quebra essa unidade: como *ludus*, ou jogo de ação, faz desaparecer o mito e conserva o rito; como *jacus*, ou jogo de palavras, ele cancela o rito e deixa sobreviver o mito.”³⁰⁶

Segundo Agamben, isso significa que o jogo liberta e desvia a humanidade do reino do sagrado, mas sem simplesmente aboli-lo. O uso que se dá ao sagrado é um uso especial, que não coincide com o consumo utilitário. Consequentemente, a profanação do jogo não diz respeito apenas à esfera religiosa. As crianças, que brincam com qualquer coisa que colocam nas mãos, também transformam em brinquedos o que é do campo da economia, da guerra, do direito e de outras atividades sociais. Um carro, uma arma, um documento de repente se transformam em brinquedos.

Contudo, para Agamben, o “jogo como órgão da profanação está em decadência em todo lugar, pois o homem moderno já não sabe jogar e isso fica provado precisamente pela multiplicação vertiginosa de novos e velhos jogos.”³⁰⁷ Ele busca desesperadamente o oposto do que lá pôde encontrar: um retorno ao sagrado e seus rituais, mesmo em forma de cerimônias espetaculares. Nesse sentido, os jogos transmitidos pelos meios de comunicação de massa, fazem parte de uma nova liturgia e secularizam uma intenção religiosa inconsciente. Devolver o jogo à sua vocação puramente secular é uma tarefa política. De acordo com Agamben,

A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso. Ambas as operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício do poder, o que é assegurado

³⁰⁶ AGAMBEN, G. "Elogio da profanação". 2007. Op.cit. p60.

³⁰⁷ Idem. p61.

remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado.³⁰⁸

Isso quer dizer que aquilo que serve ao utilitarismo econômico, ao ser profanado, retorna, de modo especial, ao uso das pessoas como objetos ou espaços para um cotidiano que mais tem relação com o sujeito do que com a religião do capital. A profanação é, portanto, um vínculo com a vida que propõe desvios em relação àquilo que fora consagrado. Uma posição que confunde as relações entre estética e ética, entre sujeito e objeto, entre conhecimento e experiência. O autor enfatiza que existe uma insatisfação presente na sociedade de consumo que reside não apenas no fato das pessoas incorporarem a inviabilidade dos objetos que compram, mas principalmente por acreditarem serem incapazes de profaná-los.

Uma profanação absoluta e sem resíduos coincide agora com uma consagração igualmente vazia e integral. E como, na mercadoria, a separação faz parte da própria forma do objeto, que se distingue em valor de uso e valor de troca e se transforma em fetiche inapreensível, assim agora tudo o que é feito, produzido e vivido — também o corpo humano, também a sexualidade, também a linguagem — acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma esfera separada que já não define nenhuma divisão substancial e na qual todo uso se torna duravelmente impossível. Esta esfera é o consumo. Se, conforme foi sugerido, denominamos a fase extrema do capitalismo que estamos vivendo como espetáculo, na qual todas as coisas são exibidas na sua separação de si mesmas, então espetáculo e consumo são as duas faces de uma única impossibilidade de usar. O que não pode ser usado acaba, como tal, entregue ao consumo ou à exibição espetacular. Mas isso significa que se tornou impossível profanar (ou, pelo menos, exige procedimentos especiais). Se profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado, a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente Improfanável.³⁰⁹

Entretanto, é precisamente na profanação que Agamben propõe a saída. Para o filósofo, deve haver um movimento em direção à profanação do que é considerado sagrado no capitalismo, não simplesmente abolindo e anulando as separações entre propriedade e posse, mas aprendendo a usá-las de forma eficaz. Uma nova forma, de brincar com eles. A profanação desativa os dispositivos de poder e devolve ao uso comum os espaços que havia confiscado “Assim, a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o

³⁰⁸ Ibidem.

³⁰⁹ AGAMBEN, G. "Elogio da profanação". 2007. Op.cit. p64.

velho uso, tornando-o inoperante.”³¹⁰ Em outras palavras, use o mundo, sem se preocupar com os aspectos da materialidade, ter, comprar. Na perspectiva de Agamben, “profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas.”³¹¹

A solução não seria renunciar aos objetos de consumo, mas enfrentá-los com mais liberdade, utilizando-os para fins humanos, abdicando de uma prática simplesmente hedonista e ostensiva. A título de comparação, Agamben usa a ideia de uma sociedade sem classes, que, segundo ele, não é “uma sociedade que aboliu e perdeu toda memória das diferenças de classes, mas uma sociedade que soube desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso, para transformá-las em meios puros.”³¹²

Agamben propõe a solução como alternativa para restituir ao uso profano aquilo que fora consagrado. Assim como o ritual gerado pelo colecionador, por exemplo, ao estabelecer uma ordem nova para os objetos que coleciona, ou pela criança, quando brinca, a transição de algo sagrado ao seu equivalente profano também acontece, segundo afirma o pensador italiano, quando se faz uso ou reuso completamente antagônico ao dado sagrado.

As sensibilidades da criança e do colecionador, figuras trabalhadas por Benjamin em vários fragmentos de sua obra, permitem, também a Agamben, romper o *continuum* culpabilizador e sem sentido dessa religião moderna. Nessa forma de ruptura com o sagrado, eles incorporaram, enquanto experiência, o acontecimento como algo que nos salva do tempo infernal do capitalismo como religião. É como se, parcialmente, o tempo roubado de nós por seu esvaziamento tivesse alguma forma de redenção ou restituição. Assim como quem coleciona retira dos contextos mais diversificados a matéria da qual extrai a verve de sua coleção e a aura que se imprime em tais artefatos ao serem colecionados, a criança brinca com materiais oriundos dos automóveis, ou coisas que lembrem uma arma de fogo e transforma-os em brinquedos.

Assim, “a profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem”³¹³. E é aqui que a importância de retirar de todos os dispositivos a possibilidade de uso que os mesmos capturaram. Estando o improfanável baseado no aprisionamento e na distração de

³¹⁰ Idem. p67.

³¹¹ Ibidem.

³¹² AGAMBEN, G. "Elogio da profanação". 2007. Op.cit. p67.

³¹³ Idem. p71.

uma intenção autenticamente profanatória. Para fugir da religião capitalista cada vez mais forte e estruturada, enraizada em estruturas culturais, Agamben propõe a criação de novos significados para o uso do mundo, convidando à transformação de conceitos como arte, estética, fé, ritos e economia. Desse modo, incentiva a superação dessa situação pela profanação daquilo que, segundo ele, se tornou “incontrolável”, ou seja, dando novos sentidos aos conceitos de sagrado, em particular no capitalismo, onde sua essência é limitada, como vemos.

Conforme Agamben, se os expedientes do culto capitalista são tão eficazes é porque atuam não só sobre os comportamentos primários, mas sobre os meios puros, isto é, sobre comportamentos separados deles próprios e, portanto, separados de sua relação com um fim. Em sua fase extrema, o capitalismo nada mais é do que um gigantesco dispositivo de captura de meios puros, ou seja, de comportamentos profanos. Os meios puros, que representam a desativação e a quebra de todas as separações, são eles próprios separados em uma esfera especial. Um exemplo disso é a linguagem. É claro que o poder sempre buscou garantir o controle da comunicação social, usando a linguagem como meio de disseminar sua ideologia e induzir à obediência voluntária. Hoje, porém, essa função instrumental - ainda em vigor nas margens do sistema, quando ocorrem situações de perigo e exceção, deu lugar a um procedimento de controle diferente, que, desdobrado na esfera espetacular, atinge a linguagem em seu vazio, nomeadamente no seu potencial secular possível. Mais essencial do que a função da propaganda, que trata da linguagem como instrumento destinado a um fim, é a captura e neutralização do ambiente puro por excelência, isto é, da linguagem que se emancipa de seus fins comunicativos e se prepara para uma vida nova através de um novo uso.

