



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

SÉRGIO PAULO BARRETO DA SILVA

O caráter destrutivo e a estética da barbárie em Walter Benjamin

JOÃO PESSOA - PB

2018

SÉRGIO PAULO BARRETO DA SILVA

O caráter destrutivo e a estética da barbárie em Walter Benjamin

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal da Paraíba, na linha de Fenomenologia e Hermenêutica, como exigência para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Adriano Lubenow

João Pessoa - PB

2018

S586c Silva, Sérgio Paulo Barreto da.

O caráter destrutivo e a estética da barbárie em Walter Benjamin / Sérgio Paulo Barreto da Silva. - João Pessoa, 2018.

61 f.

Orientação: Jorge Adriano Lubenow.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Walter Benjamin. 2. Destruição. 3. Barbárie. 4. Tradição. 5. Estética. I. Lubenow, Jorge Adriano. II. Título.

UFPB/


SÉRGIO PAULO BARRETO DA SILVA

O caráter destrutivo e a estética da barbárie em Walter Benjamin

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal da Paraíba, na linha de Fenomenologia e Hermenêutica, como exigência para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Aprovado em: 31/07/2018.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Jorge Adriano Lubenow (Orientador)

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)



Prof. Dr. Bartolomeu Leite da Silva

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Prof. Dr. Danilo Vaz-Curado R. M. Costa
Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP)

Prof. Dr. Anderson D'Arc Ferreira
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Ao amigo e mestre Giovanni da Silva de Queiroz (*in memoriam*) que sempre se mostrou um entusiasta da obra revolucionária de Walter Benjamin.

AGRADECIMENTOS

É sempre natural e necessário que, ao concluirmos uma pesquisa, pensemos no caminho percorrido. O que se projeta, na maioria das vezes, ganha outras abordagens, fruto do inesperado. O trabalho vai se dando e a afinidade com o autor (ou tema) tende a crescer, tornando-se uma mistura de prazer e desafio. Por fim, com uma sensação de que há sempre algo a adicionar, concluimos. Cabe agora, agradecer àqueles que, de alguma forma, se fizeram presentes:

À minha irmã Sônia pela força e incentivo.

À querida Renata pelas recorrentes conversas e por partilhar, desde o início, aspectos importantes e desafios desta pesquisa.

Ao Théo pela amizade e pela leitura atenta e considerações valiosas.

Ao Professor Jorge Adriano Lubenow pela orientação.

Ao Professor Bartolomeu Leite da Silva pela dedicação ao Programa (PPGFIL - UFPB) e por sempre se mostrar solícito frente às minhas dificuldades.

À banca examinadora pelas contribuições a esta pesquisa.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão da bolsa de pesquisa.

A turma do Mestrado pelas ótimas conversas e pela partilha intelectual.

E a todos que direta ou indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho meu muito obrigado.

A história, disse Stephen, é um pesadelo de que tento despertar.

James Joyce

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.

Walter Benjamin

Onde reside, pois, a causa de ainda sermos bárbaros?

Friedrich Schiller

Pedimos àqueles que vierem depois de nós não a gratidão por nossas vitórias, mas a rememoração de nossas derrotas. Isso é um consolo: o único consolo dado àqueles que não têm mais esperança de serem consolados.

Walter Benjamin

RESUMO

O presente trabalho visa investigar as ideias de caráter destrutivo e estética da barbárie na obra de Walter Benjamin. O conceito de destruição, no pensamento de Benjamin, torna-se amplo na medida em que toda ação construtiva pressupõe uma ação destrutiva. A destruição da falsa aparência perpassa tanto a tradição historicista quanto a herança cultural. Se o historiador dialético remove as ruínas para tornar visíveis os caminhos, os movimentos de vanguarda tornam-se bárbaros, movidos por uma reação ao processo de dominação da herança cultural. Neste sentido, evidencia-se a “crise da tradição” no pensamento de Benjamin. Dividida em duas partes, a pesquisa analisará, na primeira parte, o conceito benjaminiano de destruição, evidenciando aspectos histórico-filosóficos e culturais e, na segunda parte, analisará a ideia de uma estética da barbárie, tendo como referência as vanguardas artísticas, os novos meios de reprodução técnica e a reação da tradição a partir da estetização da política.

Palavras-chave: Walter Benjamin. Destruição. Barbárie. Tradição. Estética.

ABSTRACT

The present work aims to investigate the destructive and aesthetic ideas of barbarism in the work of Walter Benjamin. The concept of destruction, in Benjamin's thought, becomes broad inasmuch as all constructive action presupposes a destructive action. The destruction of the false appearance pervades both the historicist tradition and the cultural heritage. If the dialectical historian removes the ruins to make the paths visible, the avant-garde movements become barbaric, driven by a reaction to the process of domination of the cultural heritage. In this sense, the "crisis of tradition" in Benjamin's thinking is evident. Divided into two parts, the research will analyze, in the first part, the Benjaminian concept of destruction, showing historical-philosophical and cultural aspects and, in the second part, analyze the idea of an aesthetics of barbarism, with reference to the artistic vanguards, the new means of technical reproduction and the reaction of tradition from the aestheticization of politics.

Keywords: Walter Benjamin. Undoing. Barbarism. Tradition. Aesthetics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
PARTE I: O CARÁTER DESTRUTIVO	14
1 AS RUÍNAS E O TEMPO DO AGORA	
1.1 Tradição e destruição	15
1.2 O anjo da história	18
1.3 Alegoria	22
2 NO LIMIAR DA MODERNIDADE	
2.1 Baudelaire	27
2.2 Aura	32
2.3 A reprodução técnica e o cinema	36
PARTE II: A ESTÉTICA DA BARBÁRIE	41
3 BELO HORROR	
3.1 Documento de cultura, documento da barbárie	42
3.2 Nihilismo revolucionário (dadaístas e surrealistas)	46
3.3 Estetização da política e politização da arte	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS	56
REFERÊNCIAS	59

INTRODUÇÃO

Há, claramente, um interesse constante e crescente pelo pensamento e obra de Walter Benjamin¹. Sempre atento ao seu tempo, Benjamin tornou-se uma das mais significativas vozes da sua geração. Sua reflexão filosófica possibilita um novo olhar, não só para a tradição, mas, também, para as mais novas experiências da cultura. Considerado, muitas vezes, como um autor “inclassificável”, Benjamin sempre foi um pensador com múltiplos interesses: exímio crítico literário, ensaísta, tradutor, escritor e filósofo. Benjamin é um filósofo singular que, mesmo as margens daquilo que poderíamos chamar de uma “filosofia institucionalizada”, tornou-se uma das figuras centrais da crítica contemporânea.

A presente pesquisa se propõe a analisar duas ideias recorrentes na obra de Benjamin: a de “destruição” e a de “barbárie”. Presentes em alguns dos textos cruciais do autor², essas ideias tornam-se propositivas tendo em vista a contundente crítica à tradição (em seu aspecto totalizante) e a herança cultural (como legado das formas tradicionais contemplativas). Nas concepções de caráter destrutivo e de barbárie, Benjamin enfatiza o papel do historiador dialético, do alegorista, das vanguardas e da reprodução técnica como elementos fundamentais de um processo crítico, que visa à destruição de um contínuo de dominação histórica.

Em uma análise histórico-filosófica, Benjamin apreende o presente como o local da experiência histórica. Aqui, o historiador dialético, munido do “caráter destrutivo”, opõe-se a uma concepção totalizante da história. Neste sentido, “estas experiências de destruição e supressão da tradição, acabariam por atingir a própria cultura.” (PEIXOTO, 1982, p. 188). Atento as novas formulações estéticas, - vinculadas aos movimentos de vanguarda e as novas técnicas de reprodução-, Benjamin assimila aspectos de uma estética bárbara³ que se manifesta com o intuito de liquidar o valor de culto da obra de arte, de romper com as mitificações e emancipar o público.

À medida que a “bela aparência” da arte não é mais que mentira e artifício, convém, segundo ele, não mais celebrar a aparência pura e simples – a

¹ “Pelo empenho de diversos estudiosos, e por meio do aumento expressivo de traduções, o interesse pelo pensamento de Walter Benjamin é crescente no país e pode ser observado em eventos acadêmicos e publicações que viabilizam cada vez mais o debate de suas ideias, tanto em universidades quanto fora delas” (COUTO; DAMIÃO, 2008, p. 9).

² Rua de mão única, Experiência e pobreza, A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, Sobre o conceito da História, Eduard Fuchs, colecionador e historiador, entre outros.

³ “Benjamin foi dos poucos filósofos – talvez o único antes de Derrida - que souberam transportar a dinamite das vanguardas para a prática da filosofia” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 33).

mentira vital que nos traz experiências intensas -, mas sacrificar a arte no sentido tradicional para preservar o estatuto público e a função pragmática de seus produtos (ROCHLITZ, 2003, p. 206).

Benjamin sempre esteve atento, aos perigos iminentes do uso tecnológico como ferramenta de conservação da tradição. Pensando nisso, elaborou uma interessante questão, a da “estetização da política” (BENJAMIN, 2012, p. 36). Ao se estetizar a política, a arte torna-se um instrumento subordinado e eficaz da elite fascista. As grandes demonstrações uniformes (próprias do fascismo) visavam à manipulação das massas e a eliminação do diferenciado. Aqui, pode se pensar em uma reação das forças conservadoras em relação às novas elaborações crítica-destrutivas da arte. Diante do perigo e contrapondo-se a “estetização da política”, Benjamin propõe a “politização da arte” (BENJAMIN, 2012, p. 36).

Ao escolher aspectos, do pensamento de Benjamin, como “destruição” e “barbárie” buscamos evidenciar a vigência da sua abordagem histórica, tendo em vista a recorrente tendência conservadora que insiste na preservação de uma tradição envolta por uma falsa ideia de progresso. Neste sentido, a obra de arte é compreendida como herança cultural que, subjugada pela tradição, chega até nós. Aqui, historicismo e herança cultural tornam-se, ambos, sujeitos a destruição crítica. Segundo Rochlitz (2003, p. 331-332), “Essa operação comporta um aspecto de destruição e um aspecto de construção. O impulso destruidor obedece a um impulso crítico, investe contra as falsas continuidades da história”.

O redirecionamento de conceitos, como destruição e barbárie, evidenciam o pensador *Avant-garde* que, ao assimilar tais elementos destrutivos os torna meios imprescindíveis, no presente, para toda a ação crítica. A concepção de um passado fixo que se eterniza surge como um alvo necessário para o materialista histórico. Em todas as épocas, torna-se imprescindível a ação destrutiva de toda forma falsa e enganosa que sempre está prestes a dominar toda a tradição. Nas suas teses *Sobre o conceito da História* Benjamin afirma:

O historicismo propõe a imagem “eterna” do passado; o materialista histórico faz desse passado uma experiência única. Deixa os outros o papel de se entregarem, no bordel do historicismo, à prostituta chamada “Era uma vez”. Ele permanece senhor das suas forças, suficientemente forte para destruir o contínuo da história (BENJAMIN, 2012, p. 19).

Desse modo, esta pesquisa apresenta-se assim organizada:

A estrutura desta dissertação está dividida em duas partes: a primeira parte é composta pelos capítulos 1 e 2, e a segunda parte pelo capítulo 3.

O capítulo 1 trata da relação entre tradição e destruição tendo como referências a ideia de caráter destrutivo, do anjo da história e da alegoria. A crítica benjaminiana ao contínuo historicista, a ação destrutiva do historiador dialético e do alegorista, são evidenciadas no sentido de uma apreensão daquilo que Benjamin propõe como uma construção que pressupõe uma destruição.

O capítulo 2 trata da relação entre tradição, destruição e modernidade, tendo como pontos referenciais a alegoria moderna de Baudelaire, a aura, a reprodução técnica e o cinema. A crítica benjaminiana contra a cristalização da “falsa aparência”, - perpetuada pela tradição -, encontra nas novas concepções artísticas e tecnológicas, os elementos capazes de destruir a mera aparência em nome da verdade.

O capítulo 3 trata da relação entre arte e barbárie tendo como referência a afirmação de que “não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie” (BENJAMIN, 2012, p. 13), presente na tese VII do importante texto *Sobre o conceito da História*. Aspectos como barbárie positiva, arte de vanguarda, estetização da política e politização da arte, serão abordados a partir da apropriação, pela tradição, dos novos aparatos tecnológicos, usados na reafirmação da narrativa dominante e, também, como uma reação às manifestações libertárias, portanto, destrutivas dos movimentos modernos da cultura. Aqui, o caráter destrutivo e uma possível “estética bárbara” tornam-se uma só ideia.

PARTE I:
O CARÁTER DESTRUTIVO

1 AS RUÍNAS E O TEMPO DO AGORA

“Construção” pressupõe “destruição”.
Walter Benjamin

1.1 Tradição e destruição

A partir de 1925, Walter Benjamin publicou uma série de textos curtos, em cadernos culturais de importantes jornais da época. Em 1928, esses textos foram reunidos em livro sob o título *Rua de mão única*. Nessa obra, Benjamin elabora sua crítica à tradição formal⁴, reunindo suas experiências sociais, radicalizando-as em imagens caleidoscópicas e fragmentadas. Política e arte, magia e técnica, vida social e natureza, o novo e o velho. O olhar anárquico diante da ebulição moderna, das novas experiências possíveis, uma “montagem filosófico-surrealista”. Diante do fim de uma época e da sua inerente decadência, o sujeito revolucionário abraça o novo, contrapondo-se à antiguidade idealizada. Aqui, Benjamin apresenta seu pensamento filosófico, a partir de um paradigma estético, evidenciando-o para além das relações de experiência⁵. *Rua de mão única* torna-se uma das mais significativas obras da literatura de vanguarda em língua alemã da década de 1920.

Paralelo aos textos que compuseram *Rua de mão única*, Benjamin escreveu uma série de textos que foram publicados, de forma aleatória, em jornais e revistas entre 1925 e 1934. Tais textos tinham o mesmo espírito daqueles inclusos no *Rua de mão única* e foram, anos depois, reunidos e lançados em uma edição crítica alemã com o sugestivo título de *Imagens de Pensamento*⁶. Em um desses textos, com o título significativo de “o caráter destrutivo”, Benjamin desenvolve aquilo que poderíamos pensar como uma “consciência crítica do presente” que “destrói” o contínuo da história. Toda a tradição torna-se alvo de um necessário aspecto destrutivo visando à construção, no presente, de uma nova relação de experiência.

⁴ “Para Benjamin, o preço que se paga para se tornar um objeto de tradição é a inautenticidade e a imperfeição; tal objeto nunca pode estar autenticamente ali, integral em si mesmo, uma vez que só está ali graças ao fato de ter sido transmitido pela tradição” (OSBORNE, BENJAMIN, 1997, p. 34).

⁵ “Enquanto as intenções políticas dos movimentos de vanguarda (reorganização da práxis vital através da arte) ficaram por cumprir, na esfera da arte quase não se pode superestimar seu efeito, nela a vanguarda produz de fato um efeito revolucionário, sobretudo ao destruir o conceito tradicional de obra de arte orgânica e colocar em seu lugar um outro conceito [...]” (BÜRGER, 2012, p. 110).

⁶ No Brasil, a coletânea de textos intitulada *Imagens do Pensamento* foi publicada em conjunto com a edição do livro *Rua de mão única*, nas obras escolhidas II, com tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, pela editora brasiliense.

Para Benjamin o presente é, fundamentalmente, o local da experiência histórica⁷. “O passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento” (BENJAMIN, 2012, p. 11). Todos os modelos advindos de uma herança carregada de idealizações históricas são alvos dessa consciência crítica que, ao destruir o invólucro, liberta as gigantescas forças suprimidas. O caráter destrutivo interrompe a história visando uma ação construtiva. Na construção e redefinição do presente, destruição e reconstituição da tradição tornam-se fundamentais para esse novo homem histórico.

O caráter destrutivo tem a consciência do homem histórico, cujo sentimento básico é uma desconfiança insuperável na marcha das coisas e a disposição com que, a todo momento, toma conhecimento de que tudo pode andar mal. Por isso, o caráter destrutivo é a confiança em pessoa (BENJAMIN, 1994, p. 237).