Assim, a profanação, em Agamben, pode ser um fio condutor para profanar o sagrado, ou seja, para tentar devolver à comunidade humana o que historicamente foi retirado de uso pela sacralização. Assim, por exemplo, apoiando-se em Benjamin, para quem o capitalismo é visto como religião, Agamben insiste em apresentar a profanação do indizível como a tarefa política da próxima geração: trata-se de tentar libertar-se de a asfixia do consumismo. “Por isso é importante toda vez arrancar dos dispositivos - de todo

dispositivo - a possibilidade de uso que os mesmos capturaram. A profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem.”³¹⁴

Voltando a Benjamin, podemos entender que a profanação consiste em interromper o continuum da história, fazendo uso de novas linguagens (técnicas e artísticas), para romper com os padrões impostos pela sociedade moderna (capitalista, tecnicista, consumista, automatizada e burocrática) no sentido de pensarmos o mundo de modo crítico, resgatando memórias e reivindicações do passado para podermos de fato transformar o que precisa ser transformado social e politicamente no presente. Consiste em fazermos novos usos de tudo aquilo que está disponível ao uso, de modo original e revolucionário. Consiste em recolher os restos esquecidos pela historiografia tradicional, tornando-os importantes para a construção de novas narrativas, e traduzindo a verdade e a beleza do mundo, através das expressões poéticas atuais, na busca por novas experiências comuns que dêem sentido à existência.

A criança e o colecionador de Benjamin, parecem se identificar com as figura do catador de lixo dos grandes centros urbanos que, movidos pela pobreza recolhem os restos, mas que podem também estar movidos pelo desejo e pela intenção de nada perderem. Essas novas formas profanadoras de narrar e contar, próprias da criança e do colecionador, trazem à tona o que foi relegado ao esquecimento, evidenciado que o triunfo do progresso se sustenta sobre o sofrimento e a morte. Essa nova maneira de narrar produz a interrupção, a “experiência da pobreza” que interrompe o nosso tempo presente transformando-o em objeto de reflexão, rompe com a linearidade no *tempo do agora (Jetztzeit)*.

Nesse sentido, podemos dizer que o sujeito contemporâneo, no capitalismo como religião, está muito próximo do que Agamben chama de “espectro” em seu livro “Nudez”³¹⁵ (2010). Com efeito, um espectro é constituído “de signos, ou melhor, mais precisamente de marcas, isto é, de signos, nomes cifrados, ou monogramas que o tempo risca sobre as coisas.”³¹⁶ Logos, slogans, esses espectros, são puramente o resultado de seu tempo e sua data de validade se confunde com a moda, com os materiais e com os objetos. “Só pode dizer-se contemporâneo quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue apreender

³¹⁴ Ibidem.

³¹⁵ AGAMBEN, G. Nudez. trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

³¹⁶ AGAMBEN, G. “Nudez”. 2010. Op.cit. p52-53.

nelas a parte da sombra, a sua obscuridade íntima.”³¹⁷ Afinal, é contemporâneo aquele que, não se deixando arrebatado pelo esplendor do seu século, é capaz de transcender: de ver para lá do véu que o envolve, da convenção que o limita, da ordem que o governa, do conhecimento adquirido, da palavra dita; aquele que, não se deixando encandear pelo aparato do seu próprio tempo, consegue enxergar além, adiante o que há ainda por desvelar:

Porque deveria interessar-nos conseguirmos perceber as trevas que provém da época? Não será porventura o escuro uma experiência anónima e por definição impenetrável, qualquer coisa que não se dirige a nós e não pode, portanto, dizer-nos respeito? Pelo contrário, o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como qualquer coisa que, mais do que toda a luz, se endereça directa e singularmente a ele. É contemporâneo quem recebe em pleno rosto o feixe de treva que provém do seu tempo.³¹⁸

Presos nessa forma contemporânea, no ensaio intitulado "O que é um dispositivo?"³¹⁹ (2009), Agamben entende que os sujeitos estão vinculados a dispositivos capitalistas que expressam a função da *Gewalt* analisada por Walter Benjamin no ensaio "Para uma crítica de violência". Em "O que é um dispositivo?", por meio de um trabalho filológico que vai nos revelando conceitos importantes, Agamben descreve o processo com o qual a *Oikonomia* passou a ser traduzida como *Dispositio*, para a compreensão do mecanismo político contemporâneo. Dispositivo passa a ser, "qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos"³²⁰. Embora o texto trace um debate direto com o pensamento de Foucault, podemos encontrar cruzamentos e complementaridades também com o pensamento de Benjamin, sobretudo no que tange às estratégias que devemos adotar para libertar o que foi capturado pelos mecanismos de poder e restituí-los ao uso comum através da profanação.

Para Agamben, pode-se definir a religião como "tudo aquilo que subtrai coisas lugares, animais ou pessoas do uso comum e as transfere a uma esfera separada".³²¹ Nesse

³¹⁷ AGAMBEN, G. "O que é o contemporâneo?". Op.cit. 2010. p23.

³¹⁸ Idem.

³¹⁹ In AGAMBEN, G. "O que é o contemporâneo? E outros ensaios". 2009. Op.cit. Agamben apresentou uma primeira versão deste ensaio na conferência realizada no Brasil na UFSC. O texto foi traduzido por Nilcéia Vadati para a edição nº 5 da Revista Outra Travessia.

³²⁰ AGAMBEN, G. "O que é um dispositivo". 2009. Op.cit. p40.

³²¹ Idem. p45.

sentido, uma autêntica revolução não deve visar apenas mudar o mundo, mas antes, mudar a experiência das pessoas no espaço-tempo do mundo. Nesse contexto, a violência assume o papel de poder na constituição e na manutenção dos mecanismos de ordenamento social, político e econômico. Por um lado, a violência é responsável por estabelecer uma realidade; e por outro lado, deve assumir a obrigação de manter essa mesma realidade. Em ambos os papéis, ela exerce um poder que não pode ser considerado separado da violência que ela própria significa. A violência da manutenção é a garantia de que o dispositivo pode continuar a exercer seu poder independentemente das variações histórico-sociais. Uma violência que se manifesta nos atos do poder instituído, e em seus pequenos gestos de omissão, na clareza das regras e na escuridão das decisões judiciais, nas palavras e nos silêncios para a manutenção de uma ordem.

É a partir dessa noção de violência que podemos entender o capitalismo como uma poderosa rede de dispositivos, onde é possível manter a diversidade de mídias e modos de vida, evitando o aparecimento de outros modos de vida que poderiam significar a sua profanação. Ou seja, a aniquilação de toda sua estrutura. Esse dispositivo de poder tece uma teia de discursos oficiais e também de silêncios. É uma rede configurada para manter o *status quo* da vida capitalista contemporânea. Uma rede de recursos variados, mas com o único objetivo de evitar o seu próprio enfraquecimento, mesmo à custa da alienação geral. Uma máquina que, em tom apocalíptico, precisa ser destruída. O tom apocalíptico da proposta de Agamben se confirma em sua relação com o messianismo de Benjamin. Na interpretação de que só o Messias (coletivo) é o soberano que pode estabelecer o efetivo estado de emergência, ou seja, acabar com o estado de exceção permanente em que vivemos para a construção de uma nova forma política e social.

Em sua análise do conceito de *Gewalt*, Benjamin indica que para além das possibilidades de violência jurídica e constitucional (que pode ser pensada como o discurso da instituição) e da violência mantenedora relacionada às justificativas e às máscaras utilizadas para que o programa funcione efetivamente, haveria ainda uma terceira forma de violência, que se configura na revolução, capaz de acabar com a violência instituinte e mantenedora do direito. É justamente nessa força revolucionária que se instala a possibilidade de reinterpretar a própria prática. Para Agamben, só nela se pode completar o jogo com o dispositivo. Se essa terceira perspectiva for esquecida, o dispositivo se torna uma máquina cuja única intenção é a sua auto-manutenção.

Ao negligenciar as regras estabelecidas e mantidas pelo dispositivo, é possível uma revolução que não se limita ao uso correto dos dispositivos, mas permite a ruptura com o próprio dispositivo e sua transformação em uma nova realidade. A profanação põe em movimento a verdadeira religião que foi suplantada pelo desejo extinto de perpetuar o artifício. As várias formas de vida podem ser substituídas. Essa nova interação profana o dispositivo ao elevar o ambiente do lúdico a uma condição de espaço privilegiado de produção de subjetividade.

Conforme o pensamento de Agamben, a relação entre sujeito e profanação não pode ser feita sem o jogo como espaço de formação, uma vez que é inteiramente aberto. Assim como, por exemplo, a interação entre o artista e a obra não pode existir sem o primado da arte. Há aqui uma noção de espaço superior, quase sagrado, em que se estabelece o novo uso: o jogo liberta e desvia a humanidade da esfera do sagrado, mas sem simplesmente abolir o sagrado. O uso que se dá ao sagrado é um uso especial, que não coincide com o consumo utilitário. Arte, literatura, como linguagens particulares, criam esse espaço onde o uso não se confunde com o consumo utilitário, mas deve significar uma nova experiência de produção. É um espaço novo, o espaço da reinterpretação contínua, da mudança de posição, do movimento das funções, da realização do dispositivo em toda a sua plenitude, sem os limites da governabilidade. A profanação é necessária para a plena realização do dispositivo como uma arte que não se limita à relação entre o artista e a obra. Um terceiro elemento mais poderoso, o único capaz de permitir e exigir a liberdade de uma subjetividade que não está sujeita. Essa profanação lúdica subjacente à literatura é, para Agamben, a sua força mais atraente.

Quando Giorgio Agamben escreve sobre o significado da profanação, sobre o que é ser contemporâneo e o que são os dispositivos, ele apresenta condições possíveis para a experiência de uma linguagem mágica: o que Benjamin já nos indicou nos textos sobre linguagem. Uma vez que tudo na natureza pode ser linguagem, é uma peculiaridade do homem, a forma mais privilegiada de linguagem. A linguagem nada comunica, de acordo com Benjamin, senão a essência espiritual das coisas. Nesse sentido, a linguagem humana é um *médium* em que sua própria essência se expressa. Além disso, a linguagem é geralmente entendida como meio de comunicação entre os homens, mas, neste caso, Benjamin acredita que a linguagem pode ser usada e corrompida para se tornar simplesmente instrumental e não mais capaz de comunicar sua essência mágica.

Visto que a linguagem é a possibilidade do encontro do homem consigo mesmo, com os outros e com o mundo, não podemos eliminar a dimensão política que nos permite viver em sociedade. Com isso, devemos pensar em como transformar o uso de dispositivos políticos para garantir o desenvolvimento de uma linguagem mágica que dê ao ser humano a condição de profano e, com isso, se tornar contemporâneo. Benjamin se preocupou com uma possível redução da linguagem a um simples meio de transmissão de conteúdo. Se isso acontece, a linguagem não pode ser descoberta em sua verdadeira essência e eficácia. Começamos então a entender porque o autor apresenta e enfatiza o caráter mágico da linguagem, que seria superior ao caráter instrumental.

Pensar a linguagem como mediadora da superação e construção de paradigmas, devido às mudanças ocorridas nos últimos séculos, e ao surgimento de novos paradigmas, é ir além de sua conceituação para compreender, por meio de suas implicações políticas, a construção de novos cenários nos quais os seres humanos irão atuar. Devemos lembrar que a linguagem que se desenvolve por meio das expressões culturais, técnicas e artísticas e, com isso, nos apresenta diferentes cenários. Entender como funcionam as regras de ação nesses cenários significa ter o conhecimento para entender a diferença entre agir de fato no mundo, protagonizando uma história ou apenas ter um papel passivo e secundário.

Todavia, para que o desejo de Benjamin (a redenção revolucionária da humanidade) se torne realidade, uma série de mudanças deve ocorrer. Será necessário criar experiências vívidas que reforcem as ações libertadoras, caso contrário continuaremos em um tempo marcado por uma pobreza de experiências que torna difícil ou mesmo impossível criar sujeitos históricos, seres contemporâneos. O projeto de resgate, interrupção e revolução não acontecerá se a pressa de consumir o novo, fruto de uma exploração excessiva dos recursos naturais, das técnicas e dos sentidos humanos, continuar. Porque em vez de testemunhar experiências que demonstram a evolução humana, observamos e somos tocados por eventos que nos silenciam e nos brutalizam.

Se, por um lado, Benjamin insiste na apreensão de um tempo histórico que não tem sua marca na cronologia, mas na intensidade dos acontecimentos, necessários à conquista da redenção revolucionária da humanidade, por outro lado Agamben enfatiza que uma verdadeira revolução não deve visar mudar o mundo, e sim mudar a experiência do homem com o tempo. Essa leitura reforça que a revolução que Benjamin e Agamben desejam é uma revolução messiânica. Da mesma forma, acreditamos que Agamben, esclarecendo o que é

um dispositivo e descrevendo o que significa ser contemporâneo, além de apresentar elementos significativos para a busca e conquista da emancipação humana, deixa setas indicativas para alcançarmos o desejo revolucionário de Benjamin através dos gestos de profanação.

A abordagem de Agamben a Benjamin fica evidente nas citações que o pensador italiano faz do filósofo alemão. Agamben é seguidor de Benjamin, mas a relevância de seu pensamento se deve ao aumento constante de seu próprio esplendor que vem sendo construído no debate com outros pensadores além de Benjamin. O reconhecimento de sua obra demonstra seu caráter na contribuição ao estudo do ser humano e das relações que estabelece com o próximo e com a natureza. Como Benjamin, Agamben descreve alguns conceitos que parecem estruturantes em sua obra, três pontos de discussão pertinentes são, naturalmente, a profanação, a contemporaneidade e os dispositivos. Ao escrever sobre esses conceitos, Agamben não apenas expõe sua visão de mundo, mas também assume, por meio dos conceitos, um rumo e um posicionamento em relação ao futuro da humanidade. Quando analisamos a filosofia da linguagem de Benjamin em paralelo com esses conceitos de Agamben, vemos que a preocupação de Benjamin em exaltar o caráter mágico da linguagem e sua preocupação em combater a exploração técnica adquire ainda mais significado. Quando Agamben escreve sobre o que significa ser contemporâneo e o significado de profanar, parece que encontra uma saída para viver uma linguagem mágica.

Ver o que foi feito no passado, no momento histórico da realização dos fatos, além de poder ver o presente, é, segundo Agamben, a condição para ser contemporâneo e viver a contemporaneidade. Agamben e Benjamin são, portanto, autores que nos oferecem elementos para que possamos, manipulando suas teorias, compreender como, por meio dos conceitos criados, os dois autores contribuem para estabelecer uma análise das implicações políticas da arte e da cultura como um todo.

Apêndice: Arqueologia da obra de arte

Neste ensaio de Agamben, que é a transcrição de uma de suas conferências na Sicília, realizada em 2012, a “Arqueologia da obra de arte” é uma expressão que pressupõe a nossa problemática relação com a obra de arte. Desta forma, a pergunta verdadeiramente

filosófica se transforma em: O que é Obra de arte? A obscuridade do termo Obra de arte diz respeito à palavra Arte e também à palavra Obra. De fato, não está claro se trata-se de um genitivo subjetivo onde a Obra é feita de Arte (pertence a Arte), ou de um genitivo objetivo, no qual o importante é a Obra (e não a Arte). Qual o elemento decisivo: a Obra, a Arte, ou a mistura das duas?

Além disso, na contemporaneidade, a Obra atravessa uma crise definitiva que a fez desaparecer no âmbito da produção artística. Hoje, a performance e a “atividade criativa” do Artista tendem cada vez mais a tomar o lugar da Obra. Segundo Agamben, esse problema ocorre porque o Ser da Obra de Arte permanece não pensado. Com isso, ele propõe uma genealogia do conceito de Obra para poder delinear sua arqueologia. O conceito de Obra seria fundamental para compreender o processo que faz da Obra, hoje, a grande reprimida da Arte contemporânea. No entanto, uma genealogia do conceito seria um trabalho profundo e demorado. Portanto, aqui, Agamben limita-se a apresentar algumas reflexões sobre três momentos da história que lhe parecem bastante significativos: Grécia Antiga, com Aristóteles; Alemanha dos anos 20, com Casel; E Nova York do início do século XX com Duchamp.