Aqui, a consciência crítica desse homem histórico o distancia de uma suposta “empatia com o vencedor”. Benjamin assinala que o sentimento básico de homem histórico deve ser “[...] a desconfiança insuperável na marcha das coisas” (BENJAMIN, 1994, p. 237). O caráter destrutivo quer e precisa criar espaço para o novo, tendo em vista a perspectiva transformadora de um presente que ao compreender a história, a partir dos escombros e ruínas do passado, encontra e traz a tona os caminhos soterrados. Segundo o autor (BENJAMIN, 2012, p. 11), todo o passado é dependente de uma ação do presente, pois, “[...] é irrecuperável toda a imagem do passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconheceu como presente intencionado nela”. Eis o materialista histórico, aquele que tem diante de si a função de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2012, p. 13), fazendo vir à tona aquilo que soterrado, não poderia ser redimido.

O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis precisamente por que vê caminhos por toda a parte. Onde outros esbarram em muros ou montanhas, também aí ele vê um caminho. Já que o vê por toda a parte, tem de desobstruí-lo também por toda a parte (BENJAMIN, 1994, p. 237).

Nesta perspectiva, podemos pensar naquilo que, como herança, se impõe no presente, necessitando, como já foi posto anteriormente, de um trabalho destrutivo. Benjamin nos mostra como a empatia com o vencedor torna-se uma das bases de sustentação do historicismo.

⁷ “Acionar no contexto da história a experiência que é para cada presente uma experiência originária – é essa a tarefa do materialista histórico que se dirige a uma consciência do presente que destrói o contínuo da história” (BENJAMIN, 2012, p. 129).

Mas, em cada momento, os detentores do poder são os herdeiros de todos aqueles que antes foram vencedores. Daqui resulta que a empatia que tem por objeto o vencedor serve sempre aqueles que, em cada momento, detêm o poder (BENJAMIN, 2012, p. 12).

Se o historicismo busca eternizar a imagem do passado, o materialista histórico, a partir de uma crítica destrutiva, liberta as forças suprimidas, configurando-as em novas possibilidades de experiência. Toda representação totalizante de um passado simbólico guarda em si uma espécie de perigo: “[...] o de nos transformarmos em instrumentos das classes dominantes” (BENJAMIN, 2012, p. 11). O dogma da transmissão e a ingenuidade da recepção são redefinidos pela ação crítica que, ao renunciar a magia da distância, faz emergir as vozes, antes sufocadas e que, agora, na experiência do presente, tornam-se o que sempre foram⁸. Ao remover os escombros, o caráter destrutivo traz a tona os momentos despercebidos, os resquícios, aquilo que foi geralmente esquecido. Esta ação torna-se, a partir do presente, um ato de “salvação”, pois aquilo que estava invariavelmente perdido ressurgiu transformado. Transformação essa, entendida como a verdade que vem a tona.

O caráter destrutivo está no front dos tradicionalistas. Alguns transmitem as coisas, tornando-as intocáveis e conservando-as; outros transmitem as situações, tornando-as manejáveis e liquidando-as. Estes são os chamados destrutivos (BENJAMIN, 1994, p. 237).

Para Benjamin, é a interrupção do contínuo da história que possibilita que um passado restaurado surja no presente. Este acontecimento, - não mais amarrado a um momento épico em que a história é contada, a partir dos monumentos e dos grandes feitos -, se dá, fundamentalmente, dentro de um processo de construção histórica em que a defesa dos interesses humanos é evidenciada. O elemento destrutivo ou crítico afirmando-se no “desmantelamento da tradição” faz com que a injustiça, inerente ao discurso do vencedor, não perpetue como herança.

Cada época deve tentar sempre arrancar a tradição da esfera do conformismo que se prepara para dominá-la. Pois o Messias não vem apenas como redentor, mas como aquele que superará o Anticristo. Só terá o dom de atizar no passado a centelha da esperança aquele historiador que tiver aprendido isto: nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer. E esse inimigo nunca deixou de vencer (BENJAMIN, 2012, p. 11-12).

⁸ “O passado, ao ressurgir no presente não é o mesmo; ele se mostra como perdido e, ao mesmo tempo, como transformado por esse ressurgir; o passado é outro, mas, no entanto, semelhante a si mesmo” (GAGNEBIN, 1997, p. 102).

Este despertar, que “dinamita a época” evidencia-se na experiência histórica como momento da ação de uma “destruição criadora” em que o passado, salvo e reconstituído, possibilita, de forma dialética, a construção de um novo tempo presente. Neste aspecto, pode se pensar em um todo redentor da história no qual o vivido torna-se, a partir de um “tempo do agora”⁹, liberto e vivenciado como verdade, no presente. Esta ação se opõe ao historicismo no qual, fundamentado na ideia de progresso, o presente é apenas aquilo que se desdobra a partir de um tempo cronológico. Na história da cultura, nos diz Benjamin (2012, p. 138), “[...] falta o momento destrutivo que assegura o pensamento dialético e a autenticidade da experiência do historiador dialético”.

A ideia de destruição aparece em vários momentos, na obra de Benjamin, como uma abertura para a construção de algo novo. Em oposição a uma tradição, que se dá como dominação, o historiador dialético, no momento da ação, responde através da crítica destrutiva.

Para Benjamin, “destruição” sempre significou a destruição de alguma forma falsa ou enganosa de experiência como condição produtiva para a construção de uma nova relação com o objeto. Assim, na *Origem do drama barroco alemão*, ele considera que a alegoria destrói a totalidade ilusória do símbolo, arrancando-o do contexto e inserindo-o em novas configurações de significado, transparentemente construídas. A descrição da política como uma parte da natureza (a vontade do conspirador) destrói o “ethos histórico”. Da mesma forma, considera que a fotografia destrói a aura do objeto, abrindo a possibilidade de um conhecimento radicalmente novo (o inconsciente óptico). Na obra do próprio Benjamin, a montagem destrói a continuidade da narrativa como condição para uma nova construção da história; enquanto isso, o tempo do agora destrói a experiência da histórica como progresso, substituindo-a pelo par apocalíptico da catástrofe e da redenção. É o elemento destrutivo que “assegura a autenticidade do pensamento dialético”. O caráter destrutivo é “a consciência do homem histórico” (OSBORNE; BENJAMIN, 1997, p. 12).

1.2 O anjo da história

No célebre ensaio *Sobre o conceito da História*, Benjamin (1987) nos apresenta, na tese IX, uma das suas mais conhecidas representações imagéticas: o anjo da história. A partir de um quadro do pintor Paul Klee, Benjamin constrói, de forma impressionante, uma cena que, por si só, condensa a dinâmica do seu pensamento histórico-filosófico:

⁹ “O tempo do agora recebe uma série de descrições mais ou menos apocalípticas nas últimas obras de Benjamin. Ele é o agora de uma reconhecibilidade específica (bestimmten Erkenbarkeit) em que a verdade está carregada de tempo a ponto de explodir” (OSBORNE; BENJAMIN, 1997, p. 98).

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 1987, p. 226).

O anjo da história não é o Messias (OSBORNE; BENJAMIN, 1997). Ele gostaria de restaurar o que foi destruído, mas não pode. Impotente e impelido para o futuro ele só vê escombros. A tempestade, que sopra do paraíso, é a ideia de “progresso” que como um *continuum* temporal, não cessa. Aqui, toda a história, do ponto de vista da redenção, aparece como ruínas. A incapacidade de agir, do anjo, torna seu desejo de restauração, uma ação incompleta. Diante da imobilidade da redenção (anjo), o historiador dialético, munido do caráter destrutivo, assimila, nesta incompletude, uma abertura para a ação. Só a destruição do contínuo histórico, poderia parar a tempestade e restaurar os escombros. Como pensar no caráter destrutivo do historiador dialético e na impotência do anjo da história? O que denotaria essa diferença?

Para o anjo, que a cada momento vê a história até aquele ponto como um todo único, fora de qualquer relação viva com o presente, ela é “uma catástrofe única”. Em contrapartida, para o historiador, que está sempre imerso num presente, e cujo “agora” é sempre, portanto, o agora de uma “reconhecibilidade específica”, a história aparece à luz da ideia de efetivação, como possibilidade (OSBORNE; BENJAMIN, 1997, p. 104).

A redenção aqui, na figura do anjo, marca de forma contundente a crítica benjaminiana ao conceito de progresso. Um tempo irreversível e previamente determinado é estruturado a partir de um antes e depois e orienta-se por este conceito. Benjamin termina a IX tese assinalando: “Essa tempestade é o que chamamos progresso” (BENJAMIN, 1987, p. 226). Ao representar o progresso como uma tempestade que impele o anjo “irresistivelmente para o futuro” (1987, p. 226), Benjamin, segundo Michael Löwy (2005, p. 93), “[...] lembra também o fato de que, para a ideologia conformista, o Progresso é um fenômeno ‘natural’, regido pelas leis da natureza e, como tal inevitável, irresistível”.

A ideia de progresso, caracterizada pela modernidade, reduz a história a um fato consumado. A historiografia como a ciência do progresso, estabelece a continuidade entre

passado e futuro em uma forma cronológica dentro de um “tempo homogêneo e vazio”. Nas teses *Sobre o conceito da História*, Benjamin (1987) é veemente na afirmação de uma necessária “interrupção” desse impetuoso fluxo da ideia de progresso¹⁰. Como assinala Jeanne Marie Gagnebin (2004, p. 80), “É o momento da construção consciente, o *Kairos* da intervenção decisiva que para o curso do tempo, que quebra o mau infinito do desenrolar histórico”.

Se esse tempo (progresso) se apresenta como uma sucessão ininterrupta e niveladora, o tempo do agora ou o tempo da rememoração interrompe o contínuo possibilitando uma abertura para a redenção. Diferente do anjo, o historiador dialético está sempre na eminência do despertar para as possibilidades presentes. Para Benjamin (1987), toda a imagem do passado depende da ação do presente. A ação crítica destrói com o tempo linear e uniforme proporcionando, no presente, a abertura para o novo. O historiador dialético não está de costas para o futuro, pois o seu tempo é o “tempo do agora” e o seu lema é “criar espaço” (BENJAMIN, 1987).

A vanguarda não é aquilo que é mais avançado historicamente por ter mais história atrás de si (o anjo), mas aquilo que, no vislumbre da imagem dialética, rompe a continuidade do “progresso”, e é portanto capaz (como a criança) de “descobrir o novo novamente” (OSBORNE; BENJAMIN, 1997, p. 104).

Poderíamos pensar, a partir do exposto, na diferença fundamental, entre uma tradição conservada a partir de uma “memória” e, na ação do historiador dialético que, ao “rememorar”, despedaça essa tradição perpetuada pelo historicismo. Aqui o ato de rememorar caracteriza-se não pela mera contemplação do passado, mas, pela ação que tem por consequência à plena e constante transformação do presente a partir do passado. Portanto, o presente torna-se o único tempo da ação, o único tempo da possibilidade de restauração. Nesta ação, presente e passado são mutualmente transformados. O ato de rememorar possibilita que a história seja objeto de uma construção que se dá a partir do tempo do agora (*Jetztzeit*). Para o materialista histórico, nos diz Benjamin (2012), o passado torna-se uma experiência única. O que esta ação destrutiva estabelece não é uma suposta investigação das fontes históricas, mas, sim, o estabelecimento de uma nova relação entre o passado e o presente. O que emerge a partir dessa relação é o despertar no passado de uma recordação, que surge como “um clarão

¹⁰ “O progresso representa nesse ensaio a instância sobre a qual a natureza e o sujeito são subjugados, destituídos de sua autonomia e integridade; ele diz menos do desenvolvimento que da decadência e destruição” (PEREIRA, 2006, p. 105).

num momento de perigo” (BENJAMIN, 2012, p. 11). Fixar essa recordação é o que interessa ao materialista histórico.

A concepção benjaminiana de história, baseada na ideia de um tempo “incompleto e inacabado”, aponta para uma dinâmica de mudanças. Eis o núcleo de uma filosofia que se opõe as visões míticas de uma história imutável, instaurada para durar [...] trata-se para o historiador de perceber “a constelação formada pela sua própria época e uma determinada época anterior”. É um “tempo de agora” (*Jetztzeit*), que se alimenta de energias de mudança reprimidas no passado e de um potencial messiânico de redenção (BOLLE, 2000, p. 111).

O historicismo¹¹, a partir do seu caráter instrumental, erradica tudo aquilo que pode ser caracterizado como rememoração. Na construção linear, a história é contada do ponto de vista dos vencedores. Um conjunto de acontecimentos é usado para preencher um “tempo homogêneo e vazio” que, fechado a toda intervenção dialética, se afirma em uma espécie de eternidade inerte. Enquanto a ideia de progresso torna-se inseparável desse tempo vazio, todo o passado torna-se um amontoado de ruínas sem redenção. Enquanto todas as injustiças passadas permanecem soterradas, o historicismo perpetua o discurso de uma relação causal de eventos, reafirmando-se como “instrumento das classes dominantes”.

No contexto mais diretamente político das “Teses”, Benjamin ressalta que a narração da historiografia dominante, sob sua aparente universalidade, remete à dominação de uma classe e às suas estratégias discursivas. Esta narração por demais coerente deve ser interrompida, desmontada, recortada e entrecortada (GAGNEBIN, 2004, p. 17).

O caráter crítico estabelecido por Benjamin, em suas teses, efetua-se não só na noção clara de um falseamento histórico dado como progressivo e total, mas, também, na perspectiva salvadora de uma ação construtiva no presente. “[...] somente esses destroços, esses fragmentos dispersos de uma totalidade, reconhecida como sendo enganosa, deixam entrever o esboço de uma outra realidade, redimida” (GAGNEBIN, 2004, p. 46). Ao compreendermos a história a partir do seu inacabamento, arrancamos o passado do esquecimento e afirmamos o presente como o tempo da ação. Para Benjamin, o historiador dialético é o agente que recupera esse sentido originário no tempo histórico. Sua ação, salva o

¹¹ “O historicismo, nascido da oposição à visão hegeliana do desenvolvimento progressivo da história em direção a um objetivo último, reivindica a singularidade de cada momento da história humana independente do seu lugar em um processo global. Cada momento da história forma uma unidade em si, que só pode ser compreendida e descrita se o historiador deixar de lado qualquer compreensão dos fatos a partir do curso global da história, para reviver cada época em sua especificidade, isto é, de acordo com os seus próprios critérios. O ideal de pesquisa do historicismo é escrever a História universal. O tempo histórico é, então, semelhante a um espaço “**homogêneo e vazio**”, em que a verdade do passado não pode nos escapar, pois é possível conhecer todos os pontos do *continuum* histórico” (MITROVICH, 2004, p. 4).

passado de um involucro estabelecido pela historiografia oficial, libertando-o. Aqui, a imagem da salvação está intimamente ligada à imagem da liberdade.

A imagem histórica, dizia Benjamin, opõe-se a qualquer representação de um *processo* histórico. Uma primeira razão desta descontinuidade já apareceu: a continuidade da história é a da opressão. A revolta e a liberdade são apenas instantes em um *continuum* mítico e catastrófico, logo esquecidos. Também a libertação só pode intervir, segundo Benjamin, por intermédio de uma *detenção* do processo histórico (ROCHLITZ, 2003, p. 328).

Aquilo que “poderia ter sido” e que estava soterrado é, a partir do presente, redimido e lançado a uma nova possibilidade, a um novo começo. Benjamin (2012, p. 10) assinala que, “então, foi nos dada, como a todas as gerações que nos antecederam, uma tênue força messiânica a que o passado tem direito”. No seu agir, o historiador dialético liberta os vencidos do esquecimento fazendo com que sua ação de libertação seja duplamente eficaz, alcançando tanto os vencidos de ontem quanto os de hoje.

1.3 Alegoria

A partir do livro *Origem do drama trágico alemão* (BENJAMIN, 2016), analisaremos o conceito de alegoria e sua relação com os aspectos históricos e culturais. Essa análise tem como fio condutor, a ideia, já proposta anteriormente, do caráter destrutivo. Benjamin irá desenvolver seu conceito de alegoria em dois momentos: primeiro no já citado livro, no qual irá contrapor os conceitos de alegoria e símbolo e, segundo, nos estudos sobre Baudelaire, no qual irá fundamentar a relação entre alegoria e modernidade. “A revalorização da alegoria é a chave da estética de Benjamin” (MERQUIOR, 1969, p. 105).