Deslocando à Grécia Clássica, aos tempos de Aristóteles no séc. IV a.C, encontra uma situação da Obra de Arte bem diferente da que vivemos hoje. O Artista como qualquer artesão, está classificado entre os Teknites, aqueles que produzem objetos. E a atividade só é considerada do ponto de vista da Obra produzida. Para os gregos não há distinção entre Trabalho e Obra. Para eles, a atividade criativa está por inteiro na Obra e não no Artista que a produziu. Há um trecho, na Metafísica, sobre Potência e Ato, em que isso é expresso claramente: Quando Aristóteles cria o termo *energeia*, proveniente de *ergon* (Obra), deste modo, significando “Ser em Obra” ou “Ser em Ato”. O curioso é que para destacar a distinção entre Potência e Ato, Aristóteles serve-se da atividade artística do escultor. Para o filósofo grego, a Obra de Arte pertence à esfera constitutiva do Ser em Obra, da *energeia*.

Fica claro que os gregos privilegiam a Obra em detrimento do Artista, e que o Artista é um Ser que tem o seu fim fora de si, ou seja, é incompleto. E que diferente da contemplação e do ato de conhecer, em que a *energeia* está no contemplador e no cognoscente, ao Artista, o seu fim é fora de si. A Obra, o *ergon*, expropria o agente de sua *energeia*. Por esta razão, para Aristóteles a práxis seria superior à Poiesis, pois a *energeia* da Práxis está no próprio agente, enquanto na Poiesis não está mais nele, mas na Obra.

Para Agamben parece que esta concepção do agir humano revela um problema, uma aporia: justamente sobre o lugar da atividade humana. No decorrer da *Metafísica*, Aristóteles se pergunta se haveria uma atividade essencialmente própria do Homem, um *ergon* do Homem. E levanta a hipótese de que talvez o homem seja um Ser sem Obra e que lhe falte uma vocação inscrita em seu destino. Por isso o Homem poderia encontrar a sua verdade em atividades diversas e na própria Arte, inclusive. A partir disto Aristóteles defende a ideia de que o Homem possui como essência a própria Razão e que a Obra da Alma seja o seu verdadeiro fim.

Se confrontarmos tal concepção grega da Obra de Arte com a nossa atual, poderíamos dizer, segundo Agamben, que o que nos separa dos gregos é a modernidade. Na modernidade, a Arte sai da esfera das atividades que tem seu fim fora de si e se desloca ao âmbito das atividades que tem em si mesmas o seu Ser em Obra. O Artista reivindica, assim como o filósofo, um pensador, o domínio e a autoria de sua Obra artística. Entretanto, se por um lado ganhou-se independência e autonomia em relação à Obra, de outro lado surge a falta da própria Obra na contemporaneidade. A Obra tornou-se acidental. E o gênio do Artista procurou firmar-se para além da Obra que Produz. A hipótese que Agamben sugere, a partir deste paradoxo, é que Obra e operação criativa são complementares e que juntamente com o Artista tornam-se uma tríade inseparável. Obra, artista e ação criativa, estariam ligadas numa espécie de máquina de três faces.

Dando um salto de vários séculos, Agamben coloca em dúvida sua própria hipótese. E desloca-se para a Alemanha no início do séc. XX, onde um Monge chamado Odo Casel publica em 1923 “A Liturgia como Festa Mística” no mesmo ano em que Marcel Duchamp termina “O Grande Vidro”.

De acordo com Agamben, os primeiros 30 anos do século XX são conhecidos como “a idade dos movimentos”. Tanto na esfera política, quanto na esfera cultural, artística e científica (movimentos nacionalistas, nazismo e fascismo, movimento psicanalítico, movimento litúrgico, vanguardas etc). O filósofo faz então uma aproximação entre as vanguardas artísticas e a Liturgia. Na base da doutrina do Monge Casel está a ideia de que a atividade litúrgica (Obra pública, para o povo) seja de modo essencial um mistério. Mistério segundo Casel significa uma Práxis, uma ação teatral, que se realiza no tempo e no espaço para a salvação do homem. Agamben destaca que a Liturgia, conforme nos indica Casel, não é a celebração de um rito exterior, que possui uma verdade em outro lugar, num dogma. Mas

a realização no aqui e agora de uma ação performática que realiza a cada instante o que significa.

A partir desta concepção de Casel, Agamben propõe que entre a ação sagrada da liturgia e a práxis das vanguardas artísticas contemporâneas, há algo mais do que mera analogia. Citando o Simbolismo e Mallarmé destaca que no sentido próprio do termo, a Liturgia comporta tanto uma dimensão soteriológica de salvação espiritual, quanto uma dimensão performática na qual a atividade criativa assume uma forma de ritual. Segundo Casel, a celebração litúrgica não é uma imitação ou representação, é ela mesma o evento salvífico. Do mesmo modo, o que define a práxis das vanguardas do século XX é o decidido abandono do Paradigma mimético representativo em nome de uma pretensão genuinamente pragmática. A performance: A ação.

No terceiro momento de sua breve arqueologia, Agamben nos convida para a Nova York de 1916 com a invenção do Ready-Made de Marcel Duchamp, propondo atos existenciais no lugar da Obra de Arte. Nos termos de sua arqueologia, Agamben expõe que Duchamp teria compreendido o que bloqueava a Obra de Arte. E com seus Ready-Mades atingira justamente aquilo que ele próprio Agamben havia definido como máquina artística. Ora, o mictório de Duchamp explode o tríptico Obra, Artista, Ação Criativa. Nada mais está presente, nem Obra, nem ação criativa, nem mesmo Artista. Ao contrário disto, o que depois surgiu foi uma associação especulativa que transformou o Ready-Made em Obra de Arte. E a aparência de movimento, conseguiu movimentar o sistema das Artes contemporâneas desde então.

Por fim, Agamben sugere abandonar a máquina artística ao seu destino e, com isso, abandonar também a ideia de que haja uma *energeia* na atividade artística e que esta repouse sobre a Obra. Para o pensador italiano é preciso redesenhar o mapa artístico da modernidade e o lugar do sujeito enquanto Artista. É necessário, portanto, abrir espaço de pensamento e reflexão para entender o Artista e a Obra de Arte enquanto formas-de-vida. O conceito de obra se torna fundamental para compreender o processo que faz da obra, hoje, mercadoria da Indústria Cultural e a grande reprimida da Arte contemporânea. Agamben defende que a Arte é o modo no qual o artista, em relação constante com a prática, constrói sua trajetória como forma-de-vida. A vida do artista, na qual está em questão o seu bem viver, seria uma postura ética frente ao mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vivendo em um período turbulento da história, Benjamin testemunhou o início das duas guerras e experimentou na pele o surgimento e o desenvolvimento de regimes totalitários. Sofrendo as consequências de ideologias nazistas e anti-semitas, este autor, filósofo judeu-alemão, crítico literário, ensaísta e marxista, ganhou notoriedade a partir da segunda metade do século XX, principalmente a partir de 1968, devido à acessibilidade crítica de sua obra, que, por sua vez, se baseia na filosofia da história, descrevendo a realidade olhando para o passado e identificando oportunidades de futuro.

Para resumir nossas intenções de pesquisa e delinear o itinerário percorrido até aqui, podemos dizer que o objetivo inicial era construir uma compreensão, em partes, do pensamento de Benjamin sobre a intersecção *arte & política*. Portanto, partimos de um amplo panorama histórico da estética como área do conhecimento, a fim de contextualizar a teoria estética de Benjamin no tempo e no espaço das discussões filosóficas sobre a técnica artística. Traçamos, também, a trajetória biográfica de Benjamin, pois acreditamos que seu pensamento foi fortemente influenciado por suas experiências particulares ligadas às experiências coletivas vividas pela Europa entre as transformações dos processos técnico-produtivos, as crises econômicas, crises políticas, ascensão do fascismo e questões socialistas. Foi importante para compreendermos os traços anti-positivistas, antifascistas e anti-capitalistas de Benjamin, traçar essa relação com o contexto histórico-cultural, bem como para compreender sua postura anti-guerra e suas críticas à tecnologia.

A partir dessa compreensão geral do pensamento de Benjamin, pudemos, então, articular melhor as questões relativas às teses “Sobre o conceito de história”. Entramos, assim, nos ensaios de Benjamin sobre literatura e história da cultura, apresentando brevemente os principais aspectos abordados em alguns, para podermos compreender mais profundamente e com a ajuda de tradutores e comentadores, seus conceitos sobre a linguagem artística, os meios de produção, as técnicas de reprodução e suas implicações políticas, bem como o uso da arte como ferramenta revolucionária de transformação do espírito humano e da sociedade contemporânea.

Como vimos, ao contrário do marxismo evolucionista comum, Benjamin concebe a revolução não como o resultado natural do progresso econômico e técnico, mas como uma interrupção desse desenvolvimento histórico que nos leva à catástrofe. E porque percebe o

perigo catastrófico, evoca o pessimismo, um pessimismo que nada tem a ver com uma renúncia, muito menos com um comunismo conservador e reacionário. Sua preocupação não é o "declínio" da elite ou da nação, mas sim as ameaças que o progresso técnico e econômico promovido pelo capitalismo representa para toda a humanidade. Vimos que o pessimismo de Benjamin é revolucionário porque está a serviço da emancipação das classes oprimidas.

Os ensaios de Benjamin são uma expressão original e não ortodoxa de materialismo histórico, que contradizem as normas soberanas devido à sua visão singular sobre a história. Benjamin distingue sua visão da dos marxistas modernos por meio de uma interpretação nova e criativa, inspirada na cultura romântica, na teologia judaica e completamente diferente do socialismo dos partidos comunistas tradicionais. Para Benjamin, é a experiência consciente, como todo conhecimento, que deixa uma marca profunda na existência. E acaba sendo fonte de reivindicações políticas e históricas. Estas afirmações só são possíveis com base na experiência do autor e são meios fundamentais de refletir sobre a transmissibilidade de memórias para a vida cultural.

Numa sociedade capitalista, técnica e positivista, onde as experiências estéticas se reduzem diretamente a experiências de reprodução do *status quo*, perdem-se grandes narrativas e, com isso, perdem-se as memórias e o poder de transformação política, o que está intimamente relacionado às principais tendências produtivas. Com isso, a atividade social da arte é reduzida, mesmo em seus aspectos mais promissores e, sem seu aspecto transformador, o valor tradicional do patrimônio cultural se dissipa. De acordo com Benjamin, entretanto, a história da cultura humana é toda ela uma história de barbárie, por trás dos grandes eventos e monumentos culturais e artísticos, há uma história de opressão e violência. Contudo, Benjamin reflete justamente sobre a maneira como a cultura e a arte podem nos oferecer hoje ferramentas com potência de libertar-nos das garras da alienação, transformando-nos em seres humanos melhores, livres e cada vez mais humanizados.

Assim, a ideia de experiência é fundamental para compreender a reflexão de Benjamin sobre a arte e sobre as mudanças ocorridas na genética da produção artístico-cultural e na realização da experiência com o tempo. O diagnóstico da perda de experiência em Benjamin está vinculado à sua filosofia do ponto de vista histórico e à sua teoria estética. Para Benjamin, uma arte de contar histórias é cada vez mais rara porque começa com a transmissão de uma experiência completa, cujas condições não existem mais na sociedade

capitalista moderna. A pobreza da arte da narração é derivada do declínio da tradição da memória comum, que construía um conhecimento universal, vinculado ao trabalho e ao tempo compartilhado pela linguagem. A corrupção da experiência revela o processo específico de aniquilação do mistério, que Benjamin associa intimamente à perda da aura da obra de arte. Quando a experiência comunitária se perde e a tradição não oferece mais bases sólidas, surgem, em substituição, outras formas de narrativa. Enquanto a tradição era marcada por uma abertura interpretativa, as novas formas marcam um fechamento. Com isso, para Benjamin, essa nova forma de miséria que teria atingido a humanidade com o notável desenvolvimento da tecnologia, diz respeito à pobreza experiencial, no contexto da pobreza do elo entre a comunidade e seu patrimônio cultural.

Essa pobreza não é apenas pobreza nas experiências privadas, mas nas experiências coletivas e da humanidade em geral, o que redesenha novas formas de barbárie. É evidente que as atividades da experiência comum no mundo moderno são frágeis numa geração que viveu a primeira guerra, entre 1914 e 1918. E o caráter visionário de Benjamin se confirma com a segunda guerra entre 1939 e 1945, as bombas, a guerra fria, as ditaduras, os ataques terroristas, a crise dos refugiados.

Esta pobreza de experiência, ligada à barbárie da guerra, obriga-nos a avançar, a recomeçar e reconstruir sem olhar para trás, a contentar-nos com o avanço tecnológico e com os bens de consumo. Benjamin nos apontou o declínio do homem tradicional, substituído pelo “homem nu” da era contemporânea. Nisso revela alguns paralelos com a perda da aura, acreditando que as formas tradicionais da arte estariam chegando ao fim. Hoje, a abertura da estrutura narrativa tradicional, ligada à memória popular, se fecha quando a experiência comum se fecha e as grandes narrativas se perdem. Assim, os valores culturais e artísticos transmitidos coletivamente por meio de determinações históricas da experiência se transformam e isso têm um significado social, refletido na vida política e influenciando o comportamento e a forma de ver o mundo dos sujeitos.

Trabalhando com o conceito de memória involuntária, cujo caráter é sinalizar a crescente atrofiação da experiência que enfrentamos no mundo atual, Benjamin indica as possibilidades de reformulação de nossa experiência estética no mundo contemporâneo. A aura em Benjamin será então composta por imagens dialéticas que, a partir de uma memória involuntária, tendem a se agrupar em torno de um objeto artístico, correspondendo à própria experiência estética. Benjamin problematiza justamente os fenômenos dos modernos

processos de produção cultural em que as técnicas de reprodução influenciarão drasticamente a relação entre sujeitos e obras de arte, abrindo espaço para novas experiências. A crise na reprodução artística é vista como uma crise de percepção como um todo.

Benjamin nos oferece subsídios conceituais para aprofundar estudos sobre a representação de imagens no mundo contemporâneo, em sua relação com a história e a memória. Não limita suas reflexões sobre a imagem a seus ensaios sobre cinema e fotografia. A imagem aparece como conceito central em vários outros momentos de sua obra, seja a noção de alegoria no barroco alemão, a literatura de Marcel Proust e Charles Baudelaire ou suas últimas teses sobre a história. Posteriormente, Benjamin explora a arte (não só as artes visuais como a fotografia e o cinema, mas também a literatura e o teatro) de um ponto de vista político, fortemente influenciado pelo contato com o marxismo e ante as vanguardas europeias como o dadaísmo, o surrealismo e até o cinema. É neste contexto, entre 1930 e 1936, que ele escreve os ensaios sobre o teatro de Brecht, a reprodutibilidade técnica das obras de arte e a história da fotografia.

Nesse ponto, um conceito central para Benjamin é a noção de aura. Benjamin oferece algumas definições desse termo, tais como: "uma tela singular de espaço e tempo: o aspecto único de uma distância, por mais próxima que seja". Ou a capacidade estética de certos objetos artísticos de "olhar para trás". Assim, a aura, definida como a aparência única de uma distância, remete a um paradoxo: o de se formar na presença de uma ausência. Benjamin associa o surgimento dos meios técnicos de reprodução da imagem à perda da aura das artes tradicionais, enquanto a fotografia e o cinema minam seu valor de culto, emancipando suas funções rituais para exercer uma estética politizada.