O alegorista, para Benjamin, tem diante de si a história como fragmento. No drama barroco a história se apresenta como ruína. No drama, toda falsa totalidade simbólica se extingue, pois, na intenção alegórica, toda a história aparece fragmentada e aberta a novas significações. “Dizendo o ‘outro’ ela (alegoria) manifesta uma abertura que é vedada à historiografia oficial. Daí a preocupação de examiná-la também na perspectiva da Filosofia da História” (KOTHE, 1976, p. 107). Nesse aspecto, o alegorista e o historiador dialético se aproximam, pois diante das ruínas, conseguem apreender os caminhos soterrados pelos escombros. Benjamin nos mostra que enquanto o símbolo¹² carrega em si um pretense aspecto

¹² “Símbolo na obra de Benjamin aparece em contraposição ao conceito de ‘alegoria’, cuja posição ele teria usurpado após o barroco. O ‘símbolo’ não é só uma coisa que representa outra, mas, em sua conceituação

de totalidade, a alegoria traz, como traço fundamental, a “multiplicidade de sentidos” em uma intenção puramente dialética (BENJAMIN, 2016, p. 175).

É no período barroco que a alegoria floresce. O homem é representado, no teatro barroco, em sua precariedade. Vivendo entre o dogmatismo religioso e uma realidade dilacerante, o homem aparece, na alegoria, em um mundo fragmentado no qual o pretense “todo” simbólico desintegra-se. A alegoria se expressa destruindo os episódios contextualizados e os expondo a ressignificações. Em seu inevitável declínio, a história aparece em estilhaços que, novamente combinados pelo alegorista, podem aparecer como princípios construtivos.

A verdade da interpretação alegórica consiste neste movimento de fragmentação e de desestruturação da enganosa totalidade histórica; a esperança de uma totalidade verdadeira – tal como sugere a fulgurância do símbolo – só pode, pois, ser expressa nas metáforas da mística (ou da teologia), isto é, numa linguagem duplamente prevenida contra a assimilação a um discurso de pretensão descritiva ou até científica (GAGNEBIN, 2004, p. 43).

A interpretação alegórica caracteriza-se por um “outro dizer”. O símbolo se sobrepõe a alegoria estabelecendo um pretense “todo unificado”. Na alegoria, a ação crítica destrói a “falsa aparência simbólica”. A ação destrutiva torna aparente toda a contingência e transitoriedade do mundo. A interpretação alegórica torna-se uma abertura para novas significações e sentidos efêmeros. Sobre a interpretação alegórica, Jeanne Marie Gagnebin (2004, p. 32) assinala:

O sentido literal não é o sentido verdadeiro. Deve-se aprender uma outra leitura que busque sob as palavras do discurso seu verdadeiro pensamento, uma prática que os estóicos chamam de *hyponoia* (subpensamento) e à qual Filo de Alexandria dará seu nome definitivo de alegoria (de *allo*, outro e *agorein*, dizer).

A alegoria em Benjamin não se resume a um simples modo de ilustração – como seria proposto por uma filosofia da arte clássica -, mas como uma forma de expressão. Para Benjamin, a própria representação da modernidade configura-se dentro de uma forma alegórica, forma essa, própria do barroco. Na *Origem do drama trágico alemão*, um emblemático e fundamental problema é proposto: a relação entre símbolo e alegoria. Com

teológica original, aponta para um mundo transcendental, do qual ele é uma representação (p. ex., a cruz). Aí a História só adquire sentido em função de algo fora dela, o que leva a uma visão ideológica. O ‘símbolo’ quase se confunde com o conceito de ‘aura’, pois esta precisa dele para aparecer e ele só se presentifica com a aura. Na visão de Benjamin, a destruição disso dá lugar à alegoria, e esta à arte ligada à tecnologia” (KOTHE, 1976, p. 112).

base nessa relação, poderemos pensar na alegoria como uma “expressão da temporalidade e da historicidade” e o símbolo como a “expressão de um pretense saber absoluto”. Benjamin articula aqui, seu pensamento, em direção a uma clara e necessária reabilitação da alegoria. “Por conseguinte, a reabilitação da alegoria por Benjamin será uma reabilitação da história, da temporalidade e da morte na descrição da linguagem humana” (GAGNEBIN, 2004, p. 35).

Se na alegoria, o texto é arrancado da sua pretensa totalidade e lançado a uma fragmentação, possibilitando, um outro dizer, tal princípio, também, poderá ser aplicado à análise histórica tendo em vista o aspecto destrutivo da alegoria que aniquilaria a enganosa totalidade histórica.

O cosmo *simbólico*, que relega a destruição ao mesmo tempo à impotência e à danação, é ele próprio destinado ao “desmembramento” *alegórico*. [...] “A falsa aparência” [...] de totalidade se evapora, pois o *eidos* é extinto, a analogia cessa de existir, o cosmo que ela continha se atrofia. [...] Só então a “Natureza-História”, [...] que aparece para o alegorista melancólico como uma “caveira”, “Paixão” e “estado de pecado” [...], e para o anjo da história como um crescente “amontoado de escombros” [...] assume um aspecto redentor (OSBORNE; BENJAMIN, 1997, p. 170-171).

Partindo de uma análise crítica sobre o barroco, Benjamin propõe uma compreensão da alegoria enquanto categoria estética. Se no classicismo o belo é tomado como unidade não contraditória, rígido e fechado em si mesmo (daí sua representação simbólica), no barroco, a obra de arte se dá diante do aberto, do transitório, da ruína, da forma sempre imperfeita e inacabada. Reabilitar a alegoria, como uma visão destruidora do tempo histórico, tem como propósito a necessária oposição ao ideal do eterno simbólico. “Se o símbolo, na sua plenitude imediata, indica a utopia de uma evidência do sentido, a alegoria extrai sua vida do abismo entre expressão e significação” (GAGNEBIN, 2004, p. 38).

As reflexões de Benjamin, sobre alegoria e símbolo, partem dos autores: Friedrich Creuzer e Joseph Görres. Em Creuzer, ressalta-se “o caráter instantâneo do símbolo e, sucessivo da alegoria” (GAGNEBIN, 2004, p. 34). O símbolo artístico, segundo Creuzer, diferencia-se e ocupa um lugar superior ao do religioso e do místico. Em seu pensamento, o símbolo artístico é de natureza plástica. Diferente da expressão mística, - que por uma força infinita destrói a forma terrena (frágil receptáculo) e, por consequência, faz com que desapareça, também, a clareza de visão -, o símbolo plástico “não aspira ao excesso, mas, obedecendo à natureza, ajusta-se à sua forma, penetra-a e anima-a” (CREUZER apud BENJAMIN, 2016, p. 174). É na escultura grega, diz Creuzer, que se evidencia a mais alta perfeição daquilo que pode ser chamado de símbolo plástico. Aqui, a escultura representaria a

própria ideia em sua forma sensível unindo a “beleza da forma e a suprema plenitude da essência do ser [...]” (CREUZER apud BENJAMIN, 2016, p.175). Diferente dessa unidade simbólica, a alegoria aparece como um “conceito geral, ou uma ideia, diferente dela mesma [...]” (CREUZER apud BENJAMIN, 2016, p. 175).

É Joseph Görres, quem recoloca o problema entre símbolo e alegoria, tendo em vista a distinção proposta por Friedrich Creuzer. Görres redefine a questão partindo das ideias. Segundo ele, o símbolo seria o signo das ideias e a alegoria sua cópia. Por ser signo das ideias o símbolo mantém-se igual a si mesmo, imutável. Já a alegoria, como a mera cópia, estaria em um fluxo contínuo, em uma constante progressão (BENJAMIN, 2016). Görres busca, em sua reelaboração conceitual, responder ao que ele entende por uma análise equivocada, por parte de Creuzer, sobre a expressão alegórica. Em uma analogia, compara o símbolo ao mundo natural e a alegoria a história humana. “Símbolo e alegoria estão um para o outro como o grande, mudo e poderoso mundo natural da montanha e das plantas para a história humana, viva e em contínua progressão” (GÖRRES apud BENJAMIN, 2016, p. 176).

Na posse dessas formulações, Benjamin (2016, p. 176) analisa a relação entre símbolo e alegoria da seguinte forma:

Enquanto no símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, do sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira.

Benjamin, a partir do exposto, reabilita o sentido alegórico como possibilidade de novas significações no mundo histórico. Na alegoria, a subjetividade torna-se um princípio fundamental para a constituição de sentido. Nela, se dá a expressão mundana da história. Se nada de humano pode ser dado no símbolo, na visão alegórica, toda a história humana aparece representada por uma caveira. Ao projetar-se, a partir da própria limitação do símbolo, a alegoria evidencia a imagem da caveira como o que surge no desvanecer de uma beleza aparente. Esta imagem, que aparece como caveira ou ruína, revela-se como a verdade de uma história que, livre das aparentes camadas, surge como uma história do declínio. “Assim configurada, a história não se revela com processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio” (BENJAMIN, 2016. p. 189).

A interpretação alegórica torna-se eficaz na sua dupla ação histórica: em sua capacidade de destruição das aparências, - possibilitando o aparecer do transitório-, e na

abertura para novas significações, como abertura para a redenção. Um mundo precário e contingente é trazido à tona pela alegoria.

Enquanto o símbolo aponta para a eternidade da beleza, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias (GAGNEBIN, 2004, p. 38).

Na arte barroca, a caveira é a clara representação do transitório, da insignificância da vida em relação ao divino. Na desintegração das aparências, a alegoria abre espaço para a construção de “novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros” (GAGNEBIN, 2004, p. 38). O símbolo, em sua pretensão de unidade (aparência e essência) fragmenta-se diante do “outro-dizer” alegórico.

A alegoria cava um túmulo tríplice: o do sujeito clássico que podia ainda afirmar uma identidade coerente de si mesmo, e que, agora, vacila e se desfaz; o dos objetos que não são mais os depositários da estabilidade, mas se decompõem em fragmentos; enfim, o do processo mesmo de significação, pois o sentido surge da corrosão dos laços vivos e materiais entre as coisas, transformando os seres vivos em cadáveres ou em esqueletos, as coisas em escombros e os edifícios em ruínas (GAGNEBIN, 2004, p. 38).

Ao libertar o objeto do seu falso contexto, a alegoria desloca-o de um pretense lugar original. Fragmentado e livre da falsa totalidade, o objeto torna-se incapaz de irradiar um sentido ou uma significação. Nesse aspecto, a inadequação do objeto, constata um prévio sentido original independente do contexto posto. A visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade estão entre os temas mais fortes da alegoria. Do mesmo modo que o alegorista, em seu “aspecto destrutivo”, arranca o objeto do seu falso contexto e o apresenta fragmentado, o historiador dialético faz em relação ao contínuo da narrativa historicista. Como ruína, a história se apresenta como declínio. E é a partir de sua verdadeira face, que se poderá atribuir-lhe novas significações.

2 NO LIMIAR DA MODERNIDADE

E, entretanto, Kraus é um destruidor, porque a aura, em Benjamin, é sempre associada à destruição e ao declínio; ela não nos aparece senão à luz de sua destruição.

Rainer Rochlitz

2.1 Baudelaire

Destituído cada vez mais de uma memória vinculada à tradição, o homem moderno se vê diante de uma crise, na qual sua relação com o passado tende a esvaziar-se¹³. Na modernidade¹⁴, a experiência do cotidiano é tomada pelo sempre novo, pelo efêmero, pelo contingente, pelo transitório. A velocidade com que se produz o novo é a mesma, pela qual, este mesmo novo torna-se antiquado, fora de moda¹⁵. No auge do capitalismo, a mercadoria é apresentada em um invólucro fantasmagórico¹⁶. Diante da ininterrupta fluidez moderna, perde-se, gradativamente, a ideia de uma percepção original, de uma cultura puramente contemplativa. Como reação a esse processo, assimilado como “crise da tradição”, a representação historicista¹⁷ reestabelece “a historiografia como a ciência do progresso.” (OSBORNE; BENJAMIN, 1997, p. 94). A continuidade entre passado e futuro, vista de forma meramente cronológica, é recolocada e gradativamente apreendida, reafirmando, na modernidade, a ideia de contínuo histórico. A arte tradicional, fundamentada neste contínuo, reafirma o seu papel como herança cultural. É em meio a essa dualidade moderna, do sempre

¹³ “Um presente que se compreende, a partir do horizonte dos novos tempos, como a atualidade da época mais recente, tem de reconstituir a ruptura com o passado como uma *renovação contínua*” (HABERMAS, 2000, p. 11).

¹⁴ “Uma vez que o mundo novo, o mundo moderno, se distingue do velho pelo fato de que se abre ao futuro, o início de uma época histórica repete-se e reproduz-se a cada momento do presente, o qual gera o novo a partir de si. Por isso, faz parte da consciência histórica da modernidade a delimitação entre “o tempo mais recente” e a “época moderna”: o presente como história contemporânea desfruta de uma posição de destaque dentro do horizonte da época moderna” (HABERMAS, 2000, p. 11).

¹⁵ “A modernidade afirma-se como aquilo que um dia será clássico; “clássico”, de agora em diante, é o “clarão” da aurora de um novo mundo, que decerto não terá permanência, mas, ao contrário, sua primeira entrada em cena selará também a sua destruição” (HABERMAS, 2000, p. 15).

¹⁶ “A palavra-chave desse fenômeno é fantasmagoria. O termo originou-se na Inglaterra, em 1802, como nome de uma exposição de ilusões de óptica produzidas por lanternas mágicas. Descreve uma aparência de realidade que engana os sentidos, mediante a manipulação técnica. À medida que as novas tecnologias se multiplicaram no século XIX, o mesmo se deu com o potencial dos efeitos fantasmagóricos. [...] Em *Passagens*, Benjamin documenta a disseminação das formas fantasmagóricas no espaço público: as galerias parisienses de compras, onde as fileiras de vitrines de lojas criavam uma fantasmagoria das mercadorias em exposição; panoramas e dioramas que tragavam o espectador numa simulação de ambiente total em miniatura; e as exposições mundiais, que expandiam esse princípio da fantasmagoria em áreas do tamanho de pequenas cidades” (BUCK-MORSS, 2012, p. 191).

¹⁷ Sobre o conceito de “historicismo” ver nota 11.

novo e do reestabelecimento das forças conservadoras, que Baudelaire elabora a sua lírica alegórica, em um ímpeto de destruição e salvação (BENJAMIN, 2017). É ele o poeta que, no fluxo da vida moderna e na percepção do fenômeno cotidiano, apreende aspectos do eterno¹⁸, propiciando ao fazer artístico outras possibilidades para além da arcaica fixação simbólica. “Enquanto crítico de arte, Baudelaire sublinha na pintura moderna o aspecto ‘da beleza fugaz e passageira da vida presente, do caráter daquilo que o leitor nos permitiu chamar ‘Modernidade’” (HABERMAS, 2000, p. 15).

A modernidade exige uma mudança radical que é, prontamente, assimilada por Baudelaire. Não é só a poesia que se torna mercadoria, mas, também, o poeta. Além de não ignorar as novas leis de mercado, Baudelaire utiliza-se de certos artifícios para sua autopromoção. Seus cabelos pintados e seu dandismo são logo entendidos, por Benjamin, como uma “artimanha publicitária” (BENJAMIN, 2017). O exibicionismo torna-se uma das melhores formas de chamar atenção para a sua literatura. A condição do poeta moderno não é mais a do aristocrata nem do artista subsidiado por algum mecenas. Agora, a sobrevivência exige outras formas de aproximação com o público. Aqui, dá-se a analogia entre o poeta e a prostituta: a intimidade acessível e o próprio corpo transformado em mercadoria.

Só Baudelaire viria a transformar essa defesa unilateral da arte em reabilitação da sua profundidade. Do ponto de vista histórico, a lírica baudelaireana inaugura a moderna arte de vanguarda, reunindo o senso da autonomia do estético (sem o “imperialismo” metafísico dos românticos) à problematização da cultura urbano-industrial. Com ela, o “fim do período poético” se converteu em prelúdio da resistência crítica à “prosa da vida” (MERQUIOR, 1969, p. 263).