A aura seria uma figura simbólica que se projeta no espaço-tempo, e corresponderia ao valor tradicional da obra de arte. A reprodução mecânica produz uma ruptura com essa forma simbólica tradicional, assumindo a repetição como um novo paradigma. A destruição da aura tradicional transforma o objeto de arte em mercadoria. Quebrar a aura leva à perda de autenticidade. Porém, se por um lado a reprodutibilidade técnica tornou a obra de arte um lugar-comum, por outro lado ela aproximou a obra do público. O conceito de aura nos permite sintetizar estas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica de uma obra de arte é justamente a sua aura. Mas esse processo é sintomático e seu significado vai muito além do reino da arte. Em geral, pode-se dizer que a técnica de reprodução

evidencia a quebra da tradição no objeto reproduzido.

Contudo, ao multiplicar a reprodução, substituímos a existência única da obra por uma existência serial. E, por permitir que a reprodução se aproxime do espectador, se atualiza o objeto que está sendo reproduzido. Esses dois processos levam a uma violenta reviravolta da tradição, que pode consistir no reverso da crise atual e na possibilidade de renovação da humanidade. Para Benjamin, sendo o olhar socialmente construído, os sentidos, além de seus fatores biológicos, são socialmente construídos também. E nessa construção social de significados, a técnica torna-se fundamental.

Sabemos que a aura e seu caráter mágico não perderam seu valor de culto em nossa sociedade. Mesmo derrotados pelo capitalismo, vivemos precisamente no reino de uma cultura cada vez mais visual, cada vez mais seduzida por imagens e vestígios de “cavernas” portáteis. Os novos meios de comunicação criam novas percepções dos sentidos. A reprodutibilidade não apenas rompeu com a aura, com o valor original, mas também criou grandes semelhanças e novas possibilidades de experiência.

Por fim, Benjamin aprofunda suas pesquisas sobre memória e história, adquirindo uma interpretação sociológica da arte, associada a percepções apocalípticas na história da arte e revisando o veredicto sobre aura e a beleza. Nesse sentido, nossos objetos culturais encontram sua origem em uma relação de dominação e barbárie, que reforça a visão de quem triunfou. Como na tese número sete onde encontramos a célebre frase "todo documento cultural é um documento de barbárie", ou seja, a história, em sua versão oficial, manifestada nos objetos de nossa cultura, é a história dos vencedores. Por isso, adverte Benjamin, é preciso “escovar a história a contrapelo”, não só para lutar contra a corrente, em busca do caminho do desvio, mas também para revelar o que está por baixo da superfície. Oferecendo uma releitura do passado, Benjamin destaca seu próprio método de pesquisa: iluminar o presente a partir dos vestígios do passado. Um método arqueológico: interessa-se por trabalhar com os vestígios da história, recuperando os vestígios sutis esquecidos pelo tempo e encontrados nas camadas superficiais da cultura. Esses rastros são, portanto, pistas frágeis deixadas por quem esteve ausente da história oficial, elementos anacrônicos que escapam ao controle da visão dominante da história e que aparecem como elementos de desordem e questionamento.

Benjamin desenvolve assim seu conceito de imagem dialética dentro da estrutura de seu método de análise da "história a contrapelo". Por se tratar de cognoscibilidade, trata-se,

portanto, de um método epistemológico que busca compreender a história por meio do enfrentamento de polaridades anacrônicas. Obviamente, esse método se opõe à visão linear e positivista da história, uma forma de escapar da noção superficial de progresso. Historicamente, articular o passado não significa conhecê-lo "como ele realmente foi". Significa apoderar-se de uma reminiscência. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, tal como se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que este se dê conta disso. Esse perigo do qual trata Benjamin, ameaça tanto a existência da tradição quanto aqueles que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo; render-se às classes dominantes.

A discussão de Benjamin, portanto, ocorre em uma ordem política em que a experiência estética, associada a novos dispositivos técnicos, desempenha um papel central em sua concepção da emancipação política. O que implica um suporte crítico e teórico, que pressupõe um campo dialético, capaz de traçar, em relação ao visível, um distanciamento entre o observador e o observado, situando-os na historicidade que os cerca. O índice histórico das imagens diz, portanto, não só que pertencem a um determinado período, mas sobretudo que só se tornam legíveis a partir de um determinado período. E alcançar essa legibilidade constitui um ponto crítico específico do movimento dentro dela. Todo o presente é determinado por essas imagens sincrônicas: cada hora é o agora de uma certa cognoscibilidade.

A imagem dialética nasce do choque de temporalidades. A imagem surge como uma espécie de iluminação que apela ao conhecível e revela algo instantâneo à nossa percepção. Só as imagens dialéticas são autenticamente históricas, surgem necessariamente de uma nova percepção, do choque de duas polaridades "dialéticas", da tensão que leva o passado a colocar o presente em situação crítica numa espécie de síntese. A dialética é a presença simultânea de elementos contraditórios que se determinam em uma dinâmica transformadora. Não é o passado que ilumina o presente, nem o presente que ilumina o passado; mas a imagem é o que acontece no aqui e agora como um raio, formando uma constelação. O que é específico na concepção dialética de Benjamin é sua valorização do olhar, que resulta da compreensão de que o presente é o tempo da experiência, por meio das imagens do passado, das imagens da memória. Uma dialética da experiência da temporalidade, na contradição da relação entre passado e presente.

Esses problemas benjaminianos sobre a aura e a imagem abrem caminhos para uma reflexão mais profunda sobre o tema das narrativas e da própria história. Pois é precisamente contra o historicismo servil que Benjamin insiste, propondo escovar a história a contrapelo. Nesse sentido, a massificação conceituada por Benjamin para a sociedade de massas, para o comportamento e o consumo em massa, nos direciona para a resposta à reificação da obra de arte que, segundo Benjamin, deve ser a politização da arte. Embora o fascismo tenha estetizado a política, usando a arte como uma ferramenta de manipulação, e o capitalismo tenha capturado os valores estéticos para a manutenção de sua lógica consumista, caberia a nós politizarmos a estética.

É importante destacar também que Benjamin desenvolve uma teoria crítica em que a técnica artística pode ser definida na noção de *refuncionalização* no que se refere à necessidade de mudar as formas e ferramentas da produção artística, de acordo com o que foi proposto nos ensaios sobre a produção e a crítica literária, as artes e o teatro de vanguarda, a fotografia e o cinema.

Entendemos por isso que a profanação consiste justamente em romper o *continuum* da história, em fazer novos usos da linguagem, em criar novas linguagens (técnicas, artísticas, históricas), em romper com os padrões impostos pela sociedade moderna (capitalista, técnica, consumista, automatizada e burocrática) no sentido de pensar sobre o mundo de forma crítica, salvando memórias e reivindicações do passado para que possamos realmente transformar o que precisa ser transformado social e politicamente no presente. Consiste em reaproveitar tudo o que está disponível para uso, de forma original e revolucionária. Em coletar os vestígios esquecidos pela historiografia tradicional, tornando-os importantes para a construção de novas narrativas, traduzindo a verdade e a beleza do mundo, por meio de expressões poéticas atuais, em busca de novas experiências comuns que dêem novos sentidos à existência.

Quando Giorgio Agamben escreve sobre o significado da profanação, sobre o que significa ser contemporâneo e quais são seus dispositivos, ele apresenta as condições possíveis para a experiência de uma linguagem mágica: o que Benjamin nos indicou nos textos sobre a linguagem. Como tudo na natureza pode ser linguagem, é uma peculiaridade do homem, a forma mais privilegiada de linguagem. Nesse sentido, a linguagem humana é um meio pelo qual sua essência se expressa. Além disso, a linguagem é geralmente entendida como um meio de comunicação entre os homens, mas, neste caso, Benjamin

acredita que a linguagem pode ser corrompida e utilizada para simplesmente se tornar instrumental e não mais comunicar sua essência mágica. Sendo a linguagem a possibilidade do encontro do homem consigo mesmo, com os outros e com o mundo, não podemos eliminar a dimensão política que nos permite viver em sociedade. Com isso, devemos pensar em como transformar o uso de artifícios políticos para garantir o desenvolvimento de uma linguagem mágica que dê ao ser humano a condição de profanar e, portanto, de se tornar contemporâneo vivendo com liberdade o tempo de agora. Benjamin estava preocupado com uma possível redução da linguagem a um simples meio de transmissão de conteúdo. Quando isso acontece, a linguagem não pode ser descoberta em sua verdadeira essência e eficácia, e entendemos porque o autor apresenta e enfatiza o caráter mágico da linguagem, que seria superior ao caráter instrumental.

Pensar a linguagem como mediadora de superação e construção de paradigmas, devido às mudanças ocorridas nos últimos séculos e ao surgimento de novos paradigmas, significa ir além de sua conceituação para compreender, por meio de suas implicações políticas, a construção de novos cenários em que os seres humanos vão atuar. Devemos lembrar que a linguagem se desenvolve por meio de expressões culturais, técnicas e jurídicas e, por isso, nos apresenta diferentes cenários. Entender como as regras de ação funcionam nesses cenários significa ter o conhecimento necessário para entender a diferença entre realmente agir no mundo, liderar uma história ou simplesmente desempenhar um papel secundário e passivo.

Para que o desejo de Benjamin seja realizado, uma série de mudanças precisará ocorrer. Será necessário criar experiências vívidas que reforcem ações libertadoras, caso contrário continuaremos em um tempo marcado por uma pobreza de experiências que torna difícil ou mesmo impossível a criação de sujeitos históricos, seres contemporâneos. O projeto de resgate, interrupção e revolução não se concretizará se continuar a corrida para o consumismo, fruto da exploração excessiva dos recursos naturais, das técnicas e dos sentidos humanos. Porque em vez de testemunhar experiências que demonstram a evolução humana, observamos e somos movidos por eventos que nos silenciam e nos brutalizam.

Essa leitura reforça que a revolução que Benjamin e Agamben desejam é uma revolução messiânica, no sentido da redenção e da libertação da humanidade. Da mesma forma, acreditamos que Agamben, ao especificar o que é um dispositivo e ao descrever o que significa ser contemporâneo, bem como por apresentar elementos significativos para a

busca e conquista da emancipação humana, deixa “flechas” indicadoras para concretizar o desejo revolucionário de Benjamin por meio de gestos de profanação.

O artista, para Benjamin, seguindo a máxima do *princípio da interrupção* de Brecht, deve evitar cair na falsa representação da totalidade, que mascara o real. Este artista também deve ser movido pelo trabalho de edição e interrupção do contexto, e pode usar as diferentes linguagens técnicas como suas ferramentas. Para Benjamin, a apropriação dos dispositivos pela técnica artística, com uma função reorganizadora da própria técnica e da sociedade, possui um forte caráter revolucionário.

Com isso, seu último escrito, as teses "Sobre o conceito de história", reúnem e sintetizam o seu pensamento: Benjamin desenvolve uma crítica ao historicismo positivista, bem como à concepção utilitarista que via no trabalho da técnica apenas um meio de conquistar e subjugar a natureza e também os homens. Contrariando os rumos catastróficos da sociedade moderna, Benjamin nos oferece novas formas de interpretar e escrever a história, interrompendo o fluxo destrutivo do progresso, salvando memórias e construindo possibilidades de transformação social através da linguagem e em favor da classe trabalhadora, das vítimas da violência e da opressão.

Acreditamos que mais estudos sobre Benjamin e Agamben, novas leituras e articulações podem ser realizadas no intuito de compreender melhor e mais profundamente a teoria estética dos autores, bem como seus pensamentos políticos. Tratam-se de autores relevantes para a compreensão dos séculos XX e XXI. E a intersecção *arte & política* pode ser melhor trabalhada com um recorte mais específico feito sobre as propostas de interrupção do *continuum* histórico, reformulação da experiência estética, novos usos e profanações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

_____. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

_____. W. BENJAMIN. *Correspondência, 1928-1940/Adorno-Benjamin*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. - São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. Benjamin e o capitalismo. Tradução de Selvino J. Assmann. *Lo Straniero*. n. 155. Maggio 2013.

_____. *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Tradutor Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: argos, 2009.

_____. *Nudez*. trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

_____. *Arqueologia da Obra de Arte*. Conferência. Transliteração e tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Sicília, 2012.

_____. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. *Revista IHU/Unisinos: "Benjamin e o capitalismo"*. Artigo de Giorgio Agamben 13.05. 2013.

_____. *Revista IHU/Unisinos: "Deus não morreu. Ele tornou-se Dinheiro"*. Entrevista com Giorgio Agamben 30.08.2012.

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Trad. Roberto Raposo, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

ARISTÓTELES. *Poética*. In: *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

BAUMGARTEN, A. G. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Trad. Miriam Sutter Medeiros. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

BENJAMIN, W. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo. 1986.

_____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. (Obras escolhidas v.I). São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. Charles Baudelaire, um lírico no auge do Capitalismo. (Obras escolhidas V.III) São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Origem do drama trágico alemão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

_____. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana in: Sobre arte, técnica, linguagem e política. Ed. Relógio D'água, 1992.

_____. Rua de mão única. (Obras escolhidas v. II) São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. Infância em Berlim por volta de 1900. (Obras escolhidas v. II) São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. O conceito de crítica de arte no romantismo alemão. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe. São Paulo, Duas Cidades; Editora 34, 2009.

_____. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BRECHT, Bertolt. Ao suicídio do fugitivo W. B. (Poema de 1941. Retirado do livro “Poesia”, de Bertolt Brecht, 583 páginas, Editora Perspectiva, tradução de André Vallias.).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e narração em W. Benjamin. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

_____. Walter Benjamin: os cacos da história. São Paulo: N-1 edições, set. 2018.

_____. Walter Benjamin. Brasiliense, 2.ed. São Paulo: 1993.

_____. História e narração em Walter Benjamin. 2 ed., São Paulo: Perspectivas, 1999.

HABERMAS, J. Técnica e Ciência como Ideologia. In: Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno, São Paulo, Ed. Abril, 1975a, (Col. Os Pensadores).

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 23. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad.: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HUME, David. *Ensaio morais, políticos e literários*. Tradução de Luciano Trigo. Introdução de Renato Lessa. Prefácio e notas de Eugene F. Miller. Rio de Janeiro: Liberty Fund, 2004.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2. Ed - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

LÃCIS, Asja. *Novas tendências no teatro*. In: *Sinais de outro mundo: o teatro proletário como espaço educativo*. Textos de Asja Lãscis e Walter Benjamin, com introdução de Andris Brimkmanis. Documenta 14 n°4. Edição n°9, Kassel, 2017.

LEIBNIZ, G. W. *Novos ensaios sobre o entendimento humano (Pensadores)*. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1992.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamín: aviso de incêndio. Uma leitura das teses 'Sobre o conceito de História'*. São Paulo, Boitempo, 2005. (Tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller).

_____. *O capitalismo como religião. Walter Benjamin ; [organização Michael Löwy ; tradução Nélio Schneider*. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2008

MATE, Reyes. *Meia-noite na História*. Trad. de Nélio Schneider. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2011.

NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PLATÃO. *O banquete*. In: *Diálogos*, vol. III-IV. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1980.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Filosofia da técnica: Arte como conquista de um novo campo de ação lúdico (Spielraum) em Benjamin e Flusser. *ArteFilosofia*. Revista do PPG em Filosofia da UFOP N°26: Julho de 2019.

_____. *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin: romantismo e crítica poética*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SCHILLER, F. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. Tradução e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Livro III de O mundo como vontade e como representação*. São Paulo: Ed. Unesp, 2005. Tradução: Jair Barboza.

VALLS, Alvaro. *Estudos de Estética e Filosofia da Arte: numa perspectiva Adorniana*. Porto Alegre: ed. UFRGS, 2002.

WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: uma biografia*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017.