Baudelaire é o poeta do novo mundo capitalista. Ele tem plena consciência do que precisa fazer para difundir sua poesia que, plena de percepção crítica da realidade, assimila um aspecto alegórico, portanto, destrutivo. Sua poesia é a mais pulsante reflexão acerca da alienação do homem moderno que, sendo levado pela ideia de progresso, esvazia-se. “A alegoria de Baudelaire – ao contrário da do Barroco – traz as marcas da cólera, indispensável para arrombar as portas deste mundo e deixar em ruínas as suas construções harmoniosas” (BENJAMIN, 2017, p. 168).

Baudelaire é um *flanêur*, aquele que, ao passear, contempla a cidade, completamente desprovido de direção e de um tempo cronometrado. Para o *flanêur*, há sempre algo que ainda não foi visto. Desenraizado, o *flanêur* pode ir a todos os lugares. Sua ociosidade torna-se uma

¹⁸ “Na forma assumida por sua “destilação” do eterno, o modernismo de Baudelaire reage à temporalidade indiferente, contemplativa, do historicismo como “herança”” (OSBORNE; BENJAMIN, 1997, p. 95).

clara manifestação de protesto em relação à multidão reificada. Sua capacidade de observação é precisa e o aproxima da figura do detetive dos romances policiais. Em meio à multidão, sua apreensão é rápida, mas, seus gestos, são tranquilos, pois correspondem a seu tempo ocioso.

A rua transforma-se na casa do *flanêur*, que se sente em casa entre as fachadas dos prédios, como o burguês entre as suas quatro paredes. Para ele, as tabuletas esmaltadas e brilhantes das firmas são adornos murais tão bons ou melhores que os quadros a óleo no salão burguês; as paredes são a secretária sobre a qual apoia o bloco de notas; os quiosques de jornais são as suas bibliotecas, e as esplanadas as varandas de onde, acabado o trabalho, ele observa a azáfama da casa (BENJAMIN, 2017, p. 39).

Benjamin acredita que é preciso ter uma constituição heroica para viver o moderno. Na tentativa de arrancar o novo do sempre-igual, Baudelaire exercia esse “esforço heroico”. Sobreviver na modernidade exige forças superiores aos heróis da antiguidade e se o suicídio torna-se a resolução extrema, é porque o homem não consegue ultrapassar as resistências que a modernidade lhe impõe. Para Benjamin, o herói moderno é o “dualista” que, na multidão, é perceptivo e atento aos “choques” do fluxo urbano. Enquanto os reflexos tornam-se imediatos, outros aspectos, como a memória, empobrecem; daí a distância gradual do homem moderno da tradição.

Diante de uma memória em decomposição, a modernidade torna-se esquecimento e, o historicismo, como a “ciência do progresso”, estabelece definitivamente sua forma meramente cronológica entre passado e futuro. Neste cenário, Baudelaire afirma sua modernidade em uma poesia visceral que arranca de todo objeto efêmero e fugaz, sua dimensão eterna. A herança contemplativa do historicismo é provocada por uma poesia fragmentada, decorrente de novas percepções urbanas. Um poeta lírico no brotar da cultura moderna, um choque entre o antigo e o novo. Em Baudelaire, a consciência histórica possibilita a experiência de um tempo aberto para novas significações.

A beleza eterna revela-se apenas sob o disfarce dos costumes da época. Benjamin irá se referir mais tarde a essa característica com a expressão “imagem dialética”. A obra de arte moderna encontra-se sob o signo da união do autêntico com o efêmero. Esse caráter de atualidade justifica também a afinidade da arte com a moda, com o novo, com o ponto de vista do ocioso, do gênio assim como da criança, que não dispõem da proteção constituída por formas de percepção convencionais e por isso são abandonadas sem defesa aos ataques da beleza e dos estímulos transcendentais, ocultos naquilo que há de mais cotidiano (HABERMAS, 2000, p. 16).

Baudelaire sente-se atraído pela cidade e por toda representação moderna que desintegra os objetos e apaga a imagem do sujeito clássico. Torna evidente, em sua poesia, a transformação de tudo em mercadoria. Ao evidenciar a desvalorização do mundo aparente, Baudelaire traz à tona o esvaziamento da sociedade na qual todas as coisas, inclusive o próprio poeta, tem seu preço. O transitório, a caducidade e a morte são temas que ligam Baudelaire a modernidade e, conseqüentemente, o torna um alegorista.

Aquilo que é atingido pela intenção alegórica é arrancado aos contextos orgânicos da vida: é destruído e conservado ao mesmo tempo. A alegoria agarra-se às ruínas. É a imagem do desassossego petrificado. O impulso destrutivo de Baudelaire não está nunca interessado na eliminação daquilo que lhe cai nas mãos (BENJAMIN, 2017, p. 163).

Ao interpretar a poesia urbana de Baudelaire, Benjamin mostra o quanto a cidade e a modernidade são determinantes para a obra do poeta. Despojar-se de qualquer identidade e lançar-se na multidão, torna-se para Baudelaire fator fundamental do fazer poético. Transitoriedade, caducidade e morte ligam-se a cidade, a modernidade e a poesia. Uma visão positiva da arte moderna se contrapõe a tradicional concepção do “belo” situado dentro de parâmetros “eternos e absolutos”. O poeta moderno tem como desafio buscar a beleza em meio ao efêmero, ao fluxo contínuo e ao sempre novo.

Para Baudelaire, a obra de arte moderna ocupa, por isso, um lugar notável na intersecção do eixo entre atualidade e eternidade: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra o eterno e o imutável.” O ponto de referência da modernidade torna-se agora uma atualidade que se consome a si mesma, custando-lhe a extensão de um período de transição, de um tempo atual, constituído no centro dos tempos modernos e que dura algumas décadas (HABERMAS, 2000, p. 14).

A relação entre Baudelaire e a multidão das grandes cidades, evidencia a mudança comportamental dos habitantes urbanos, cada vez mais voltados a uma competição feroz, que os arrasta para um individualismo sem precedentes. A vida nas grandes cidades, segundo Baudelaire, torna-se mais perigosa do que nas florestas¹⁹. Não por acaso, surge neste período, uma nova forma literária, caracterizada por crimes aparentemente insolúveis e ávida por rastros deixados em objetos antes despercebidos: o romance policial²⁰.

¹⁹ “Que são os perigos da floresta e da pradaria, comparados aos choques e conflitos diários da vida civilizada?” (BENJAMIN, 2017, p. 42).

²⁰ “É nesta época que aparecem as primeiras histórias de detetives. Na reconstituição dos crimes, tinham de restabelecer a ordem do ambiente, a disposição dos móveis, e descobrir nos objetos pistas para elucidá-los. Poe seria, para Benjamin, o primeiro fisionomista do interior. O detetive se utiliza da técnica e do cálculo para descobrir as marcas nas coisas e, depois, para rastrear alguém na multidão das grandes cidades. O detetive é

É neste cenário que Baudelaire, segundo Benjamin, evidencia a experiência do choque.²¹ O poeta não deveria dissimular a realidade e, sim, trazer à luz, toda a violência experimentada na nova vida urbana. É esse aspecto que Benjamin destaca em Baudelaire, a sua disposição em assimilar as novas sensações modernas tornando-as condição para a sua poesia. O choque torna-se um aspecto fundamental na relação entre a arte moderna e o público. Benjamin observa que, ao afirmar o seu papel diante da modernidade, Baudelaire afirma-se como um alegorista de caráter destrutivo. Como experimentar novas sensações e tornar a lírica, algo novo, se não for a partir de sua própria destruição?

Traído por esses últimos aliados, Baudelaire se volta contra a multidão, e o faz com a raiva impotente de alguém que se rebela contra a chuva ou o vento. É essa a natureza da vivência a que Baudelaire atribuiu a importância de uma experiência. Fixou o preço pelo qual se pode adquirir a sensação da modernidade: a destruição da aura na vivência do choque. A convivência com essa destruição saiu-lhe cara. Mas é a lei da sua poesia, que paira no céu do Segundo Império como um “astro sem atmosfera” (BENJAMIN, 2017, p. 149).

Em meio à multidão, o olhar do *flanêur* é fugidio. Para Benjamin, a perda do olhar contemplativo, torna-se um dos traços marcantes da modernidade. O simples gesto de mover-se nos grandes centros urbanos submete “[...] o sistema sensorial humano a um treino complexo” (BENJAMIN, 2017, p. 128). Quando novas formas de percepção são exigidas, torna-se inevitável a perda gradativa das experiências passadas. No soneto “A uma passante”, Baudelaire expõe a incapacidade moderna de reter a imagem. Ao se deparar com uma mulher, que caminha em sua direção, o poeta deixa que seu olhar se fixe nela, mas, ao retornar o olhar, ela já desaparecera. Tão intenso quanto efêmero, o choque do encontro fugidio anuncia a desintegração da aura; assinalada por Benjamin (2012, p. 184) como a “aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. Aqui, a multidão, como o elemento adverso, torna-se ambígua, pois ao mesmo tempo em que volatiliza a imagem, também, a torna aparente.

Esse soneto é o modelo perfeito da transformação de uma “experiência vivida” em uma experiência no sentido pleno do termo. Da patologia da experiência na modernidade, ele faz uma experiência literária de grande intensidade. Isso só era possível, entretanto, segundo Benjamin, porque

aquele a quem se apela quando, com o crime, não vigoram mais as regras de comportamento no interior” (PEIXOTO, 1982, p. 140).

²¹ “Vivência de choque no texto ‘Perte de l’auréole’ de Baudelaire, um poeta perde a sua auréola no choque com a multidão e o tráfego de uma avenida parisiense. A partir disso, Benjamin constrói a sua teoria da destruição da aura da arte pelos choques causados pela vida moderna. Isso não tem apenas um sentido negativo, mas abre as portas à arte moderna” (KOTHE, 1976, p. 112).

Baudelaire, por meio da ideia das “correspondências”, tinha uma noção da experiência verdadeira que se liga ao culto (ROCHLITZ, 2003, p. 285).

Para Benjamin (2017), a alegoria em Baudelaire é o impulso que destrói e conserva ao mesmo tempo. Ao deixar em ruínas todo o involucro harmonioso, o poeta arranca do contínuo vazio da história, uma possibilidade utópica de experiência, não mais sujeita ao culto ou ao discurso privilegiado. Para Benjamin, coexistem duas modernidades: uma que aliena o homem e outra que o emancipa. Destruir a aparência histórica que aliena e salvar o passado oprimido é tarefa do alegorista e do historiador dialético. A beleza efêmera da poesia de Baudelaire contrapõe-se a um pretense passado encantando.

Baudelaire fixa-se nesse mundo para destruir-lhe as aparências. Ele se esforça para tornar evidente a depreciação mercantil por meio da destruição alegórica. Nele, a alegoria apresenta o poeta como um homem que se prostitui, heroicamente, fazendo da poesia uma mercadoria. É o que Benjamin chama de fazer aparecer “a força produtiva do homem alienado”. A aparência ou a ilusão só podem ser destruídas por tal cinismo. “a ausência de ilusões e o declínio da aura são fenômenos idênticos. Baudelaire coloca a arte da alegoria a serviço deles” (ROCHLITZ, 2003, p. 277).

Sob o impacto do choque, na assimilação moderna do *flanêur*, é abalada toda a ideia tradicional de arte. A arte moderna é uma arte da crise da aura, pois tanto as técnicas modernas de reprodução quanto as novas formas de percepção, destroem a distância. Diante dos novos aparatos técnicos, como a fotografia, torna-se urgente a superação da distância e, por consequência, a destruição da aura.

2.2 Aura

Pensar na tese benjaminiana da aura é pensar, invariavelmente, em seu declínio. A partir das mais novas experiências da sociedade urbana, torna-se inevitável a ruptura com uma aparente sacralidade que acompanhava os objetos culturais. Essa sacralidade envolvia a obra de arte, proporcionando uma sensação de algo longínquo, de um mistério. A aura é essa sensação de uma aparência única, de uma distância que permanece na obra mesmo em sua proximidade física. Um dos exemplos mais concretos é o das imagens religiosas, que sempre foram submetidas a uma distância, a uma impalpabilidade, sempre envoltas em um ar de mistério. Neste aspecto, a aura em Benjamin é essa reminiscência do ritual, do objeto submetido ao seu papel cultural. Com as experiências modernas, essa distância perde sua força e entra em declínio. Para Benjamin, o processo de desmistificação da obra de arte, pelas

técnicas modernas, além de destruir o invólucro da distância, emancipa a obra, desvinculando-a de uma submissão histórica perpetuada pela tradição.

Houve um momento de sua reflexão (consubstancialmente no célebre ensaio de *A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica*, 1936), em que Benjamin se inclinou pelo epitáfio sem lamento dos modos tradicionais de experiência, louvando a técnica moderna (especialmente o cinema) e as possibilidades de “politização da arte” que ela contém (MERQUIOR, 1969, p.90).

Em sua teoria da aura, Benjamin expressa, de forma dialética, a relação entre tradição e obra de arte. Aspectos como distância e proximidade tornam-se fundamentais para uma compreensão daquilo que ele intitula como aura. Na relação direta entre aura, tradição e contínuo histórico, Benjamin expõe não só o declínio da aura, - a partir das novas tecnologias -, mas evidencia, também, a real necessidade do gesto destrutivo. “Despojar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, esta é a característica de uma percepção cujo ‘sentido do semelhante no mundo’ é tão forte que captura o singular por meio da reprodução” (BENJAMIN, 2012, p. 17). Ao romper com o véu da bela aparência, a ação destrutiva liberta a obra do seu aspecto cultural e do seu papel a serviço da manutenção dos privilégios sociais.

No ensaio *A pequena história da fotografia*²², escrito em 1931, Benjamin apresenta o seu conceito de aura:

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho (BENJAMIN, 1987, p. 101).

Para exemplificar o seu conceito de aura, Benjamin recorre a uma percepção vivenciada na natureza. Tanto a cadeia de montanhas, no horizonte, quanto o galho que projeta sua sombra, participa desse instante em que se dá essa “aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que esteja” (BENJAMIN, 2012, p. 16). Aqui, esse distante ou inatingível é a aura. Partindo de um exemplo do que seria a aura em uma relação contemplativa com a natureza, Benjamin formula essa mesma relação com a obra de arte. A

²² “Por conseguinte, a história da fotografia poderia ser dividida em: fase aurática, em que a aura é entendida como uma qualidade estética, fruto da adequação exata entre objeto e técnica; o período do declínio da aura e, como consequência, de produção da falsa ou pseudo-aura, como se deu na fotografia pictorialista; e, por fim, o de sua destruição” (PALHARES, 2006, p. 34).

distância, no caso da obra de arte, seria o seu valor de culto, reafirmado, historicamente, pela inatingibilidade.

A aura da cultura é tão ambivalente quanto a da natureza. Enraizada no mito e na religião, ela impõe uma distância que impede o desvendamento de sua essência, que é a de transfigurar relações de dominação (ROUANET, 1981, p. 71).

As obras de arte, diferentes dos objetos da natureza, inauguram uma herança cultural, uma tradição, um contínuo histórico. Toda a autoridade da obra de arte advém de sua origem cultural.²³ Nesse sentido, seria a aura da obra de arte essa distância que se caracteriza tanto pelo aspecto ritualístico quanto pelo de autenticidade. Em ambos, perpassa o sentido de autoridade. Romper com a aura em seu aspecto mítico é transfigurar as relações de dominação e violência para possibilidades de utopia e redenção. Para Benjamin (2012), destruir a aura é libertar a obra do invólucro que a mantém a serviço dessa dominação histórica.

Assim, dado que a aura, como véu necessário da bela aparência (*schöner Schein*), aspira a uma reconciliação prematura e meramente privada com um mundo decaído, ela requer o gesto desmistificador, destrutivo e “masculino” da alegoria, o domínio mortificante do conhecimento, da leitura crítica. É que só em estado fragmentado, como “citação”, o sedimento utópico da experiência pode ser preservado, arrancado do *continuum* vazio da história, que, para Benjamin, é sinônimo de catástrofe (HANSEN, 2012, p. 233).

Segundo Benjamin (2012), ao mesmo tempo em que a arte sempre foi reproduzível, ela, em seu nascimento, sempre esteve a serviço do ritual. Neste aspecto, a obra de arte, como objeto de culto, era revestida de aspectos que a tornavam, únicas, irreprodutíveis, autênticas e intocáveis. Só de forma irrelevante ou secundária eram reproduzidas. Nesses objetos, aparentemente autênticos, as pessoas começaram a enxergar uma espécie de “aura”. A característica temporal da aura seria sua unicidade, e sua característica espacial seria sua distância. A aproximação não consegue abolir a distância que se conserva no objeto, mesmo em seu estar aqui. Portanto, a obra de arte, em seu aspecto de unicidade, está vinculada a tradição. Neste aspecto, a obra de arte não esgotaria seu sentido na simples presença, pois, lhe restaria, ainda, seu aspecto aurático, sua distância.

A unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção na continuidade a que chamamos tradição. Essa tradição é algo vivo, extraordinariamente mutável. Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, surgiu entre os gregos inserida

²³ “Para Benjamin, o sagrado é a origem da arte, da tradição e da reprodução tradicional (manual). Isso quer dizer que a arte carrega consigo uma memória sagrada e uma promessa; ela transmite e reproduz o sagrado como memória e uma promessa” (OSBORNE; BENJAMIN, 1997 p. 64).

em um complexo de tradições no qual era objeto de culto, enquanto para os clérigos da Igreja medieval ela representava um ídolo maléfico. Mas o que ambas as perspectivas mostravam era a unicidade da obra, a sua aura (BENJAMIN, 2012, p. 17).

Benjamin nos mostra que a mesma estátua mantinha, em duas eras distintas, sua aura. Vinculada ao rito, pela tradição, a obra de arte permanecia “[...] a serviço de um ritual – primeiro do tipo mágico, depois religioso” (BENJAMIN, 2012, p. 17). Neste aspecto, a autenticidade da obra ou sua aura, estaria vinculada a uma ideia de uma tradição contínua.

Mesmo na reprodução mais perfeita falta algo: o aqui-e-agora da obra de arte – sua existência única no lugar em que está. Mas é nessa existência única, e somente nela, que transcorre sua história. Essa existência compreende não só as alterações que a obra sofreu ao longo do tempo na sua estrutura física como também as sucessivas relações de posse pelas quais passou. Os vestígios das primeiras somente podem ser identificados por análises químicas ou físicas, e não se manifestam nas reproduções; os das segundas são objeto de uma tradição cuja reconstituição precisa remontar ao ponto de partida do original (BENJAMIN, 2012, p. 14).

Mesmo revisto por diversas tradições, o objeto sempre se fundamentará em sua unicidade. Para Benjamin, tanto a tradição quanto os que a recebem, correm perigo. O objeto da tradição, segundo Benjamin, é inautêntico, pois, o que é transmitido, nunca está inteiramente ali.

É justamente por isso também que a reprodução da obra de arte atinge os objetos históricos e não os naturais, pois a partir do momento em que a autenticidade começa a ser desvalorizada mediante suas cópias, sua autoridade é igualmente atingida (e com ela, obviamente, toda a tradição). Nota-se, entretanto, que essa autoridade é extremamente susceptível, pois “mesmo na obra de arte não possui um substrato físico. Ela lhe é atribuída somente pela história de sua recepção, que constitui o valor metafísico da obra de arte autônoma enquanto ‘valor tradicional’ e ‘valor de culto’” (PALHARES, 2006, p. 57).

Com a reprodução técnica, torna-se factível a destruição da distância e da unicidade, possibilitando a aproximação do homem da obra de arte. Neste momento, a obra emancipa-se de sua dependência “parasitária” com o ritual. O vínculo entre a obra de arte e sua função cultural é rompido. Na era da reprodução técnica, a obra de arte perde seu papel ritualístico, tornando-se livre. Diante dos riscos de uma tradição vinculada a um contínuo histórico, Benjamin encontra na tecnologia a capacidade de libertar o objeto de aspectos como distância e unicidade, reativando-o para outras formas de experiência. “O local da tradição é configurado não mais em termos de uma atuação ritual de presença e ausência, e sim pela política” (OSBORNE; BENJAMIN, 1997, p. 39).

Fazer com que as coisas se mostrem cada vez mais próximas é o desejo do homem moderno. Destruir a aura torna-se um fator determinante para uma nova forma de percepção que, como característica funcional, abole a inacessibilidade da distância. Ao tratar da aura, Benjamin expõe as novas experiências, no sentido da recepção estética, tendo como fatores principais a reprodução técnica e a mudança, significativa, das formas de percepção na modernidade.

Assim, o espectador fica submetido a choques ininterruptos, cuja repetição rigorosa os transforma com o passar do tempo em hábito. Ocorre que esses choques são semelhantes àqueles sentidos por cada indivíduo nas grandes cidades (PALHARES, 2006, p. 66).

Se com a fotografia, as formulações tradicionais já sofrem um grande abalo, com a chegada do cinema, todo o resquício contemplativo desloca-se diante da gama de possibilidades das técnicas cinematográficas.²⁴ Aspectos fundantes da obra de arte tradicional como unicidade e autenticidade perdem sua autoridade tendo em vista as novas formas de percepção. “Nesse contexto, Benjamin enfatiza o efeito fragmentador, destrutivo e alegorizador dos recursos cinematográficos, sua tendência a cortar o tecido da realidade como um instrumento cirúrgico” (HANSEN, 2012, p. 251).

Estando a aura a serviço da tradição, sua destruição implica em uma ruptura com o universo mítico e uma abertura favorável a um novo tipo de experiência. Com a reprodutibilidade técnica, abre-se a possibilidade de uma ação destrutiva do peso inibidor da tradição.

Benjamin endossa sem qualquer ambiguidade a inversão que acompanha a reprodutibilidade técnica da arte, e que separa por completo as novas formas de arte daquelas que compuseram o *continuum* ininterrupto que se estende desde a arte ritual dos tempos míticos até a arte secular, autônoma, da cultura e sociedades burguesas (OSBORNE; BENJAMIN, 1997, p. 195).

2.3 A reprodução técnica e o cinema

A obra de arte, para Benjamin, sempre foi reprodutível. Aquilo que um homem faz pode ser imitado por outro, como no exemplo dos copistas. A reprodução, como possibilidade sempre aberta na obra, afirma-se desde o momento da sua criação. O que torna o processo de

²⁴ “Assim como Freud alterou nossa consciência da linguagem, diz Benjamin, as técnicas cinematográficas, como o *close-up*, o intervalo temporal e a fotografia em câmera lenta, e acima de tudo a montagem, modificaram nossa percepção do mundo visual...” (HANSEN, 2012, p. 251).

reprodução diferente, diz Benjamin (2012, p. 12) é o fenômeno das técnicas, “[...] que ocorre ao longo da história de forma intermitente, em momentos espaçados por longos intervalos, mas com intensidade crescente”. Fundição e cunhagem, xilogravura e a reprodução de desenhos, tipografia e a reprodução técnica da escrita e, por fim, no início do século XIX, a litografia. A partir deste momento, as artes gráficas chegam a um novo patamar, ampliando consideravelmente sua capacidade. A litografia só será superada pela fotografia.

Com a fotografia, nos diz Benjamin (2012, p. 13), “a mão é substituída pelo olho”. Acelera-se de forma vertiginosa o processo de reprodução de imagens. Já não tem mais sentido a pergunta sobre a autenticidade das cópias. A partir deste ponto, a função social do objeto artístico se transforma radicalmente. O valor de culto ainda resistiria em fotografias pretensamente artísticas, moldadas por um interesse puramente mercadológico. Retoques e manipulações técnicas criavam uma ilusão, uma espécie de aura artificial. Benjamin ressalta que “na expressão fugidia de um rosto humano das primeiras fotografias acenava, pela última vez, a aura” (BENJAMIN, 2012, p. 19). Quando alguns fotógrafos direcionaram suas câmeras para além da artificialidade técnica e da fixação do rosto humano tornaram a fotografia, uma poderosa ferramenta de compreensão do processo histórico. Aspectos da vida cotidiana eram, pela primeira vez, captados e revelavam detalhes da relação entre os espaços físicos e as massas urbanas em um ambiente liberto de toda e qualquer artificialidade.

A essas fotografias falsamente auráticas, Benjamin opõe as de Eugène Atget, cujos negativos dispersos uma jovem fotógrafa americana, Berenice Abbot, estava tentando recolher. Essas fotografias, escreve Benjamin, têm o mérito de “desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional”, de “libertar o objeto de sua aura” ou ainda de “tirar a maquiagem (abschminken) do real. Atget não fotografa “vistas célebres” ou “símbolos de uma cidade” como o fazem os turistas e os vendedores de cartões postais, mas registra imagens das filas de desempregados na busca de um trabalho, das carretas nos pátios internos de edifícios miseráveis, de mesas ainda sujas com garrafas de vinho barato (GAGNEBIN, 2008, p.112).

No século XIX, a reprodução técnica se consolida, transformando, de forma radical, as formas de percepção. Ao examinar este novo momento, Benjamin elege duas manifestações distintas, a reprodução da obra de arte e o cinema, para exemplificar o abalo nas estruturas das formas tradicionais de arte.

A técnica da reprodução, assim podemos formular, separa aquilo que foi reproduzido e o âmbito da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui a existência única por uma existência serial. E, na medida em que a reprodução permite que o receptor tenha acesso à obra em qualquer circunstância, ela a atualiza (BENJAMIN, 2012, p. 15).

Com a reprodução técnica, diz Benjamin, a ideia de autenticidade perde sua importância. Se a partir de uma reprodução manual poderia se pensar em uma falsificação, na reprodução técnica a cópia se mostra independente do original pela capacidade de distinguir, com o uso de artifícios tecnológicos, aspectos despercebidos do original. Além disso, a cópia pode estar em situações e lugares impossíveis para o original²⁵. A reprodução técnica abala, inevitavelmente, aquilo que é transmissível historicamente no objeto artístico, sua aura.

Com a eliminação das qualidades que se somavam à obra de arte como objeto singular – sua presença, autenticidade e autoridade, sua “aura” –, a norma da reproduzibilidade universal abalou a tradição cultural que extraía legitimidade da vivência da arte, desnudando o enredamento da arte com o privilégio social (HANSEN, 2012, p. 226).

Para Benjamin, dois aspectos abalam fortemente a tradição: a reprodução serial e a atualização permanente da obra. O cinema tem seu papel como agente destrutivo do invólucro tradicional.²⁶ Os que assistem aos filmes não estão mais diante do “jogo da presença e da ausência” da arte aurática. O novo momento histórico está diretamente relacionado com as novas formas de percepção. O que é visto no cinema é apreendido como uma avaliação, pois, o público assume a posição da câmera. A proximidade abole a distância e a singularidade, dando passagem para a renovação. Neste aspecto, Benjamin enfatiza o grande potencial do cinema, tendo em vista a sua capacidade de dismantelar os aspectos culturais que se perpetuavam, historicamente, como herança cultural. Torna-se inevitável a destruição da unicidade da obra de arte pela multiplicidade da cópia.

Seu agente mais poderoso é o cinema. Seu significado social, também em sua forma mais positiva, não é compreensível sem o seu lado destrutivo, catártico: a liquidação do valor tradicional no patrimônio cultural. Esse fenômeno é particularmente perceptível nos grandes filmes históricos (BENJAMIN, 2012, p. 15).

No cinema toda a distância natural é abolida. A câmera consegue penetrar na própria estrutura do real, fazendo ressaltar elementos que normalmente escapariam a visão natural. Aspectos do cotidiano são captados e mostram-se reveladores das ações inconscientes. A natureza que a câmera capta, segundo Benjamin (2012), não é a mesma que se apresenta diante de nós. O espaço consciente do agir do indivíduo é substituído por outro em que a ação

²⁵ “Na forma de fotografia ou do disco, a reprodução técnica aproxima o original do espectador ou do ouvinte. A catedral abandona seu lugar para encontrar abrigo em um estúdio de um amante da arte; o oratório que foi executado em um auditório ou ao ar livre pode ser ouvido em casa” (BENJAMIN, 2012, p. 14).

²⁶ “Despojar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, esta é a característica de uma percepção cujo “sentido do semelhante no mundo” é tão forte que captura o singular por meio da reprodução” (BENJAMIN, 2012, p. 17).

torna-se, inconsciente. Ações corriqueiras tornam-se, quando vistas no cinema, reveladoras. Pequenos gestos como caminhar ou acender um isqueiro ganham um outro tipo de atenção e despertam aquilo que Benjamin chama de “inconsciente óptico.”²⁷ Em um mundo cada vez mais fragmentado, o cinema torna-se um instrumento capaz de fornecer, ao homem, imagens compatíveis a sua nova forma de percepção. A montagem²⁸ torna-se um claro exemplo de como sequencias isoladas ganham outro aspecto e implodem o fluxo contínuo.

Bares e avenidas, escritórios e quartos mobiliados, estações de trem e fábricas pareciam nos aprisionar irremediavelmente. Então vem o cinema, com dinamite dos seus décimos de segundo, e explode esse mundo prisional, permitindo que empreendamos viagens aventureiras no meio desses escombros (BENJAMIN, 2012, p. 29).

O cinema atraiu as massas que logo formaram um novo tipo de participação coletiva. Neste momento, surge “[...] a velha acusação de que as massas buscam distração, enquanto a arte exige recolhimento por parte do espectador” (BENJAMIN, 2012, p. 32). Para o filósofo, distração e recolhimento, por estarem em polos opostos, permitem a seguinte formulação: aquele que se recolhe diante de uma obra de arte, desaparece nela. Diante de uma pintura o espectador pode se deixar levar pelo ato contemplativo. Na distração, se dá exatamente o oposto, é a obra que penetra no público²⁹.

O público cinematográfico, de acordo com a avaliação de Benjamin, era capaz de unir o entretenimento à compreensão do sentido crítico dos bons filmes, quer dizer, era capaz de se distrair sem deixar de examinar aquilo que lhe estava proporcionando distração (KONDER, 1999, p. 79).

Diante das imagens cinematográficas, o público é constantemente submetido aos efeitos do “choque”. O cinema exige do espectador rápidas associações em uma narrativa interrompida por mudanças constantes que, a cada instante, exige dele um tipo de avaliação distraída. Com isso, a contemplação ou o recolhimento tornam-se desnecessários. A distância dava lugar à proximidade e a autoridade era substituída pela distração.³⁰ Para Benjamin

²⁷ “Embora nos sejam familiares, *grosso modo*, os gestos de pegar um isqueiro ou uma colher, pouco sabemos do contato real entre a mão e o metal, para não mencionar como os nossos diferentes estados de espírito são capazes de mudar esse contato. Aqui intervêm a câmera e seus acessórios, subindo e descendo, cortes e closes, sequências longas ou rápidas, ampliações e reduções. Ela nos abre pela primeira vez o inconsciente óptico, do mesmo modo que a psicanálise nos revelou a experiência do inconsciente pulsional” (BENJAMIN, 2012, p. 30).

²⁸ “Então, montagem é conflito. Como a base de toda arte é conflito (uma transformação imagista do princípio dialético). O plano surge como a célula da montagem e, daí, deve ser também considerado através do ponto de vista do conflito” (EISENSTEIN, 1969, p. 108).

²⁹ “Há muito tempo a arquitetura fornece o protótipo da obra de arte cuja recepção ocorre de modo disperso por uma coletividade. As leis da sua recepção são altamente instrutivas” (BENJAMIN, 2012, p. 32-33).

³⁰ “O público avalia o filme, mas o faz de forma distraída” (BENJAMIN, 2012, p. 34).

(2012), o público distraído³¹ torna-se capaz de assimilar, de forma habitual, novas aptidões que os tornam mais preparados na execução de novas tarefas. Nas grandes cidades, a vida se tornava cada vez mais conturbada, e o cinema oferecia um aparato capaz de preparar a homem para uma série de novas formas de percepção, afastando-o, rapidamente, da imposição contemplativa.

Mais uma vez, a arte põe-se a serviço desse aprendizado. Isso se aplica, em primeira instância, ao cinema. O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (BENJAMIN, 1987, p. 174).