ANEXOS



Monumento a Walter Benjamin no cemitério de Portbou, projetado pelo israelense Dani Karavan, homenageia o homem evocando a jornada do refugiado "sem nome", descendo pela escuridão para a luz para um vislumbre de tirar o fôlego do mar agitado abaixo: liberdade ao mesmo tempo bela e inquietante. O cemitério de Portbou tem vista para o mar de um promontório no extremo sul da cidade. A lápide de Benjamin está repleta de pedras na tradição judaica. O filósofo Walter Benjamin chegou a Portbou em 25 de setembro de 1940, caminhando os últimos 15 quilômetros com dois companheiros judeus sobre o Albères (ao longo do Chemin Walter Benjamin, como é conhecido agora) de Banyuls-sur-mer.



Identificação de Walter Benjamin no livro de óbitos do registro civil de Portbou. Seu trabalho não será reconhecido até vários anos após sua morte. Várias tentativas de suicídio foram reconhecidas ao longo da vida de Benjamin. Especialmente no final, é um sujeito exilado, sem dinheiro, incompreendido e fugitivo.



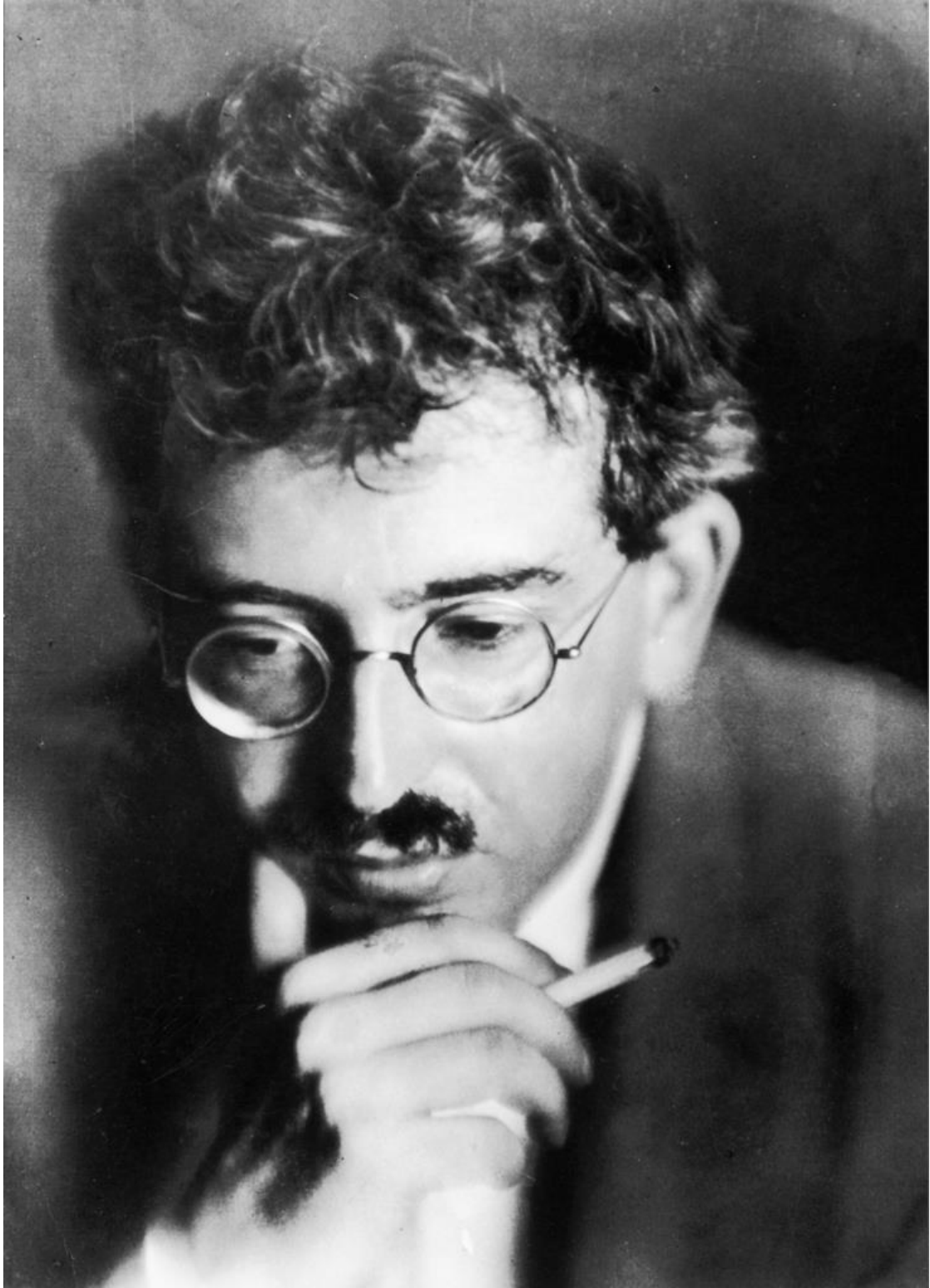
Acima, dois retratos fotográficos de Asja Lācis. Ao lado, Dora Pollak e Walter Benjamin recém casados.



Design da capa para Einbahnstraße (Rua de mão única), de Walter Benjamin, 1928. Coleção particular. (Foto Heritage Images / Getty Images)



Atget, Eugene. Fotografia de Loja de roupas masculinas. Avenue des Gobelins, 1926.



Retrato fotográfico de Walter Benjamin. COURTESY OF LEO BAECK INSTITUTE



Walter Benjamin na Biblioteca Nacional de Paris, 1937 (Foto Gisèle Freund / Reprodução)



Detalhe da imagem de capa da edição "Walter Benjamin, Obras escolhidas". Volume II. Editora Brasiliense, 2012.

Numéro : 3454 Benjamin Walter


— 26212121 —

DÉPARTEMENTS : IMPRIMÉS, MSS., EST.

Titres : Docteur en Philosophie
Citoyen littéraire

Adresse : Rue Dombasle Paris XV
11 Jours 1940-1941

Observations : Rec. en 1933 sur le sujet des Droits de l'Homme et en 1940 sur M. Ch. Lato professeur à la Sorbonne.



Renovação por um ano da Inscrição de Benjamin na Biblioteca Nacional da França.

MAELZEL'S EXHIBITION,
No. 29, St. James's Street.

The Automaton Chess Player



Being returned from Edinburgh and Liverpool, where (giving the Pawn and Move) it baffled all Competition, in upwards of 200 Games, although opposed by ALL THE BEST PLAYERS.

Has opened its Second Campaign,
WITH THE ADDITION OF THE
AUTOMATON TRUMPETER,
AND THE
Conflagration of Moscow,

In which Mr. M. has endeavoured to combine the ARTS of DESIGN, MECHANISM, and MUSIC, so as to produce, by a novel Imitation of Nature, a perfect Fac Simile of the real Scene. The View is from an elevated Station on the Fortress of the *Kremlin*, at the Moment when the Inhabitants are evacuating the Capital of the Czar, and the Head of the French Columns commences its Entry. The gradual Progress of the Fire, the hurrying Battle of the Fugitives, the Eagerness of the Invaders, and the Din of warlike Sounds, will tend to impress the Spectator with a true Idea of a Scene which baffles all Powers of Description.

The MORNING EXHIBITIONS begin at 1 and 3 o'Clock, and the EVENING EXHIBITION at 8 precisely, when GAMES will be played AGAINST ANY OPPONENT, to whom the double Advantage of A PAWN AND THE MOVE WILL BE GIVEN.

Admission 2s.6d. Children 1s.6d. each.

Each Exhibition lasts One Hour. Should a Game not be finished in that Time, the Party will be at Liberty to take it down with a View to its being resumed at another Opportunity.

Mr. M. begs leave to announce that the ORCHESTRION, the AUTOMATON TRUMPETER, the CONFLAGRATION OF MOSCOW, and the Patent for the METRONOMES, are to be disposed of.

Cartaz anunciando exibição do Turco "Autômato jogador de Xadrez", do "autômato trompetista" e de "A grande Conflagração de Moscow", em Londres, em 1819.



Em 1921, Benjamin comprou o quadro Angelus Novus do pintor Paul Klee. Após a morte de Benjamin, Gershom Scholem (1897-1982), grande amigo do filósofo, herdou o desenho.