Benjamin, entretanto, conhecia os perigos que rondavam esse novo mundo profano em que a reprodução técnica tinha emancipado o homem do mito. O fascismo, com o seu culto do líder, não mediria esforços para impor a sua “estetização da política”. Munidos das novas tecnologias, a ordem fascista tornaria a uniformidade dos grandes desfiles, as palavras de ordem e todo o aparato simbólico em grandes monumentos culturais. O perigo eminente da “estetização da política” só poderia ser respondido, afirma Benjamin, por uma “politização da arte” (BENJAMIN, 2012, p. 36).

³¹ “Em *Antropologia*, Kant define assim a distração: “a distração (*distractio*) é o estado de abstração da atenção (*abstractio*) de certas ideias dominantes por meio do deslocamento da atenção para outras ideias dessemelhantes. Se a distração é intencional, é chamada dispersão; se é involuntária é chamada alheamento (*absentia*) (*Abwesenheit von sich selbst*)”. A distração descrita por Benjamin é do segundo tipo. É involuntária, e causa um alheamento de si mesmo. Embora autônomo por ter repelido a autoridade do objeto aurático, o sujeito coletivo do público de massa não constitui ele próprio um sujeito unificador. Sua rejeição da autoridade na distração vai ao ponto de destituí-lo ele mesmo de toda autoridade. Essa rejeição da sua própria autoridade é uma característica constitutiva das massas, tal como analisadas por Benjamin. A distração delas, ele insiste, é habitual” (OSBORNE; BENJAMIN, 1997, p. 209).

PARTE II:
A ESTÉTICA DA BARBÁRIE

3 BELO HORROR

Se é verdade que a verdadeira cultura não se separa de uma certa barbárie, nada do que é bárbaro pode nos ser estranho. Tudo se resume a nos entendermos a respeito da palavra bárbaro.

Albert Camus

3.1 Documento de cultura, documento da barbárie

No primeiro semestre de 1940, após a invasão da França pelas tropas nazistas, Walter Benjamin, numa situação precária desde 1934, quando se fixou em Paris após a ascensão do nazismo em seu país natal, a Alemanha, e na condição de judeu sem passaporte, sem nacionalidade (uma vez que a Alemanha lhe negara qualquer documento que atestasse sua condição de alemão), sem dinheiro para seu sustento, escreve um texto em que tenta compreender o espanto com que a intelectualidade da época havia recebido o pacto de não agressão entre a Rússia e a Alemanha. Este texto, desconhecido até o fim da guerra, ficou como seu testamento, uma vez que, após uma fuga frustrada para a Espanha, o filósofo veio a cometer suicídio; escrito em forma de aforismos, compreende 18 teses e dois apêndices e ficou conhecido como *Sobre o conceito da História*. Afora todas as abordagens que o texto suscita, uma afirmação, na tese VII, nos parece desconcertante: “não há documento de cultura que não seja também um documento da barbárie” (BENJAMIN, 2012, p. 13). É desconcertante que cultura e barbárie sejam identificadas em tal proporção. Um bem cultural é, ao mesmo tempo, um bem bárbaro ou, ainda, testemunha da barbárie.

Neste texto, Benjamin assinala que a barbárie não só acompanha a história cultural humana, mas, também, lhe é constitutiva. Aquilo que se perpetua como herança cultural, diz Benjamin (2012, p. 13), “[...] deve a sua existência não apenas ao esforço dos grandes gênios que a criaram, mas também à escravidão anônima dos seus contemporâneos”. O patrimônio cultural, que se fundamenta como tradição é, permanentemente, transmitido e assimilado por cada geração. Seguindo na tese VII, Benjamin (2012, p. 13) afirma: “E, do mesmo modo que ele não pode libertar-se da barbárie, assim também não o pode o processo histórico em que ele transitou de um para outro”.

Ao constatarmos tal afirmativa, torna-se clara a noção de que todos os bens culturais que herdamos e consideramos, historicamente, de inestimável valor para a humanidade, são, também, testemunhas da barbárie. Neste processo de transmissão, perpetua-se o aspecto de

dominação que é logo assimilado pelos “vencedores”.³² Benjamin evidencia que, todo o patrimônio cultural, deve ser observado com um distanciamento que é próprio do materialista histórico. “Por isso o materialista histórico se afasta quanto pode desse processo de transmissão da tradição, atribuindo-se a missão de escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2012, p. 13). Segundo Löwy (2005, p. 74):

Como sempre, para Benjamin, o imperativo “escovar a história a contrapelo” tem duplo significado: a) histórico: trata-se de ir contra a corrente da versão oficial da história, opondo-lhe a tradição dos oprimidos. Desse ponto de vista, entende-se a continuidade histórica das classes dominantes como um único e enorme cortejo triunfal, ocasionalmente interrompido por sublevações das classes subalternas; b) político (atual): a redenção/revolução não acontecerá graças ao curso natural das coisas, o “sentido da história”, o progresso inevitável. Será necessário lutar contra a corrente. Deixada à própria sorte, ou acariciada no sentido do pelo, a história somente produzirá novas guerras, novas catástrofes, novas formas de barbárie e de opressão.

Ao observarmos a história a “contrapelo”, distinguimos não só o cortejo dos vencedores, mas, também, a submissão dos vencidos. São muitos os exemplos desta “unidade dialeticamente contraditória”.³³ Diante do patrimônio cultural, torna-se indissolúvel a ideia de documentos da cultura e documentos da barbárie. Se porventura pensarmos em obras que, à primeira vista, estivessem livres de algum indício bárbaro, poderíamos apontar aspectos “cultuais” ou mesmo de “unicidade”, em que o estado bárbaro poderia ser pensado como uma não emancipação da obra de arte, portanto, sua não possibilidade reflexionante para a verdade. Neste aspecto, torna-se imprescindível a destruição de uma falsa aparência ou falsa “percepção original” que, perpetuada pela tradição, tende a cristalizar-se.

A arte é, por excelência, a cristalização simbólica desses sonhos abortados da humanidade que não podem ou não puderam traduzir-se em ação ou em instituição, nem deixar outro traço na história. Nesse sentido, a crítica tem uma tarefa ética antes de qualquer consideração das implicações éticas das obras. Ela deve recolher e amplificar, arrancando-as do esquecimento, as experiências exemplares que questionam aquelas que são admitidas e desenganadas. É assim que ela contribui para escrever “a história dos vencidos” (ROCHLITZ, 2003, p. 341).

³² “Nas *Teses de Filosofia da história*, Benjamin falou da “história dos vencedores”: só do ponto de vista desses o processo histórico aparece como um curso unitário, dotado de conseqüencialidade e racionalidade; os vencidos não podem vê-lo assim, mesmo e sobretudo porque seus fatos e suas lutas são violentamente eliminados da memória coletiva. Quem administra a história são os vencedores, que conservam apenas o que se coaduna com a imagem que dela fazem para legitimar seu poder” (VATTIMO, 1996, p. 14).

³³ “Os Arcos de Triunfo são um exemplo notável de documentos da cultura que são, ao mesmo tempo, e indissolúvelmente, documentos da barbárie que celebram a guerra e o massacre”. [...] “A dialética entre a cultura e a barbárie vale também para muitas outras obras de prestígio produzidas pela ‘corvéia sem nome’ dos oprimidos, desde as pirâmides do Egito, construídas pelos escravos hebreus até o palácio da Ópera, erguido no império de Napoleão III pelos operários vencidos em junho de 1848” (LÖWY, 2005, p. 75- 77).

Segundo Benjamin, esse aspecto tradicional nos aparece como um véu que encobre, nos bens culturais, seu conteúdo de verdade. Quando observamos a intenção final, no que concerne a “contemplação cultural”, entendemos o quanto a manifestação artística está, como que, subjugada a um papel ritualístico pré-estabelecido, portanto, partícipe de algum tipo de dominação. Para Benjamin, o rompimento com essa falsa continuidade da tradição, através da intervenção crítica, tem por objetivo evitar que uma cultura essencialmente dominante se perpetue, estabelecendo-se como verdade absoluta. Esta ação tem em si, não só a tomada de consciência da história dos vencidos, mas, também, a redescoberta e a apropriação daquilo que foi soterrado por um processo de transmissão que se impõe como cultura oficial.

Benjamin sempre interpretou as obras de arte como fenômenos ao mesmo tempo portadores de um conteúdo de verdade e mascarados por um véu, necessitando um trabalho destrutivo no qual convergissem tempo histórico e intervenção crítica (ROCHLITZ, 2003, p. 236).

Diante da herança cultural e movidos pela ação crítica, tanto o historiador dialético quanto o artista de vanguarda, destroem a “casca” partícipe de uma tradição dominante.

No texto *Experiência e pobreza*, Benjamin destaca o caráter crítico dos trabalhos do pintor James Ensor.³⁴ Em suas pinturas, Ensor retratava a multidão espectral que enchia as ruas das grandes cidades modernas. “Pequenos-burgueses em trajes carnavalescos, máscaras enfarinhadas e grotescas, coroas de *paillette* na cabeça, derramam-se num cortejo sem fim pelas ruas” (BENJAMIN, 2012, p. 86). Nestas pinturas, Ensor evidenciava a verdadeira face de uma sociedade que, cada vez mais, se afastava dos velhos parâmetros da cultura tradicional. A multidão, a representação da caveira, o burlesco, a cartola aristocrata, as máscaras e a atmosfera carnavalesca rompiam e denunciavam toda a polidez de uma cultura cada vez mais incompatível com os novos tempos.

Se toda a história humana é com efeito a história da opressão, é preciso renunciar a essa herança, romper com o passado e, à imagem da cultura destruída pela vanguarda, utilizar os impulsos destruidores do homem no campo da sociedade (MATTEÍ, 2002, p. 323).

Se todo documento da cultura é também um documento da barbárie, torna-se imprescindível o papel do historiador dialético, (aquele que faz vir à tona a história dos vencidos), e dos artistas de vanguarda (aqueles que sem amarras, revelam a face bárbara da cultura). Torna-se importante pensar no aspecto bárbaro inerente ao patrimônio cultural e na

³⁴ James Ensor (Oostende, 13 de abril de 1860 — 19 de novembro de 1949) foi um pintor e gravador belga dos séculos XIX e XX.

ação destrutiva, portanto, bárbara que desmonta o involucro da falsa aparência. A ideia de uma “ação destrutiva” pode ser pensada, também, como “ação bárbara”.

Somos vítimas de uma barbárie negativa que está inscrita na continuidade da cultura burguesa: se queremos começar a criar efetivamente uma sociedade nova a partir das condições bárbaras em que fomos postos, não temos outro jeito a não ser recorrermos a dura afirmação de uma "barbárie positiva" (KONDER, 1999, p. 80).

Sobre isso, Benjamin não só vê os dadaístas como “aniquiladores”, mas, também, como “bárbaros” (BENJAMIN, 2012, p. 206). “A abstração e a desconstrução das formas não são mais aqui apenas procedimentos artísticos” (PEIXOTO, 1982, p. 189). Neste aspecto, torna-se possível uma convergência entre duas ideias singulares de Benjamin: a do caráter destrutivo (apresentada na primeira parte deste trabalho) e a de barbárie positiva. “A barbárie positiva é o nome que adquire doravante o caráter destruidor” (MATTEÍ, 2002, p. 321). No texto *Experiência e pobreza*, Benjamin assinala,

Barbárie? De fato, assim é. Dizemo-lo para introduzir um novo conceito, positivo, de barbárie. Senão vejamos aonde essa nova pobreza leva o bárbaro. Leva-o a começar tudo de novo, a voltar ao princípio, a saber viver com pouco, a construir algo com esse pouco, sem olhar nem à esquerda nem à direita. Entre os grandes criadores sempre existiram os implacáveis, que começaram por fazer tábua rasa. Queriam uma prancheta limpa, foram construtores (BENJAMIN, 2012, p. 87).

A ruptura de uma distância imposta pela cultura tradicional torna-se uma das mais notórias experiências da modernidade. As mais novas possibilidades de reprodução destroem a “aura” que, segundo Benjamin, é o aspecto “longínquo” e “inacessível” da obra de arte tradicional. Este processo de dessacralização permite que as massas modernas se aproximem, cada vez mais, do objeto cultural. Diante da opressão histórica, Benjamin acredita no papel fundamental das vanguardas e dos novos meios técnicos, que funcionam como agentes destruidores das velhas relações tradicionais. A nova barbárie ou a barbárie positiva nada mais é do que essa ação crítica que, ao desmistificar a obra, torna-a dialética (tanto documento da cultura quanto da barbárie). A partir deste ponto, abrem-se os espaços para o novo e para as novas representações democráticas.

Como os homens modernos se empobreceram, e o mundo atual é pobre em experiências, é preciso, à maneira dos bárbaros, recomeçar as coisas pelo começo, sacrificar a cultura humanista, nem que seja rindo, abandonar “um pouco de humanidade à massa” a fim de que “o riso” de toda a humanidade “produza um som bárbaro” (MATTEI, 2002, p. 321).

3.2 Niilismo revolucionário (dadaístas e surrealistas)

Em 1916, na cidade de Zurique, surge um dos mais importantes e radicais movimentos de vanguarda: o dadaísmo. O movimento dadá, foi concebido por um grupo de cinco refugiados³⁵ que, indignados com a I Guerra Mundial e com os rumos da sociedade, lançaram-se como bárbaros³⁶ contra todos os valores vigentes. “Vê-se, portanto, que uma das primeiras preocupações dos dadaístas foi a de se denominar e de se definir perante a sociedade que eles desejavam destruir” (TELES, 1982, p. 130).

No *Cabaret Voltaire*, um pequeno teatro fundado por Hugo Ball em 1916, os dadaístas se reuniam e se entusiasmavam com as poesias de Rimbaud e com o pessimismo irônico de Voltaire. Dadaísta, em uma definição do próprio Hugo Ball, para um dicionário alemão, seria: homem infantil, quixotesco, ocupado com os jogos de palavras e com as figuras gramaticais. Para os dadaístas, a civilização tornara-se decadente. A cultura existente havia levado os homens para a guerra. Os critérios estéticos deveriam ser abolidos e a cultura burguesa destruída.³⁷ O artista deveria estar inserido no seu tempo, fomentando, em suas obras, as novas e urgentes formas de percepção. A crítica dadaísta é direcionada não as manifestações de arte que os precederam, mas a arte em seu caráter institucional, portanto, histórico:

O dadaísmo, o mais radical dentre os movimentos da vanguarda europeia, não exerce mais uma crítica às tendências artísticas precedentes, mas à instituição arte e aos rumos tomados pelo seu desenvolvimento na sociedade burguesa (BÜRGER, 2012, p. 53).

A obra de arte tradicional, ainda subjugada a uma pretensa totalidade, era atingida pelo choque da arte dadaísta que se voltava, tanto contra as velhas formas de manutenção, quanto de recepção. Para Benjamin, (2012) as obras dadaístas eram concebidas de forma a barrar qualquer tipo de abordagem contemplativa. Anárquica, irônica e inconformada, a obra dadaísta promovia a negação do recolhimento, afirmando sua total fragmentação, composta de uma proposital agressão visual.

Suas poesias eram “saladas de palavras” que continham expressões obscenas e todos os tipos de lixo linguístico, assim como seus quadros, compostos

³⁵ Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Marcel Janco e Tristan Tzara.

³⁶ “Ultimamente, foi o dadaísmo que se alegrou com tais barbarismos. Sua impulsão profunda só agora pode ser identificada: o dadaísmo tentou produzir através da pintura (ou da literatura) os efeitos que o público procura hoje no cinema” (BENJAMIN, 2012, p. 206).

³⁷ “Destruindo as hierarquias intelectuais, os escritores dadás caíram no puro irracionalismo, utilizando recursos como o do automatismo psíquico (a ser desenvolvido pelos surrealistas) e explorando o mundo pré-lógico através das livres associações de palavras e metáforas” (TELES, 1982, p. 132).

com botões e tíquetes de transporte. Eles procederam a uma destruição impiedosa da aura de suas criações, conferindo-lhes um estigma de reprodução graças aos métodos usados na sua produção. É impossível realizar algum recolhimento ou reflexão diante de um quadro de Arp ou de uma poesia de August Stramm, como fazemos diante de uma poesia de Rilke ou um quadro de Derain (BENJAMIN, 2012, p. 31).

A arte dadaísta era capaz de escandalizar, como também, de distrair.³⁸ Inquietado pela obra, o espectador era constantemente levado a não se fixar em qualquer espécie de reflexão. “Em vez de a obra de arte ser um espetáculo atraente para os olhos ou uma sonoridade sedutora para os ouvidos, os dadaístas a transformaram em um projétil capaz de atingir o espectador” (BENJAMIN, 2012, p. 31). O dadaísmo abriria um espaço que só será plenamente satisfeito pelo cinema. Choque e distração tornam-se efeitos constantes dessa nova relação do espectador com a obra. Se com o dadaísmo, a pintura e a literatura suscitavam no indivíduo a indignação, no cinema, com o advento da montagem, a recepção coletiva é caracterizada por uma atenção distraída³⁹.

Essa nova relação com a obra de arte é impulsionada pelo dadaísmo que, ao destruir a aura, evidencia o choque. Absolvido por uma abordagem, não contemplativa, o espectador é atingido por uma obra de “qualidade tátil”. Para além de aspectos sedutores e atraentes, o efeito tátil propiciará, por consequência, “uma demanda pelo cinema” (BENJAMIN, 2012, p. 31). Ao não compactuarem com nenhum tipo de convenção ou regra pré-estabelecida, os dadaístas atuam como niilistas revolucionários⁴⁰ que, diante da herança histórica, - que tem por características fundantes a concentração e a contemplação -, ousam subverter a relação da obra com o espectador. A partir da destruição das velhas formas de produção e recepção, os dadaístas evidenciam a novas e necessárias maneiras de assimilação e feitura das obras, tendo a montagem, a partir da fragmentação da realidade, como princípio constitutivo de fazer artístico.

³⁸ Sobre o conceito de “distração” em Benjamin ver nota 31.

³⁹ “O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a modificações profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as que experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente” (BENJAMIN, 2012, p. 207).

⁴⁰ “Os Dada procuram dissuadir os críticos, mais do que definir algo. Jean Arp ridiculariza a metodologia crítica escrevendo que não era, nem nunca seria crível qualquer história deste movimento já que, para ele, não eram importantes as datas, mas sim, o espírito que já existia antes do próprio nome. Além disso, Tzara afirma ser contra sistemas. O sistema mais aceitável é, por princípio, não ter nenhum. Eles, também, são conscientemente subversivos. Ridicularizam o gosto convencional e tentam deliberadamente dismantelar as artes para descobrir em que momento a criatividade e a vitalidade começam a divergir: o que é destrutivo e construtivo, frívolo e sério, artístico e antiartístico” (SOUZA, 2009, p. 20).

Nessa medida, a montagem pode ser considerada como o princípio básico da arte vanguardista. A obra “montada” aponta para o fato de ter sido composta a partir de fragmentos da realidade. Ela rompe com a aparência de totalidade. Assim, a intenção vanguardista de destruição da instituição arte, paradoxalmente, é realizada na própria obra de arte. Do intencionado revolucionamento da vida através da recondução da arte à práxis vital, resulta um revolucionamento da arte (BÜRGER, 2012, p. 132-134).

Em Paris, o dadaísmo encontra, na literatura, sua expressão mais forte. Quando Hans Arp elabora suas composições, a partir de fragmentos de desenhos rasgados e colados a esmo, dá início ao “automatismo psíquico”, que será amplamente usado pelos surrealistas. Se com os dadaístas, a arte tornava-se um escândalo, com os surrealistas ela era um instrumento que lhes permitiam explorar o inconsciente, gerando um aprofundamento da experiência.

Em 1924, André Breton lança o manifesto surrealista. O movimento, que surgiu alguns anos antes na França, em 1919, era composto por um grupo de intelectuais inconformados com a conservadora e decadente burguesia francesa. Os principais eram: André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos e Paul Éluard. Considerado como o último movimento da vanguarda europeia, o surrealismo surgiu motivado por gradativas divergências entre Tristan Tzara (dadaísmo) e o próprio Breton.

Herdeiros de autores viscerais como: Sade, Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Dostoievski, Rimbaud, Mallarmé, Nietzsche, Freud e Marx, os surrealistas retomaram toda essa força crítica capaz de desestruturar a ordem moral burguesa, fundamentada em uma concepção histórica de dominação.⁴¹ *Sainson en enfer*, de Rimbaud, afirma Benjamin (2012, p. 22), era “de fato o texto original do movimento em seu período recente.” A expressão de Rimbaud de que era preciso “mudar a vida” fora prontamente assimilada pelos surrealistas.

Diferente do niilismo dadaísta, os surrealistas tinham como meta a emancipação do homem a partir da exploração de aspectos como a escrita automática, o inconsciente e o sonho. Em 1925, influenciados por Marx, assimilam a ideia de transformar o mundo. Neste momento, o surrealismo entra em uma fase de plena conscientização política. “Desejavam agora levar a poesia à ação: de método de investigação do subconsciente, a poesia ia passar a instrumento de ação social, refletindo por certo os ecos da revolução comunista de 1917” (TELES 1982, p. 172). O objetivo principal do surrealismo era a emancipação total do homem. Para que isso se concretizasse era preciso, para além das experimentações

⁴¹ “A intenção anarquista dos surrealistas de *rebutar o continuum* da história da decadência já está presente em Nietzsche. A força subversiva de uma resistência estética, que mais tarde irá alimentar as reflexões de Benjamin e também as de Peter Weiss, surge, já em Nietzsche, da experiência da rebelião contra toda normatividade” (HABERMAS, 2000, p. 175).

psicanalíticas, a ação política que, de forma concreta, possibilitaria uma nova e revolucionária forma de consciência histórica.

Completamente fascinado pela obra *Le Paysan de Paris*, de Louis Aragon⁴², Benjamin torna-se um grande entusiasta do Surrealismo. Vários aspectos, na concepção dos textos do livro *Rua de mão única*, ressaltam esse entusiasmo que, rapidamente, se transforma em uma profunda experiência de caráter libertário⁴³. Para além de uma afinidade formal, Benjamin encontra, no movimento surrealista, uma nova e real possibilidade para a ação revolucionária propiciando, assim, um novo papel para o intelectual na práxis política⁴⁴. Em 1929 publica um importante artigo chamado *Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia*. Neste artigo, Benjamin expõe seu interesse pelo movimento, a partir da convicção de que, para além do teor literário, o surrealismo era profundamente libertário em seu alcance revolucionário (LÖWY, 2002). Para Benjamin, o caminho percorrido pelo surrealismo mostrava claramente sua característica dialética⁴⁵.

Nessa transformação de uma atitude extremamente contemplativa em uma oposição revolucionária, a hostilidade da burguesia contra toda manifestação de liberdade espiritual desempenha um papel decisivo. Foi a hostilidade que empurrou para a esquerda o surrealismo (BENJAMIN, 1987, p. 28).

Para os surrealistas, torna-se necessário que se apreenda um conceito radical de liberdade. Para Benjamin (1987, p. 32), eles

foram os primeiros a liquidar o fossilizado ideal de liberdade dos moralistas e dos humanistas, porque sabem que “a liberdade, que só pode ser adquirida neste mundo com mil sacrifícios, quer ser desfrutada, enquanto dure, em toda sua plenitude e sem qualquer cálculo pragmático”.

⁴² “No começo foi Aragon, *Le Paysan de Paris*, do qual, à noite na cama, eu nunca conseguia ler mais que duas ou três páginas pois meu coração batia tão forte que eu precisava deixar o livro” (BENJAMIN apud LÖWY, 2002, p. 39).

⁴³ “Rua de Mão Única possui muitos pontos de contato com o movimento surrealista. O interesse pelo sonho, pela cidade, a reflexão sobre a transformação das atividades artísticas e intelectuais, a utilização de técnicas de montagem literária: todos esses elementos são facilmente reconhecíveis tanto no livro de Benjamin quanto em textos surrealistas como o Manifesto Surrealista e *Nadja*, ambos de André Breton, ou *O Camponês de Paris* de Louis Aragon, certificando essa afinidade” (GATTI, 2009, p. 74).

⁴⁴ “Aos olhos de Benjamin, o surrealismo é coisa bem diversa de uma igreja literária - opinião que atribui aos “peritos” filisteus que ele chama ironicamente de “os nove vezes sábios”. Não se trata, portanto, de um “movimento artístico”, mas de uma tentativa de “fazer explodir de dentro o domínio da literatura” graças a um conjunto de experiências (*Erfahrungen*) mágicas de alcance revolucionário. Mais precisamente, de um movimento “iluminado”, profundamente libertário e, ao mesmo tempo, em busca de uma convergência possível com o comunismo” (LÖWY, 2002, p. 42).

⁴⁵ “Em sua *Vague des rêves*, em 1924, quando a evolução do movimento não podia ainda ser prevista, Aragon mostrou em que substância imperceptível e remota se incrustou originalmente o núcleo dialético que mais tarde amadureceu no surrealismo” (BENJAMIN, 2012, p. 22).

É Breton que, em seu romance *Nadja*, descobre a força libertária presente nos objetos obsoletos. Breton converte a experiência com os objetos do passado em experiência revolucionária. Aqui, segundo Benjamin, troca-se “o olhar histórico sobre o passado por um olhar político”.⁴⁶ Neste sentido, a reafirmação do objeto histórico que, no presente, aparece numa perspectiva libertária, torna-se um contraponto ao mero olhar contemplativo. A tarefa mais autêntica do surrealismo, diz Benjamin (2012, p. 34) é “mobilizar para a revolução as energias da embriaguez”. O êxtase⁴⁷ do ato revolucionário pode ser encontrado na experiência do dia a dia.

Breton pode orgulhar-se de uma surpreendente descoberta. Foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no “antiquado”, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos de reunião, quando a moda começa a abandoná-los. Esses autores compreenderam melhor do que ninguém a relação entre esses objetos e a Revolução (BENJAMIN, 2012, p. 25).

Os objetos esquecidos e amontoados, como detritos da história, são reintroduzidos no presente em uma ação de “iluminação profana”. Esta iluminação se dá “[...] graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano” (BENJAMIN, 2012, p. 33). Segundo Rochlitz (2003, p. 180), Benjamin percebe o potencial do agir em direção a um “nihilismo revolucionário” que se dá, a partir de “experiências particulares feitas no espaço urbano”. As energias revolucionárias seriam despertadas por esse olhar crítico, sobre os objetos, aparentemente, obsoletos. Para Benjamin (2012, p. 33), “O homem que lê, que pensa, que espera, o *flâneur*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos”.

A destruição dos limites convencionais da arte, pelos surrealistas, libera a obra de arte do seu invólucro conceitual e institucional. É na iluminação profana que a experiência surrealista rompe com as velhas fachadas, culturais, da obra de arte. O mal nas obras surrealistas é só um “aparato” que vai de encontro a todo “diletantismo moralizante” (BENJAMIN, 2012, p. 30). Aqui, o surrealismo torna-se uma religião secular que tem na imagem e na linguagem suas formas de iluminação e embriaguez. Em sua função revolucionária, a imagem surrealista ilumina os objetos e os lugares abandonados, fazendo

⁴⁶ “O truque que rege esse mundo de coisas – é mais honesto falar em truque do que em método – consiste em trocar o olhar histórico sobre o passado por um olhar político” (BENJAMIN, 2012, p. 26).

⁴⁷ “Desse modo, o êxtase é ao mesmo tempo secularizado e politizado. Como Adorno o formula em seu ensaio sobre “Rua de mão única”: “O absurdo é apresentado como se fosse evidente, a fim de desacreditar o que é evidente.” O evidente se torna absurdo” (OSBORNE; BENJAMIN, 1997, p. 76).

“explodir as poderosas forças “atmosféricas” ocultas nessas coisas” (BENJAMIN, 2012, p. 26). A crítica surrealista é claramente destrutiva. Eles direcionam suas forças para duas áreas cruciais da tradição: a arte e a religião. A iluminação profana promove um mundo em que o mistério se dá em um cotidiano, destituído de toda a dominação institucionalizada, quer seja artística ou religiosa.

O surrealismo celebra e promove a destruição da tradição nas duas áreas-chave da arte e da religião. É na imbricação das duas, em sua substituição conjunta por um novo tipo de “iluminação profana”, que Benjamin situa a fonte da carga do surrealismo; aproveitar as energias das velhas formas culturais para destruir essas próprias formas (OSBORNE; BENJAMIN, 1997, p. 77).

3.3 Estetização da política e politização da arte

O abalo da tradição, diante das vanguardas e das novas tecnologias, tem por consequência uma reação,⁴⁸ na qual, elementos culturais são reintroduzidos tendo por base os mais recentes meios de produção e reprodução.

O ensaio de Walter Benjamin intitulado *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* é tido, em geral, como uma afirmação da cultura de massas e das novas tecnologias por meio das quais ela é disseminada. Com razão. Benjamin enaltece o potencial cognitivo e, portanto, político da experiência cultural mediada pela tecnologia, privilegiando particularmente o cinema. Todavia, a última seção desse ensaio de 1936 reverte o tom otimista e faz soar um alerta. O fascismo é uma “violação do aparato técnico”, paralela à sua violenta “tentativa de organizar as massas recém-proletarizadas – não por lhes dar o que lhes é devido, mas por “permitir que se expressem”. “O resultado lógico do fascismo é a introdução da estética na vida política” (BUCK-MORSS, 2012, p. 173).

Enquanto os novos aparatos técnicos são usados como instrumentos de uma estetização da política, visando a manutenção do aspecto dominante da tradição, as vanguardas tornam-se, também, alvo de grupos fascistas que, não aceitando o seu ímpeto iconoclasta, lançam sobre elas a marca de “arte degenerada⁴⁹”. O nazismo, com seu culto à beleza clássica apregoava, a partir de uma reativa estetização da política, o desejo de uma uniformidade do belo. As vanguardas tornavam-se, a partir de critérios conservadores, a

⁴⁸ “Na organização das manifestações de massa altamente ritualizadas, Horkheimer e Adorno decifram “o falso retrato da terrível *mimesis*”, ou seja, o despertar e a manipulação de um modelo secular de reação” (HABERMAS, 2000, p. 308).

⁴⁹ Sobre a perseguição a arte de vanguarda, considerada pelos nazistas, como arte degenerada, ver o documentário: a arquitetura da destruição (1989), do diretor sueco Peter Cohen.

representação degenerada da arte. Para que tais concepções estéticas fossem difundidas na população, o uso das novas tecnologias, em forma de filmes e propaganda, tornou-se constante. Aqui, as técnicas de reprodução apresentam a sua dupla face⁵⁰: a da capacidade “destrutiva” do aspecto ritualístico da herança cultural e a da reintrodução dos aspectos míticos e culturais ligados a uma intensa ideia de perpetuação da dominação histórica. Esta segunda face, torna-se a questão central da crítica de Benjamin à ideia de estetização.

O fascismo alemão seria a resposta confusa da pequena burguesia a esta crise de valores. Daria abrigo e respaldo a estes impulsos descontrolados, à vontade de se extasiar, à atração pelo espetáculo: o desfile, a floresta de bandeiras, os cantos guerreiros. Ao se intensificar, o prazer da distração muda por completo: reaparecem a disciplina e o cerimonial antigos, os mitos da alma, do chefe e do destino, e finalmente “a barbárie ávida de vingança e a embriaguez arcaica” (PEIXOTO, 1985, p. 180).

Ciente da característica dialética das técnicas de reprodução, Benjamin (2012) reconhece, tanto a capacidade emancipatória de tais técnicas quanto seu papel como instrumento das classes dominantes. Com a tecnologia moderna, filmar e exhibir grandes manifestações de massa passou a ser algo comum. Neste novo momento, o uso das possibilidades técnicas teria, em seu aspecto emancipatório, um papel fundamental na “formulação de exigências revolucionárias” (BENJAMIN, 2012, p. 12). A “liquidação do valor tradicional no patrimônio cultural” (BENJAMIN, 2012, p. 15) torna-se um poderoso efeito do cinema, por exemplo.

Ao tratar do uso das técnicas de reprodução, como meios de manutenção de um passado petrificado, Benjamin articula seu pensamento crítico com plena compreensão dos acontecimentos históricos do seu tempo e da perigosa “falsificação, em escala sem precedentes, do passado, e a transformação das massas populares em instrumento das classes dominantes” (LÖWY, 2005, p. 66).

No final do ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin analisa o uso do aparato técnico como uma forma de estetizar a política. O fascismo, diz Benjamin (2012, p. 34), ao “violiar a máquina”, coloca-a a serviço do “culto do líder”. Diante das monumentais imagens, as massas, passivas, são logo seduzidas por uma uniformização cênica que encobre os reais interesses de dominação.

⁵⁰ “O problema é que essa atitude concentrada do espectador diante da imagem pode facilmente se transformar, segundo Benjamin, numa atitude religiosa e, por conseguinte, numa recaída no mito e no ritual [...]” (PALHARES, 2006, p. 65).

Num filme de Leni Riefenstahl de 1935, *O triunfo da vontade* (que Benjamin certamente conhecia quando escreveu *A obra de arte*), as massas mobilizadas ocupam o terreno do estádio de Nuremberg da tela de cinema, de modo que os padrões superficiais proporcionam uma concepção agradável do conjunto, fazendo o espectador esquecer a finalidade daquela exibição, a militarização da sociedade para a teleologia de fazer a guerra (BUCK-MORSS, 2012, p. 208-209).

Benjamin estava atento aos perigos de uma estetização da política. Aqui, a técnica se torna uma eficaz ferramenta no que se refere à arte da propaganda. As massas são captadas em grandes manifestações, nas quais se tornam tanto figurantes quanto público. As gigantescas aglomerações são percebidas de forma monumental, criando a ilusão de um todo integrado. “A massa não era, contudo, a verdadeira finalidade de tais representações, mas sim o instrumento da elite fascista” (KOTHE, 1976, p. 86). O olhar para o “todo uniformizado”, retirava das massas a possibilidade de uma percepção do diferenciado. A multidão tornava-se o melhor material estético de uma elite disposta a usar todos os meios técnicos para um elaborado processo de sacralização e dominação. “A genialidade da propaganda fascista foi dar às massas um papel duplo, de observadoras e de massa inerte que era formada e moldada” (BUCK-MORSS, 2012, p. 208).

O cinema torna-se um poderoso aliado das ordens fascistas. A estetização da guerra promove uma relação, na qual é permitido ao público “vivenciar a própria destruição como um prazer estético de primeira ordem” (BENJAMIN, 2012, p. 36). Os novos meios de comunicação são usados, massivamente, em propagandas que fomentam a guerra. Por isso, Benjamin afirma que,

Todos os esforços para estetizar a política culminam em um só lugar: a guerra. A guerra, somente a guerra, torna possível fornecer um objetivo a grandes movimentos de massa sem que sejam afetadas as relações de propriedade; eis como esses fatos podem ser compreendidos do ponto de vista político (BENJAMIN, 2012, p. 34).

Em uma ação reativa, o fascismo encontra nas novas tecnologias uma forma de perpetuar seu caráter de dominação. Diferente dos movimentos artísticos que se posicionavam de forma crítica e emancipatória, a propaganda fascista tornava bela, a guerra. Ao citar parte do manifesto futurista⁵¹, Benjamin (2012) evidencia a clara intenção de um embelezamento das guerras e do aparato bélico.

⁵¹ “A história do futurismo realmente se confunde com a de seu líder F.-T. Marinetti [...] Assim, segundo a atuação de Marinetti, a história do futurismo pode ser dividida em três fases: a de 1905 a 1909, em que o princípio estético defendido é o verso livre; a de 1909 a 1914, quando se redige a maior parte dos manifestos e se

A guerra é bela porque adorna os prados com as orquídeas flamejantes das metralhadoras. A guerra é bela porque reúne em uma sinfonia a fuzilaria, os canhões, os cessar-fogo, os perfumes e os odores da decomposição (MARINETTI apud BENJAMIN, 2012, p. 35).

Ciente da importância da reprodução técnica na destruição da base ritualística da obra de arte, Benjamin reconhece, também, a clara possibilidade do uso conservador da técnica aliado aos movimentos históricos sejam eles fascistas ou, mesmo, oriundos da socialdemocracia. Nessa perspectiva, Benjamin faz duras críticas ao “marxismo vulgar” que nada mais era do que “uma mistura de positivismo, evolucionismo darwiniano e culto ao progresso” (LÖWY, 2005, p. 29).

A estetização “que o projeto fascista tipifica, se inscreve também na tradição fundada na unidade do sagrado que está na origem da obra de arte” (OSBORNE; BENJAMIN, 1997, p. 65). Benjamin (2012) sabe que o que fundamenta o caráter ritualístico da obra de arte é a sua origem primeiro mágico, depois religiosa. Se a estetização reintroduz, de forma alienada, características fundantes de um passado mitificado, se faz necessário, assinala Benjamin, que o comunismo responda, a esse retrocesso, com a politização da arte.

Com certeza, Benjamin deve querer dizer mais do que meramente fazer da cultura um veículo da propaganda comunista. Ele exige da arte uma tarefa muito mais difícil: desfazer a alienação do sensorio corporal, restaurar a força instintiva dos sentidos corporais humanos em prol da autopreservação da humanidade, e fazê-lo não evitando as novas tecnologias, mas perpassando-as (BUCK-MORSS, 2012, p. 174).

Os movimentos de vanguarda e as técnicas de reprodução tornam-se fundamentais no processo destrutivo da aparência como totalidade. É neste sentido que, para Benjamin, politizar a arte torna-se uma ação propositiva. As colagens dadaístas e a montagem surrealista evidenciam uma realidade fragmentada opondo-se, de forma veemente, a toda aparência totalizante. O aspecto enigmático e muitas vezes arbitrário das obras, conduz o público para outro tipo de recepção e de interpretação. Neste sentido, a contemplação passiva diante da estetização é confrontada com um tipo de recepção, na qual, a realidade é reelaborada a partir da visão crítica do público. Esta ação revolucionária era, também, encontrada nos novos meios de reprodução e recepção como na fotografia, no cinema e no rádio. A aproximação desmistificada do público com o objeto artístico tanto desfaz o processo de alienação sensível quanto propicia a reflexão crítica.

luta pela imaginação sem fios e pelas palavras em liberdade, e a de 1919 em diante, quando se fundou o fascismo, e o futurismo se transforma em porta-voz oficial do partido” (TELES, 1982, p. 84-86).

A reprodução e a atualização por meios técnicos levam a um grande abalo na tradição, que, de acordo com Benjamin, é uma espécie de contrapartida estética dos movimentos de massa do início do século XX. Nesse quadro, o meio mais poderoso é o filme, cuja significação social é – também na sua forma mais positiva – impensável sem o que ele chama de seu lado destrutivo, catártico, associado à liquidação do valor da tradição na herança cultural. (DUARTE, 2007, p. 22).

Para Benjamin, o caráter destrutivo das vanguardas e dos novos meios de reprodução é o que pode revelar, na herança cultural, seus momentos utópicos e subversivos (LÖWY, 2005). No momento da ruptura revolucionária, torna-se visível os caminhos antes encobertos. Atentos ao tempo-do-agora e não mais alienados por imagens estetizadas, torna-se possível, enfim, entender o processo de desencantamento como fundamentalmente ligado às novas formas democráticas da arte, aliadas a uma exigência recorrente de salvação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Walter Benjamin é, com certeza, um dos críticos mais importantes de sua época. Sua reflexão histórica e filosófica é caracterizada por sua capacidade em apreender as mais novas tendências do seu tempo e reorientá-las a partir de um pensamento revolucionário que, no tempo presente, volta-se para a tradição no intuito de converter conteúdos históricos em crítica filosófica. É possível que essa seja uma das razões da sua impressionante atualidade. É Benjamin o filósofo da reprodução técnica, da aura, da metrópole moderna, das vanguardas, da crítica ao historicismo, do caráter destrutivo, da barbárie positiva e da abertura para expressões da cultura de massa. Soube como poucos, entender as reais possibilidades democráticas dos novos meios de reprodução técnica não se atendo a uma mera crítica elitista.

Na presente pesquisa, duas ideias importantes, no conjunto da obra de Benjamin, foram tratadas. A ideia de destruição, trazida à tona através do texto “o caráter destrutivo” e pensada na perspectiva do historiador dialético e da sua crítica ao historicismo, e a ideia de “barbárie”, pensada a partir de uma reelaboração do termo vinculado ao papel destrutivo dos movimentos de vanguarda e das novas possibilidades da obra de arte na era da reprodução técnica. Desse modo, uma abordagem histórico/filosófica é, também, uma abordagem estética tendo em vista que tradição e herança cultural apresentam-se partícipes de um mesmo processo.

Neste sentido, a pesquisa apresentou a contundente crítica benjaminiana à tradição que, como herança cultural, impõe o seu legado que nada mais é do que, a perpetuação de um discurso de dominação. Diante desse *Modus operandi* Benjamin propõe a ideia do caráter destrutivo que, segundo ele, “não deve ver nada de duradouro” (BENJAMIN, 1994, p. 237). No momento da ação, o historiador dialético é aquele que interrompe o contínuo histórico com o intuito de restaurar um passado que, reconstituído, modifica o tempo presente. É desse modo que a ação destrutiva torna-se uma ação dialética, o passado soterrado reaparece evidenciando, no presente, uma nova formulação histórica.

Em uma das suas passagens mais conhecidas, Benjamin nos apresenta o anjo da história que, imobilizado diante de um amontoado de escombros, é incapaz de agir. Suas asas se mantêm abertas por consequência de uma tempestade que sopra do paraíso e o impele, de costas, para o futuro. Aqui, Benjamin nos apresenta importantes aspectos, para uma apreensão da sua crítica à ideia de um historicismo que estabelece um contínuo temporal cronologicamente fechado.

A imobilidade do anjo, como a abertura para o agir do historiador dialético é um desses aspectos como é, também, a representação da tempestade como a ideia de progresso. O momento destrutivo do historiador dialético é, também, o momento construtivo. A interrupção de um tempo nivelador e linear é o que propicia a abertura para a redenção. A ação, no tempo-do-agora, é o que estabelece uma nova relação entre o passado e o presente. Se no historicismo a história é contada pelos vencedores, na ação destrutiva torna-se possível, em meio a fragmentos, esboçar uma outra realidade, redimida.

Desta forma, a pesquisa apresenta a ideia de “caráter destrutivo” tendo como horizonte a concepção benjaminiana de uma “destruição criadora”. Esse pensamento está presente, também, no trabalho de Benjamin sobre o drama trágico alemão, mas precisamente na sua análise sobre a relação entre símbolo e alegoria. Neste ponto, vale ressaltar que enquanto o símbolo carrega em si um pretense aspecto de totalidade, a alegoria se manifesta em uma multiplicidade de sentidos, em uma intenção puramente dialética (BENJAMIN, 2016).

Se a alegoria é dialética e destrói a pretensa totalidade do símbolo, Baudelaire é um poeta alegórico. Na modernidade, em meio a uma multidão reificada, o poeta é o errante, o *flanêur*, o que destrói as construções harmoniosas. O sujeito clássico, fruto de um desejo de permanência, é logo apagado por um tempo aberto para novos significados. Aqui, a modernidade nada mais é do que o transitório, o contingente e o efêmero. Diante das novas formas de percepção, o véu da bela aparência ou a “aura” é destruída. Benjamin reconhece o papel fundamental dos novos meios de reprodução técnica: romper o involucro da falsa aparência que se perpetua, como tradição.

Assim, em face das questões expostas, podemos chegar ao ponto em que a herança cultural é, também, uma herança bárbara. Neste sentido, torna-se emblemática a frase de Benjamin (2012, p. 13) que “não há documento de cultura que não seja também um documento da barbárie”. O trabalho crítico (destrutivo) das vanguardas (dadaístas e surrealistas) tem como alvo a arte em sua velha forma institucional. Na afirmação total da obra fragmentada e na agressão visual, os vanguardistas fomentam novas formas de percepção, possibilitando, para além das formas simétricas do classicismo, a imperfeição e a caducidade do corpo.

Se na estetização da política, os agentes de dominação histórica reagem contra as formas destrutivas e libertárias das vanguardas, estigmatizando-as como degeneradas, é com o uso das novas possibilidades técnicas que, os mesmos, reintroduzem aspectos culturais em gigantescas aglomerações de cunho fascista.

Atento a essa ação reativa e conservadora, Benjamin propõe, no enfrentamento da estetização, a politização da arte. Assimilar os novos meios de reprodução e exibição como instrumentos capazes de destruir o aspecto ritualístico, torna-se uma real aposta de um pensador que via, no cinema, uma possibilidade real na desvalorização do valor de culto. O abalo da tradição torna-se, para Benjamin, uma formulação real para as mais recentes manifestações de cultura de massa. É impossível não pensarmos, na história do cinema, nas incríveis experiências que foram realizadas por diretores e movimentos que imprimiram, de forma definitiva, novas formas de perceber a realidade e romperam com aspectos tradicionais, tanto cronológicos quanto estéticos⁵².

Diante do exposto, concluímos cientes de que as questões levantadas por Benjamin estão longe de ser esgotadas. Em tempos de crise, em que ondas de conservadorismo vociferam contra as liberdades, o pensamento de Benjamin continua atual e destrutivo, pois “Cada época deve tentar sempre arrancar a tradição da esfera do conformismo que se prepara para dominá-la” (BENJAMIN, 2012, p. 11-12).

⁵² Para dar apenas alguns exemplos, poderíamos pensar em diretores como Dziga Vertov, Orson Welles, Sergei Eisenstein, Jean-Luc Godard, Buster Keaton, Alfred Hitchcock, Charles Chaplin, Glauber Rocha, Luis Buñuel, Rogério Sganzerla e David Lynch. Sobre alguns movimentos, tornam-se de fundamental importância, na história do cinema, o Neo-realismo italiano, a *Nouvelle Vague* francesa, o Cinema Novo brasileiro e o Dogma 95 (entre outros).

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- _____. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- _____. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- _____. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. **Imagens do pensamento: Sobre o haxixe e outras drogas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter et al. Tadeu Capistrano (Org.). **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 11-42.
- BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. São Paulo: Edusp, 2000.
- BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. *In*: BENJAMIN, Walter et al. Tadeu Capistrano (Org.). **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 173-222.
- BÜRGER, Peter. **A teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- COUTO, Edvaldo Souza; DAMIÃO, Carla Milani. Apresentação. *In*: COUTO, Edvaldo Souza; DAMIÃO, Carla Milani [Org.]. **Walter Benjamin: formas de percepção, estética na modernidade**. Salvador: Quarteto Editora, 2008, p. 9-12.
- DUARTE, Rodrigo. **Teoria crítica da indústria cultural**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- EISENSTEIN, Sêrguei M. O princípio cinematográfico e o ideograma. *In*: BENJAMIN, Walter et al. José Lino Grünnewald (Org.). **A ideia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 97-114.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. De uma estética da visibilidade a uma estética da tatabilidade em W. Benjamin. *In*: COUTO, Edvaldo Souza; DAMIÃO, Carla Milani [Org.]. **Walter Benjamin: formas de percepção, estética na modernidade**. Salvador: Quarteto, 2008, p. 105-125.

GATTI, Luciano. Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana. **Revista Artefilosofia**, Ouro Preto, n.6, p.74-94, 2009.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HANSEN, Mirian. Benjamin, cinema e experiência: a flor azul na terra da tecnologia. *In*: BENJAMIN, Walter et al. Tadeu Capistrano (Org.). **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 223-273.

KOTHE, Flávio R. **Para ler Benjamin**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

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

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

_____. **A estrela da manhã: Surrealismo e marxismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MATTÉI, Jean-François. **A barbárie interior: ensaio sobre o *i-mundo* moderno**. São Paulo, Ed. UNESP, 2002.

MERQUIOR, José Guilherme. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

MITROVITCH, Caroline. A “destruição construtiva” da história. **Revista Urutágua**, Maringá, n.7, p. 1-13, 2004.

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

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

PEIXOTO, Nelson Brissac. **A sedução da barbárie: o marxismo na modernidade**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. **O lugar do tempo: experiência e tradição em Walter Benjamin**. 2006. 117 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

ROCHLITZ, Rainer. **O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin**. São Paulo: EDUSC, 2003.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o anjo**: itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SOUZA, Juliana de. **A magia das vanguardas em Walter Benjamin**: arte, política ou revolução. 2009. 115 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual Paulista, Marília, 2009.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje, Petrópolis: Vozes, 1982.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.